

**Le principe de dé-différenciation dans *La  
Chevelure* de Charles Baudelaire**

Mémoire de maîtrise  
Kalervo Räsänen  
Université de Tampere  
Langue française  
2009

Tampereen Yliopisto  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos  
Ranskan kieli  
Pro gradu -tutkielma: *Le principe de dé-différenciation dans La Chevelure de Charles Baudelaire*  
Tekijä: Räisänen, Kalervo  
Vuosi: 2009  
Sivumäärä: 63

---

Belgialainen retoriikkaa tutkiva ryhmä Groupe  $\mu$  on esittänyt, että runokielen yksi erityispiirteistä on sen taipumus « kumota erilaisuuksia ». Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen tämän ilmiön luonnetta ja sen ilmenemistä Charles Baudelairen runossa *La Chevelure*.

Työn tärkeimpänä teoreettisena pohjana toimivat Groupe  $\mu$ :n teokset *Rhétorique de la poésie* ja *Rhétorique générale*, jotka käsittelevät ennen kaikkea retoristen figuurien ja runouden välistä suhdetta. Tämän lisäksi sovellan tutkielmassani muun muassa jakobsonilaista poetiikkaa sekä ranskalaisen Jean Cohenin teoksia.

Runoudessa erilaisuuksien kumoaminen ilmenee sekä kielellisen muodon että merkityksen tasolla. Jean Cohen on esittänyt, että luonnollinen kielenkäyttö noudattaa muodon tasolla erilaistamisen periaatetta: turhaa toistoa ja toistoon perustuvia figuureja yritetään välttää. Säkeinen runous, jonka normi perustuu toistoon, noudattaa siis vastakkaista periaatetta. Groupe  $\mu$ :n mukaan runous pyrkii kumoamaan erilaisuuksia myös merkityksen tasolla. Tärkeimmän tekstissä olevan opposition kumoamista kutsutaan välitykseksi (*médiation*).

Työni ensimmäisessä osiossa tutkin toistoon perustuvia figuureja eli parallelismeja. Runomitan, taukojen, äänenpainojen, loppusointujen sekä typografisten figuurien kvantitatiivinen tutkimus on osoittanut, että Baudelaire noudattaa runossa tarkasti klassisen aleksandriinirunouden konventiota ja poikkeaa niistä useimmiten tyylyisistä. Tutkimus paljasti lisäksi, että runossa on myös ei-konventionaalisia syntaktisia ja foneettisia parallelismeja. Osa näistä toistoista vahvistaa runon tavanomaisia parallelismeja esimerkiksi lisäämällä alkusoinnun säkeisiin, joissa on sama loppusointu.

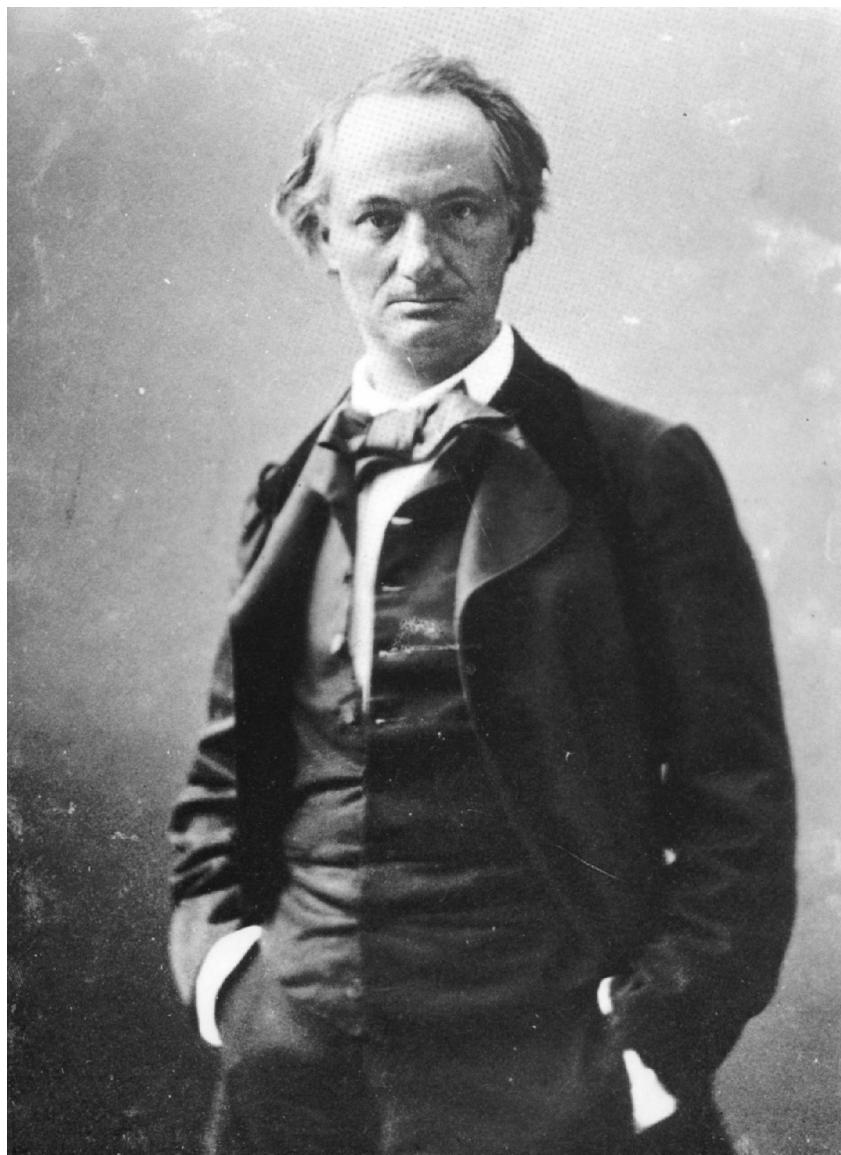
Työn toisessa osassa tutkin välitystä. *La Chevelure* -runossa välitys pyrkii kumoamaan inhimillisen (isotopia *anthropos*) ja kosmiseen (isotopia *kosmos*) välisen opposition, ja sillä on kaksi eri ilmenemismuotoa. Näistä ensimmäinen on retorinen välitys, joka perustuu mahdollisuuteen lukea jokin elementti kummissakin isotopioissa. Tästä hyvä esimerkki on metafora *aromaattinen metsä*, jolla on sekä kirjaimellinen että kuvaannollinen merkitys ('aromaattinen metsä' ja 'hiukset'). Troopit kuten metafora ja metonymia kumoavat aina semanttisen opposition, jonka mukaan A ei ole ei-A. Välityksen toinen muoto on nimeltään diskursiivinen välitys, ja se tapahtuu runon lineaarisella akselilla, kun jostain elementistä sanotaan jotain, joka on ristiriidassa sen merkityksen kanssa (esim. lauseessa *Päivä on yö*). Se ilmenee myös rakenteissa, jotka eivät noudata elementtien normaalia distribuutiota eli jakaumaa (esim. adjektiivi nominilausekkeessa *kaihoisa Aasia*). Tutkimus on osoittanut diskursiivinen välityksen olevan runossa yleisempi ja rikkovan etenkin elementtien jakaumaa.

Asiasanat: Charles Baudelaire, runous, aleksandriinirunous, formalismi, retoriikka, retorinen kirjallisuudentutkimus, figuuri, parallelismi, välitys, strukturalismi, tekstilingvistiikka, Groupe  $\mu$ , Jean Cohen, Roman Jakobson

## TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction .....	1
1.1. Corpus.....	3
1.2. Métaboles ou figures de rhétorique .....	6
2. Parallélismes dans <i>La Chevelure</i> .....	9
2.1. Le parallélisme .....	10
2.2. Transcription phonétique et découpage syllabique du poème .....	12
2.3. Versification.....	14
2.3.1. Métrique.....	14
2.3.2. Rythme accentuel.....	17
2.3.3. Rimes .....	21
2.3.4. Métagraphes .....	22
2.4. Parallélismes non codifiés .....	23
2.4.1. Strophe 1 .....	24
2.4.2. Strophe 2 .....	24
2.4.3. Strophe 4 .....	24
2.4.4. Strophes 5, 6 et 7 .....	25
3. Médiation dans <i>La Chevelure</i> .....	26
3.1. Isotopies sémantiques .....	26
3.2. L'opposition fondamentale du poème : <i>anthropos</i> vs <i>cosmos</i> .....	28
3.3. Les différents types de médiation .....	29
3.4. Trope (définition) .....	32
3.4.1. La synecdoque .....	33
3.4.2. La métaphore .....	35
3.4.3. La métonymie.....	36
3.4.4. Les tropes et la médiation entre les deux degrés.....	37
3.5. La théorie des correspondances .....	38
3.6. La médiation rhétorique et discursive dans <i>La Chevelure</i> .....	41
3.6.1. La médiation rhétorique .....	42
3.6.1.1. Métaphores <i>in absentia</i> .....	42
3.6.1.2. Éléments polysémiques.....	43
3.6.2. La médiation discursive .....	44
3.6.2.1. Compléments du nom .....	45
3.6.2.2. Attributs du sujet .....	48
3.6.2.3. Impertinence dans la relation sujet-verbe.....	51
3.6.2.3. Compléments circonstanciels.....	52
3.6.2.4. Phrases complexes.....	53

4. Conclusion.....	55
5. Annexes .....	57
5.1 <i>Un hémisphère dans une chevelure</i> .....	57
6. Bibliographie .....	58



Charles Baudelaire (1821-1867) par Félix Nadar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félix\\_Nadar\\_1820-1910\\_portraits\\_Charles\\_Baudelaire\\_2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félix_Nadar_1820-1910_portraits_Charles_Baudelaire_2.jpg)

# 1. Introduction

L'idée fondatrice de cette étude provient du travail d'un groupe de chercheurs belges, le Groupe  $\mu$ . Une des thèses de ce groupe, avancée dans *Rhétorique de la poésie* (1977), affirme que le langage poétique constitue une « abolition des différences » (*id.* p. 128) sur deux plans : sur le plan de la forme (phonologie et syntaxe) et sur le plan sémantique. C'est ce processus que nous voulons mettre en évidence dans *La Chevelure* de Charles Baudelaire. Pour expliciter cet objectif et pour guider la lecture de ce qui va suivre, il convient maintenant de donner une définition préalable de ce processus qui traduit ce que nous appellerons désormais le principe de *dé-différenciation*<sup>2</sup>.

En ce qui concerne la forme, Groupe  $\mu$  constate que la poésie est plus cohérente que par exemple le langage scientifique, tandis que celui-ci est plus variable dans ses formes d'expression (Groupe  $\mu$  1977 : 36). Cette remarque s'applique à merveille à *La Chevelure*, qui est un poème en vers. Selon Jean Cohen, la norme du vers constitue « une antinorme du langage naturel ». Celui-ci opère sur le plan phonique selon un principe de *différenciation* : les figures telles que la rime et l'allitération sont « gênantes ». Le vers, qui prend ces figures pour norme, semble fonctionner par contre selon un principe de *dé-différenciation*. (1966 : 87) Nous considérons que ce principe se réalise par l'intermédiaire de la figure du *parallélisme*, qui utilise l'équivalence comme procédé constitutif de la séquence. Cette figure a été étudiée par Roman Jakobson dans son article *Linguistique et poétique* (1963), et nous le définirons plus en détail dans le chapitre 2.1.

Sur le plan sémantique, la poésie cherche une réduction de l'opposition isotopique la plus générale dans le poème. Cette réduction s'appelle la médiation. (Groupe  $\mu$  1977 : 80) À l'intérieur de la tradition littéraire du classicisme au symbolisme, l'effet poétique le plus fort résulte de la médiation entre ce qui est humain (l'isotopie *anthropos*) et ce qui est cosmique (l'isotopie *cosmos*)<sup>3</sup> (*ibid.*, *id.* p. 88). Nous voulons mettre en évidence que dans *La Chevelure*, la médiation s'accomplit essentiellement entre ces deux isotopies.

---

<sup>2</sup> Nous empruntons le terme à Jean Cohen (1966), qui l'utilise pour caractériser la versification.

<sup>3</sup> Sur ces deux isotopies, voir. les chapitres 3.1. et 3.2., Klinkenberg 1995 : 45-46 et Groupe  $\mu$  1977 : 85-93.

Ce que nous voulons faire dans cette étude, c'est nous interroger sur le rôle que les parallélismes et la médiation acquièrent dans *La Chevelure*. Tous les parallélismes et un grand nombre des procédés médiateurs constituent des figures rhétoriques, et nous voulons mettre en lumière la nature de ces figures. Pour ce faire, nous nous inspirons principalement du travail du Groupe  $\mu$  sur le langage poétique, et nous appuyons sur son ouvrage classique la *Rhétorique générale* (1970), qui constitue une théorie générale sur les figures rhétoriques.

Notre travail se divise en deux grandes parties : dans la première (chapitre 2.), nous nous interrogerons sur les parallélismes dans le poème, et dans la deuxième (chapitre 3.), sur la médiation.

En ce qui concerne les parallélismes, nous nous intéresserons surtout à la versification, qui constitue un domaine complexe et très codifié. Nous considérons que la versification est fondée essentiellement sur le parallélisme, et que ses règles se présentent comme des contraintes formelles dont la violation peut créer un effet stylistique. Donc pour bien saisir la nature des figures du parallélisme, nous devons nous référer aux règles classiques du vers français, que Baudelaire semble suivre dans une très large mesure. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur les parallélismes non codifiés du poème.

Quant à la médiation, nous chercherons à définir comment est-ce qu'elle s'accomplit dans poème et quelle est sa forme dominante. Nous mettrons en évidence qu'elle se définit avant tout comme un rapprochement entre les isotopies *anthropos* et *cosmos*, et qu'il en existe deux types dans le poème : une médiation qui s'accomplit sur l'axe linéaire du poème (médiation discursive), et une médiation qui s'accomplit entre deux lectures d'un élément donné. Nous voulons aussi mettre en évidence que la médiation dans le poème traduit une théorie esthétique centrale chez Baudelaire, celui des « correspondances ». Pour Baudelaire, le poète est un « déchiffreur », puisant « dans le fonds de l'analogie universelle » (Baudelaire 1976 : 132). Ce principe se traduit avant tout par ce que le poète appelait dans *Mon cœur mis à nu* « le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » (Baudelaire 1973a : 701).

Avant de commencer le travail, nous résumons rapidement la théorie de la figure présentée dans *Rhétorique générale*, qui nous fournit un système de référence uni pour les pages qui vont suivre. Nous donnons aussi quelques informations générales concernant le poème de Baudelaire, qui fera l'objectif du chapitre suivant.

## 1.1. Corpus

*La Chevelure* est un des 35 poèmes ajoutés dans la deuxième version *des Fleurs du mal* (1861). Vingt-troisième poème du recueil, il fait partie de ce que Dominique Rincé appelle « le cycle de Jeanne Duval », poèmes inspirés par la plus célèbre des maîtresses du poète (1994 : 24).

*La Chevelure* fut publié pour la première fois dans la *Revue Fantaisiste* le 20 mai 1859, et il date de la période de 1858-1859, dont le caractère distinctif est l'emploi de l'apostrophe (Ziegler 1973 : 880). Le tome 1 des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, publié chez Gallimard en 1973, n'indique aucune différence entre les deux versions.

*La Chevelure* se rapproche du XVIIe poème du *Spleen de Paris* (1862), *Un hémisphère dans une chevelure*<sup>4</sup>. La première publication de ce poème, le 24 août 1957 dans *Le Présent* sous le titre *La Chevelure*, précède la composition de la version *des Fleurs du mal* (Ziegler 1973 : 1322). Par conséquent, on peut considérer le poème en prose comme ce que Gérard Genette a appelé un *hypotexte* par rapport au poème versifié. Un hypotexte est un texte qui est uni à un texte ultérieur, *hypertexte*, par un rapport transtextuel<sup>5</sup> (Allen 2000 : 107-108).

Le poème appartient au genre lyrique, dont la fonction est d'exprimer, selon la définition du *Petit Robert*, « des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie » (*s.v. lyrique*). Pour Dominique Rabaté (2001 : 6), cette définition soulève trois questions : qu'est-ce qu'exprimer une émotion et comment est-elle communiquée ? Les émotions transmises sont-elles sincères ? Le « poète » renvoie-t-il à l'auteur du poème ou n'est-il qu'un simple rôle ? Dans la présente étude, nous n'entrons pas dans la

---

<sup>4</sup> Pour le poème en prose, voir chapitre 5.1. *Un hémisphère dans une chevelure*.

<sup>5</sup> Dans la terminologie de Genette, le concept de transtextualité correspond à toutes les formes des rapports intertextuels.

matière complexe que constitue le lyrisme, mais nous contentons de distinguer « *le sujet lyrique* » du *narrateur* d'un roman, pour emprunter le terme de Rabaté. Comme le narrateur d'un roman, le sujet lyrique n'est pas préalable au poème, mais se crée par et dans le poème (*id.* p. 8).

Avec ses 35 vers, *La Chevelure* peut être considéré comme un poème relativement long au sein de l'œuvre de Baudelaire ; le poète préférait les formes plus courtes telles que le sonnet, prédilection qu'il affirmait dans son esthétique de l'« infini diminutif ». Baudelaire formule cette doctrine dans sa lettre à Armand Fraisse le 18 février 1860, où il prend la défense du sonnet :

Quel est donc l'imbécile [...] qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? [...] Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts. (1975 : 676)

On sait bien que, dans sa poésie versifiée, Baudelaire ne produisait pas de vraies innovations sur le plan de la forme, mais suivait assez strictement, à la différence des poètes romantiques, les règles dites « draconiennes » de la poésie classique. Nom révélateur ! Nous croyons que Roland Barthes a bien saisi la quintessence de cette esthétique dans *Le degré zéro de l'écriture* : pour lui, cette doctrine ne constituait pas un art de l'invention mais un art de l'expression ; le rôle d'un poète classique, c'était, « d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte du mètre » (1953 : 37). Le grand codificateur du vers classique, François de Malherbe (1555-1628) déclarait que « la doctrine fait plus sans le naturel que le naturel sans la doctrine », inversant la formule de Du Bellay « le Naturel [fait] plus sans la Doctrine que la Doctrine sans le Naturel » (Buffard-Moret 2004 : 7-8). On voit l'attachement de Baudelaire aux règles classiques dans *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, où il proclame « qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, [me] jette dans de longues extases. » (Baudelaire 1976 : 754)

Le poème a été l'objet de quelques études importantes, parmi lesquelles nous pouvons distinguer deux études inspirées de la psychanalyse : celle de Mauron (1995) et celle de Bersani (1981). On peut considérer que ces deux études constituent une *lecture symptomale* du poème, par laquelle on entend, d'après la définition de Jonathan Culler



(2000 : 68), « une interprétation qui traite le texte comme un symptôme de quelque chose de non textuel »<sup>6</sup>. Dans les deux cas, l'interprétation s'accomplit à la lumière de la théorie psychanalytique : Bersani traite le thème du désir dans *La Chevelure*, en l'expliquant par une logique des fantasmes ; et Mauron s'intéresse à un élément récurrent, « fortes tresses », qui apparaît plusieurs fois dans le poème et dans l'œuvre de Baudelaire, et l'explique par la vie psychique de l'auteur.

### XXIII. La Chevelure

1 Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
2 Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
3 Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
4 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
5 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

6 La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
7 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
8 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
9 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
10 Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

11 J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
12 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
13 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
14 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
15 De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

16 Un port retentissant où mon âme peut boire  
17 À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
18 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
19 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
20 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

21 Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
22 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
23 Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
24 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
25 Infinis bercements du loisir embaumé !

26 Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
27 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
28 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
29 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
30 De l'huile de coco, du musc et du goudron.

---

<sup>6</sup> Nous traduisons de l'anglais.

31 Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
32 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
33 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
34 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
35 Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

## 1.2. Métaboles ou figures de rhétorique

Pour notre travail, nous adoptons la théorie de la figure présentée dans *Rhétorique générale* du Groupe  $\mu$ . L'avantage de cette théorie, c'est qu'elle offre un classement rationnel et uni de toutes les figures rhétoriques.

Pour le Groupe  $\mu$ , la rhétoricité réside dans ce que Roman Jakobson a appelé « la fonction poétique du langage », qui est caractérisée par « la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte. (Jakobson 2003a : 218) ». Selon Jakobson, la seule forme de discours où cette fonction est dominante serait la poésie (*ibid.*). Cette affirmation constitue une définition *téléologique* (du grec *telos*, *teleos*, 'fin', 'but') de la poésie qui met en valeur son caractère *non instrumental*, *autotélique* ou *intransitif*. D'après Todorov, on trouve une formulation similaire dans les affirmations esthétiques de la fin du XVIIIe siècle, par exemple chez Moritz, pour qui la littérature se définit par le beau, par son langage qui est non instrumental et dont la valeur est en elle-même, et chez Novalis, pour qui la littérature est « une expression pour l'expression ». (1978 : 17-18). On trouve aussi une formulation assez similaire dans *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre :

Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni l'exposer. Ils ne songent plus à *nommer* le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle inessentiel, en face de la chose qui est essentielle. Ils ne parlent pas ; ils ne se taisent pas non plus : c'est autre chose. (Sartre 1948 : 18)

Dans cet extrait, Sartre oppose le langage poétique à l'usage instrumental de la langue, qu'il semble identifier avec sa fonction référentielle ; mais la vérité, c'est que nous utilisons la langue dans des usages ou fonctions très divers, dont l'usage référentiel n'est qu'un des possibles. Que sont exactement ces fonctions et plus spécifiquement la fonction poétique ? Roman Jakobson en distingue six dans son article *Linguistique et*

*poétique*, et les définit à partir de la visée principale du message. La visée peut être n'importe lequel de ces six facteurs, qui composent tout procès de communication :

CONTEXTE  
DESTINATEUR. . . . . MESSAGE. . . . . DESTINATAIRE  
CONTACT  
CODE

Un destinataire envoie un message au destinataire, ce qui requiert un contact entre les deux agents. Le message est formulé d'après un code, et il renvoie à un contexte saisissable qui est verbal ou qui peut être verbalisé. Si le message transmet de l'information sur le contexte, il s'agit de la fonction *référentielle*. L'orientation vers le destinataire s'appelle la fonction *émotive*, et exprime l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Cette fonction est liée au genre lyrique, centrée sur la première personne. La fonction *conative* fait pression sur le destinataire, et elle apparaît dans le cas vocatif et le mode impératif<sup>7</sup>. La fonction *phatique* sert à maintenir le contact. Quand le message est orienté vers le code, il s'agit de la fonction *métalinguistique*. C'est le cas de la phrase « *Sécher, c'est échouer un examen* ». (2003a : 213-219)

La sixième fonction est la fonction poétique, centrée sur le message « pour son propre compte ». Elle se réalise pour Jakobson par l'intermédiaire de la figure du parallélisme. Pour le Groupe  $\mu$ , par contre, cette fonction se définit comme une intention rhétorique, qui transforme les différents aspects du procès communicatif en agissant sur le code et/ou sur la représentation des faits. Au lieu de servir à une fin communicative, ces transformations attirent l'attention sur le message lui-même. La rhétorique est donc essentiellement « un ensemble d'opérations sur le langage » qui créent des *écarts* par rapport à *une norme* ou « *au degré zéro* » en transgressant des règles. Les changements ainsi effectués s'appellent *métaboles* ou *figures*. (1970 : 24, 30, 44-45).

Les figures existent aussi, bien sûr, hors de la poésie et de la littérature. La figuralité ne saurait donc être prise comme une propriété « littéraire », ou « poétique » de la langue, à

---

<sup>7</sup> Nous considérons que la poésie lyrique aussi est marquée par la fonction conative ; on trouve cette fonction, par exemple, dans la fameuse apostrophe *du Lac* de Lamartine : *Ô temps, suspends ton vol !* On en trouve un exemple aussi dans le treizième vers de *La Chevelure* : *Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !*

plus forte raison parce qu'il n'existe pas de discours littéraire homogène, comme l'affirme Todorov dans *Les genres de discours* :

Si l'on opte pour un point de vue structural, chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des « parents » non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours « littéraire ». Par exemple, une certaine poésie lyrique et la prière obéissent à plus de règles communes que cette même poésie et le roman historique du type *Guerre et Paix*. Ainsi l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours. (Todorov 1978 : 25)

Pour éviter l'association de la fonction poétique avec la poésie, le Groupe  $\mu$  la rebaptise la fonction rhétorique.

Le Groupe  $\mu$  classe les figures rhétoriques selon le domaine linguistique où ils apparaissent et selon l'opération qui les constitue.

Les opérations rhétoriques agissent sur quatre domaines linguistiques. *Le domaine des métaplasmes* est le lieu des figures qui agissent sur l'aspect phonique ou graphique des mots ou des unités d'ordre inférieur (Groupe  $\mu$  1970 : 34). On trouve un métaplasme dans la pièce *Ubu roi* d'Alfred Jarry, qui commence avec l'interjection « *Merdre !* ». Il s'agit de la figure d'*épenthèse*, qui ajoute un phonème dans un mot.

*Le domaine des métataxes* est celui des constructions qui jouent sur la syntaxe (p. ex. sur la phrase et sur l'ordre des mots) (*ibid.*). Une figure de ce type est l'*ellipse* qui supprime des mots nécessaires à une construction complète, ainsi ces deux vers d'Yves Bonnefoy : « Je nommerai désert ce château que tu fus, / \_ Nuit cette voix, \_ absence ton visage [...] » (Cité dans Aquien 2007 : 527). Dans le deuxième vers de cet extrait, il y a ellipse parce que le sujet et le verbe ne sont pas répétés. Il en va de même pour le dernier élément de l'énumération (*absence ton visage*), auquel il manque la conjonction *et*.

*Le domaine des métasémèmes* regroupe les procédés qui changent le signifié des mots (*id.* p. 34). Ces figures sont surtout des *tropes*. Les tropes sont des figures qui donnent à une expression un sens qui appartient à un autre. C'est le cas de la *synecdoque* particularisante *trente voiles* pour 'trente voiliers' (de Corneille).

Les trois premiers plans constituent *les écarts du code*. Le quatrième est *le domaine des métalogismes*, figures dont l'écart ne relève pas des critères de correction linguistique, mais de la présentation « logique » des faits ou de la progression « logique » du

raisonnement, qui constitue leur degré zéro (*ibid.*). Une figure de ce type est l'hyperbole, qui exagère le fait présenté (p. ex. *Il est fort comme un taureau*).

En indiquant par une flèche l'endroit de l'écart, les quatre domaines peuvent être résumés de la façon suivante dans le triangle sémiotique d'Ogden-Richards :

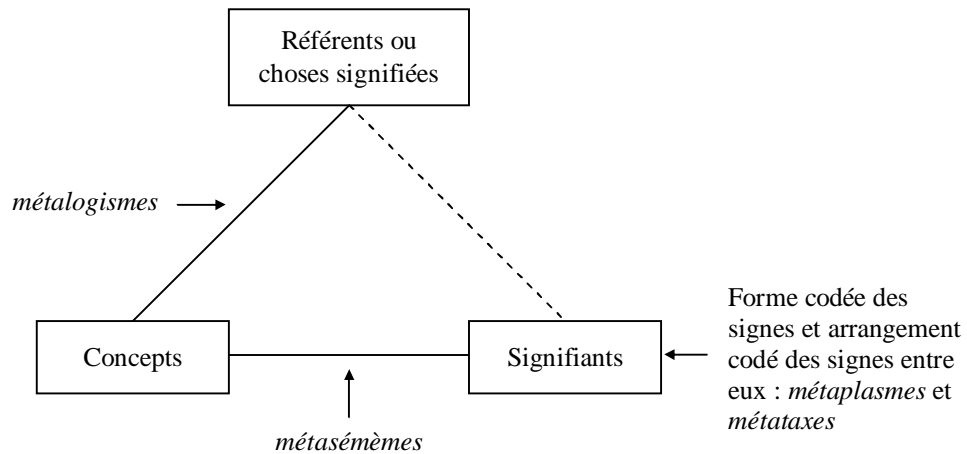


Figure 1 : Domaines rhétoriques (Groupe  $\mu$  1970 : 35)

Ces quatre domaines sont manipulés par quatre opérations rhétoriques, qui forment deux « familles » : *les opérations substantielles*, qui modifient la substance des unités en question, et *les opérations relationnelles*, qui *permutent* l'ordre de ces unités. Les premières sont au nombre de trois et se divisent en : *suppression* et *adjonction* des unités, et en *suppression-adjonction*, qui substitue des éléments partiellement ou complètement. (*id.* p. 45-46) Par exemple, l'épenthèse est un méta-plasme par adjonction et l'ellipse une mé-ta-taxe par suppression.

## 2. Parallélismes dans *La Chevelure*

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur la forme d'écart et sur la fonction différenciatrice que constituent les parallélismes dans *La Chevelure*. Pour commencer, il convient d'examiner de plus près la figure du parallélisme et de produire une transcription phonétique du poème, ce qui nous permettra d'accomplir notre tâche avec plus de rigueur. Nous nous attachons au corpus dans le chapitre. 2.3., qui est consacré à la versification, et dans le chapitre 2.4., qui traite les parallélismes non conventionnels.

## 2.1. Le parallélisme

Dans son célèbre article *Linguistique et poétique*, Roman Jakobson a défini la figure du parallélisme comme le critère empirique par lequel on reconnaît la fonction poétique du langage (2003a : 220). Bien que Jakobson ait montré à bon droit son importance dans plusieurs formes de poésie, nous ne croyons pas qu'il ait suffisamment justifié son identification comme la marque d'une fonction langagière. Pour cette raison, nous souscrivons à la thèse du Groupe  $\mu$ , pour qui ce procédé n'est qu'un de ceux par lesquels s'effectue la fonction poétique<sup>8</sup>. Mais quoi qu'il en soit, Jakobson a donné, dans son article, une définition lucide de cette figure et que nous pouvons adopter.

Pour Jakobson, parler implique deux modes d'arrangement : la sélection des entités linguistiques et leur combinaison en unités d'ordre supérieur. Ces opérations apparaissent par exemple au niveau lexical, où le locuteur choisit des mots et les combine en phrases suivant les règles syntaxiques de la langue (Jakobson 2003b : 45-46). Par conséquent, les unités d'une langue sont liées sur deux axes. Jakobson s'inspire *Du cours de linguistique générale* de Saussure, où l'idée des deux axes est formulée de la manière suivante :

Le rapport syntagmatique est *in præsentia* ; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle. (Saussure 1995 : 171)

Les constituants d'une série sont liés par *contiguïté*, tandis que les rapports associatifs (ou paradigmatiques) lient des entités linguistiques par *similarité* (Jakobson 2003b : 48-49). Le parallélisme utilise l'équivalence comme procédé constitutif de la séquence en projetant « *le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison* ». Or, il ne s'agit pas de construire des équations dans la séquence comme c'est le cas des énoncés métalinguistiques, mais, au contraire, c'est l'équation qui sert à construire la séquence. (Jakobson 2003a : 220-221)

Nous pensons que dans la terminologie du Groupe  $\mu$ , le parallélisme correspond à l'opération d'adjonction et plus spécifiquement à l'adjonction répétitive. Nous considérons que cette opération comporte plusieurs subdivisions selon la disposition des

---

<sup>8</sup> Sur ce sujet, voir Groupe  $\mu$  1970 : 17-18, 24.

termes en séquence et selon le niveau linguistique où se manifeste la répétition. Ainsi, le parallélisme peut se diviser par exemple en : parallélisme simple du type A...A, où les éléments répétés sont identiques ; en *chiasme* (du grec *khiasma*, 'croisement') A...X...X...A, où ils forment une symétrie ; et en *gradation* AX...AY, où  $X < Y$  ou  $X > Y$ , qui comporte une différence quantitative entre les éléments. Comme la langue est en elle-même redondante, ces répétitions n'ont pour effet que d'accentuer la redondance naturelle, mettant en évidence ce que Jakobson (2003a : 218) a appelé « le côté palpable des signes ». Il faut donc savoir quelles répétitions sont pertinentes. Nous pourrions nous référer ici à une définition de Marc Domicy, auteur qui a poursuivi l'œuvre de Jakobson. D'après Domicy, les parallélismes sont reconnaissables « à leur caractère non aléatoire et imprédictible » (Domicy 1982 : 47, cité d'après Aroui 1995 : 11).

La question de l'écart que constituent les parallélismes est complexe. Le premier problème est celui-ci : si les parallélismes doivent être considérés comme « imprédictibles », est-ce qu'on peut considérer les conventions de la poésie versifiée telles que la rime comme des figures ? Le Groupe  $\mu$  considère que oui parce que ces figures conventionnelles attirent plus l'attention sur le message que sur son sens, d'où leur valeur rhétorique (1970 : 42). Une autre question difficile est la forme d'écart que constituent les adjonctions répétitives, et plus spécifiquement la norme ou le degré zéro qu'elles violent : si, dans l'immense majorité des cas, le parallélisme ne constitue pas de changement dans la forme des éléments, comme c'est le cas de l'épenthèse *merdre* (de Jarry), par rapport à quoi est-ce qu'ils se définissent comme des figures ? Nous pensons qu'il s'agit de la violation du principe de différenciation, qui, selon Cohen, gouverne le langage naturel<sup>9</sup>.

L'étude des parallélismes nous pose deux problèmes méthodologiques. Le premier est la difficulté de définir *a priori* cette figure : la définition que nous empruntons à Domicy ne nous offre pas de critère formel pour définir quand telle ou telle répétition est « non aléatoire ou imprédictible » ; nous devons donc, dans une certaine mesure, nous appuyer sur une méthodologie abductive, voire intuitionniste. Le second problème est celui de la quantification : il est difficile de réduire les parallélismes à un principe quantitatif, surtout dans les cas où il ne s'agit pas de la versification. Dans les

---

<sup>9</sup> Cf. chapitre 1.

phénomènes concernant la versification, ces problèmes seront plus minces parce que nous serons capables de définir ce que nous cherchons dans le texte (par exemple des rimes) et, par conséquent, les quantifier ou les réduire à un schéma. En ce qui concerne les parallélismes non codifiés, nous voulons surtout à mettre en évidence qu'il est possible d'en trouver, qu'ils sont nombreux et qu'on peut en trouver dans le domaine syntaxique et phonique.

## **2.2. Transcription phonétique et découpage syllabique du poème**

La première difficulté dans la transcription phonique d'un poème est le choix du niveau de description. Au lieu de rester dans le cadre strictement phonologique, nous incluons dans la transcription la longueur des voyelles, qui a parfois, nous le croyons, une importance dans la poésie française. Bien que la longueur soit d'ordre non fonctionnel en français, elle n'est pas d'ordre subliminal mais facilement perceptible, et peut, par conséquent, servir de base aux différentes figures, dont le parallélisme.

Le vers français est syllabique, c'est-à-dire basé sur des parallélismes à ce niveau. Pour cette raison, nous allons découper le poème en syllabes. Nous incluons ce découpage dans la transcription, qui énumère les syllabes selon les vers (1-35) et selon la position à l'intérieur du vers (I-XII)

La difficulté essentielle pour la lecture du vers français est le traitement du *e* caduc. Le problème, c'est que l'alternance entre [ə] et zéro dépend du niveau stylistique, et qu'un traitement faux peut affecter le nombre des syllabes et, par conséquent, détruire le rythme poétique (Malmberg 1982 : 75). Pour stabiliser le compte des syllabes, les règles classiques définies par Malherbe portent sur la lecture de *e* caduc. Ces règles de lecture étaient respectées jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les premiers exemples de contournement datent de l'époque romantique et les licences se multiplièrent avec les symbolistes vers la fin du siècle. (Buffard-Moret 2004 : 19, 23) Selon Paul Delbouille (1995 : 157), ces règles peuvent être ramenées à ceci : « On ne compte pas le *e* caduc quand il est la dernière voyelle du vers ; et on ne le compte pas quand, à l'intérieur du vers, il est précédé d'une voyelle ou suivi d'une voyelle ». Le *e* n'est pas seulement compté mais il est aussi prononcé (Aquié 2007 : 521).



	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	o	twa	zǔ	mu	tə	ná	zys	kə	sý:R	lā	kɔ	lý:R
2	o	bú	klə	o	par	fǔ	far	zɛ	də	nɔ	fa	lwá:R
3	ek	stá:	zə	pur	pœ	plé	sə	swá:R	al	kó:	vəp	ský:R
4	de	su	və	ní:R	dər	mǎ	dǎ	sé	tə	ʃə	və	lý:R
5	zə	la	vœ	a	zi	té	dǎ	lé:R	kɔ	mœ	mu	ʃwá:R
6	la	lā	gu	rø:	za	sí	e	la	bry	lā:	ta	frík
7	tu	tǔ	mǔ	də	lwē	tǔ	a	psá	pres	kə	de	fǔ
8	ví	dǎ	te	prɔ	fɔ	dœ:R	fɔ	ré	a	rɔ	ma	tík
9	ko	mə	dó:	trə	zɛs	prí	vó:	gə	syr	la	my	sík
10	lə	mǔ	o	mǔ	na	múr	ná	zə	syr	tɔ	par	fǔ
11	zi	ré	la	ba	u	lá:RBR	e	lò:	mə	plē	də	sé:V
12	sə	pá:	mə	lɔ	gə	mǎ	su	zar	dœ:R	de	kli	má
13	fər	tə	tré	sə	swa	jé	la	ú	lə	ki	mǎ	lé:V
14	ty	kɔ	tǔ	mɛ:R	de	bén	œ	ne	blu	i	sā	ré:V
15	də	vwá	lə	də	ra	mœ:R	də	flá	mə	ze	də	má
16	œ	pó:R	rə	tā	ti	sǎ	u	mɔ	ná:	mə	pø	bwá:R
17	a	grā	fló	lə	par	fǔ	lə	sɔ	e	la	ku	lœ:R
18	u	le	vɛ	só	gli	sǎ	dǎ	lò:R	e	dǎ	la	mwá:R
19	ú:	vrə	lær	vas	tə	brá	pu	rǎ	bra	sé	la	glwá:R
20	dœ	sjel	pý:R	u	fre	mí	le	tɛr	né	lə	ʃa	lœ:R
21	ʃə	plɔ	zə	ré	ma	tət	a	mu	rø:	zə	di	vrɛs
22	dǎ	sə	nwá:	rɔ	se	ǎ	u	lò:	trɛ	tā	fɛr	mé
23	e	mɔ	nɛs	prí	syp	tíl	kə	lə	ru	lí	ka	rɛs
24	sə	rá	vu	rə	tru	vé	o	fe	kɔ:	də	pa	rɛs
25	ɛ	fí	ní	bɛr	sə	mǎ	dy	lwa	zí:R	ǎ	bo	mé
26	ʃə	və	bló	pa	vi	jɔ	də	te	né	brə	tā	dý
27	vu	mə	rǎ	dé	la	zý:R	dy	sjel	i	más	e	rɔ
28	syr	le	bó:R	dy	və	té	də	vo	mé	ʃə	tər	dý
29	ʃə	mǎ	ní:VR	ar	da	mǎ	de	sā	tœ:R	kɔ	fɔ	dý
30	də	qí	lə	də	ko	kó	dy	mýs	ke	dy	gu	drɔ
31	lɔ	tǎ	tu	zú:R	ma	mǔ	dǎ	ta	kri	nǔ	rə	lú:rd
32	sɛ	mə	rá	lə	ry	bí	la	pɛ:R	le	lə	sa	fí:R
33	a	fǔ	ka	mɔ	de	zí:R	ty	nə	swá	za	mɛ	sú:rd
34	nɛ	ty	pá	lə	a	zís	u	ʃə	ré:V	e	la	gú:rd
35	u	ʃə	ým	a	lɔ	tré	lə	vé	dy	su	və	ní:R

Tableau 1 : Transcription phonétique du poème

## 2.3. Versification

À la différence de la prose ‘qui va de l’avant, tout droit’, le vers (du latin *vertere*, ‘tourner’) revient toujours sur lui-même (Guiraud 1978 : 5). Comme nous l’avons déjà constaté, ce retour correspond à la figure jakobsonienne du parallélisme, qui est la base de toute versification, bien que chaque type de vers ait ses propres conventions de structuration.

*La Chevelure* est un poème en vers de douze syllabes, c’est-à-dire en *alexandrins*<sup>10</sup>. La structure de l’alexandrin est fondée sur quatre formes de récurrence : *la métrique*<sup>11</sup>, qui découpe le poème en segments d’une longueur de douze syllabes ; *les accents rythmiques*, qui sont normalement quatre par vers et dont deux sont fixes ; *les rimes*, qui sont des récurrences phoniques à la fin du vers ; et *les graphismes* ou *métagraphes*, qui ont leurs propres conventions, basées sur le parallélisme. Dans les quatre chapitres qui suivent, nous examinons de plus près les parallélismes que constituent ces retours, en nous interrogeant sur leur forme d’écart.

Or, la construction des vers n’est pas toute la versification ; les vers forment, par la récurrence de leurs propriétés structurelles, des ensembles de vers unis par cohérence qu’on appelle les *strophes* (du grec *strophè*, ‘action de tourner, tour’) (Aquièn 2007 : 692). La structure strophique de *La Chevelure* est le quintil (du latin *quintus*, ‘cinquième’), qui est composé de cinq vers. Nous examinons la cohérence strophique dans les chapitres consacrés à la structure de l’alexandrin ainsi que dans le chapitre 2.4, consacré aux parallélismes non codifiés.

### 2.3.1. Métrique

Le vers français est découpé en segments selon la quantité syllabique. Cette caractéristique du vers s’appelle le mètre (du grec *metron*, ‘mesure’) et s’effectue par l’intermédiaire d’une adjonction de pauses. L’alexandrin est coupé à deux endroits : il est coupé à la fin du vers par une pause, et il est divisé en deux *hémistiches* après la sixième syllabe par la *césure* (du latin *caesura*, ‘coupure’), qui correspond à une courte

---

<sup>10</sup> Ce nom vient d’un poème du XII<sup>e</sup> siècle sur la vie d’Alexandre le Grand en vers de douze syllabes, *Le Roman d’Alexandre*.

<sup>11</sup> Le nom *métrique* est aussi employé, dans un sens plus large, pour désigner tout aspect de la structure du vers.

pause. (Cohen 1966 : 57 ; Delbouille : 161). Ces pauses sont de nature métrique et indépendantes du rythme linguistique (Buffard-Moret 2004 : 83).

Le Groupe  $\mu$  considère que les conventions métriques peuvent soit redoubler ou renforcer la disposition syntaxique d'un poème, soit entrer en concurrence avec elle et la perturber. (1970 : 73) Nous pensons que Jean Cohen a très bien compris cette dynamique dans *Structure du langage poétique*. Pour lui, une convergence totale entre les deux systèmes est possible seulement quand il existe « un parallélisme exact entre la pause métrique et la pause sémantique » (1966 : 64). Quant au conflit du mètre et de la syntaxe, Jean Cohen pense qu'il s'agit d'une discordance entre les deux systèmes de pauses, qui détruit la corrélation normale entre les structures sonores et sémantiques (*id.*, p. 63, 73). Ce conflit constitue, non seulement une répétition, mais une adjonction de pauses par rapport à celles du degré zéro, ce qui peut créer des effets stylistiques. Selon Cohen, la corrélation<sup>12</sup> exacte entre les deux systèmes existe seulement dans le cas où la fin du vers correspond à la fin de la phrase, qui constitue une pause sémantique forte, et quand la fin de l'hémistiche correspond à une pause plus courte, marquée par une virgule ou correspondant à la fin d'une proposition (*id.*, p. 65).

Nous nous proposons d'examiner l'écart qui résulte de cette adjonction à la césure et à la fin du vers. Comme les deux pauses métriques sont d'une longueur différente, leur analyse demande des mesures spécifiques.

Examinons d'abord les pauses à la césure. Nommons *corrélation* le cas où la pause métrique correspond à la pause sémantique et *adjonction* le cas où la pause imposée par le mètre constitue un écart. Ce premier tableau regroupe toutes les pauses à la césure du poème :

	Corrélation	Adjonction
Vers	7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 30, 31, 34 = 13	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35 = 22
Pourcentage	37,14 %	62,86 %

Tableau 2. Pauses métriques à la césure

<sup>12</sup> Nous préférons utiliser ici le terme corrélation au lieu de parallélisme pour éviter la confusion avec la figure du même nom.

On voit que dans la plupart des cas la pause métrique se détermine comme une adjonction qui n'existerait pas normalement. Les règles classiques tolèrent certaines formes de discordance, tandis qu'une forme de discordance est proscrite : l'enjambement. Il s'agit de l'enjambement dit interne quand un groupe syntaxique est divisé par la césure (Buffard-Moret 2007 : 99). La seule discordance de ce type est dans le vers 27, où le nom *azur* est séparé de son complément, le groupe prépositionnel *du ciel* :

1. Vous me rendez l'azur // du ciel immense et rond ;

La situation à la fin du vers mérite une analyse plus fine ; elle est compliquée par le fait que la pause métrique, plus longue, peut se substituer à une pause sémantique de plus courte durée. Nommons *corrélation exacte* le cas où la fin de vers correspond à la fin d'une phrase, *adjonction faible* le cas où elle correspond à une pause plus courte marquée par une virgule ou correspondant à la fin d'une proposition, et *adjonction forte* le cas où il n'y a pas de signe de ponctuation à la fin du vers et celle-ci ne correspond pas à la fin d'une proposition. L'analyse de toutes les pauses à la fin du vers donne le tableau suivant :

	Corrélation exacte	Adjonction faible	Adjonction forte
Vers	1, 2, 5, 8 10, 13, 20, 25, 30, 33, 35 = 11	4, 6, 7, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 22, 24, 26, 27, 28, 32, 34 = 16	3, 14, 16, 19, 21, 23, 29, 31 = 8
Pourcentage	31,43 %	45,71 %	22,86 %

Tableau 3. Pauses métriques à la fin du vers

Une fois de plus, il y a peu de cas qui constituent une coïncidence entre les deux systèmes de pauses. Mais dans un grand nombre des cas, l'écart est atténué en faisant correspondre la pause métrique à une pause sémantique de plus courte durée. On trouve ce phénomène entre les vers 4 et 5, qui sont séparés par une virgule :

2. [...] Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

D'après Buffard Moret, on parle d'enjambement externe quand un groupe syntaxique « enjambe » les limites du vers. C'est le cas de ces deux vers tirés des *Fables* de La Fontaine :

3. Le Roi des animaux // se mit un jour en tête  
De giboyer. // Il célébrait sa fête. (cité dans *ibid.*)

Or, l'esthétique classique tolère l'enjambement quand le terme qui se trouve à la rime n'est pas un déterminant ou une préposition et si l'élément rejeté partage avec le reste du vers une unité syntaxique forte. Pour cette raison, *La Chevelure* ne contient pas d'enjambement interdit ; par exemple, le débordement entre les vers 14 et 15 est permis car cette dernière forme un complément du nom *rêve* :

4. Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts : [...]

L'étude des deux pauses métriques nous montre que Baudelaire respecte dans une grande mesure les conventions de la poésie classique, et que, par conséquent, celles-ci tolèrent une discordance considérable entre les deux systèmes de pauses.

### 2.3.2. Rythme accentuel

L'alexandrin possède deux accents obligatoires, ou *fixes*, qui sont sur la sixième et la douzième syllabes (Delbouille 1995 : 162). Ces accents précèdent donc les pauses métriques et constituent une adjonction répétitive. On voit dans le tableau 1 que l'accent apparaît naturellement dans ces endroits. La convention n'est donc pas rompue. Dans l'alexandrin, il existe aussi des accents dits *secondaires* ou *mobiles*. Le nombre en quelque sorte canonique des ces accents est un par hémistiche et ils sont situés presque toujours sur la deuxième, troisième ou quatrième syllabes de l'hémistiche (Cohen 1966 : 90 ; Delbouille 1995 : 162). Ainsi, la variation par rapport à ces occurrences peut être considérée comme une rupture par rapport à la monotonie habituelle de l'alexandrin. Le rythme accentuel crée souvent une symétrie qui peut être considérée comme une sous-catégorie du parallélisme du niveau phonique.

Nous allons examiner d'abord les figures de symétrie à l'intérieur du vers, et puis nous analyserons les ruptures du rythme accentuel. Pour cette tâche descriptive, nous marquons la quantité des syllabes d'un groupe rythmique<sup>13</sup> par un numéro, la fin du groupe par une barre simple (/) et la césure avec une barre additionnelle. Ainsi la

---

<sup>13</sup> Le groupe rythmique est un ensemble grammatical délimité par un accent final. La fin d'un groupe qui finit avec un accent mobile s'appelle aussi la *coupe*.

structure rythmique du vers 25 « Infinis bercements du loisir embaumé. » est marquée 3/3//3/3.

Dans *La Chevelure*, les symétries accentuelles à l'intérieur du vers se divisent en trois types : soit les groupes rythmiques sont d'une longueur égale (3/3//3/3), soit ils forment une symétrie du type 2/4//2/4 ou 4/2//4/2, soit un chiasme (4/2//2/4). Ils apparaissent tous dans les vers à quatre accents, ou *tétramètres*.

Type de symétrie	3/3//3/3	2/4//2/4	4/2//4/2	4/2//2/4	Total
Vers	1, 20, 25, 26, 28, 29, 34 = 7 (20 %)	2, 11, 15, 30 = 4 (11,43 %)	6, 23 = 2 (5,71 %)	4, 18 = 2 (5,71 %)	= 15 (42,86 %)

Tableau 4 : Symétries accentuelles à l'intérieur du vers

Dans la majorité des strophes, ces symétries peuvent être assez aléatoires car elles ne forment vraiment pas de logique entre les différents vers. Une exception frappante à cette contingence sont les vers 25, 26, 28 et 29, qui sont proches et composés d'un tétramètre à mesures *anapestes*, c'est-à-dire composés de deux syllabes inaccentuées suivies d'une syllabe accentuée (∩∩-):

5. [...] Infinis / bercements // du loisir / embaumé !  
 Cheveux bleus/, pavillon // de ténè/bres **tendues**, [...]  
 Sur les bords / duvetés // de vos mèn/ches **tordues**  
 Je m'enivr/(e) ardemment // des senteurs / confon**dues** [...]

Ce parallélisme est d'autant plus saillant en raison de la longueur égale des mesures ; la répétition s'accomplit ainsi quatre fois par vers au lieu de deux comme c'est le cas des autres types de symétrie. On doit aussi noter que ce parallélisme renforce la similarité phonique entre les vers 26, 28 et 29, qui riment ensemble.

Passons maintenant à l'analyse de la rupture du rythme accentuel.

Le tableau 5 regroupe tous les groupes rythmiques de *La Chevelure*. Les hémistiches qui rompent le tétramètre sont soulignés et ceux qui contiennent un accent soit sur la première ou sur la dernière syllabe sont en caractères gras.

Vers	Strophe						
	1	2	3	4	5	6	7
1 <sup>e</sup>	3/3//3/3	4/2//4/2	2/4//2/4	2/4//3/3	4/2//3/3	3/3//3/3	<u>2/2/2//4/2</u>
2 <sup>e</sup>	2/4//2/4	3/3//2/4	2/4//3/3	3/3//2/4	3/3//2/4	4/2// <u>2/2/2</u>	3/3//2/4
3 <sup>e</sup>	<u>2/4//2/2/2</u>	<b>1/5</b> //2/4	3/3//2/4	4/2//2/4	4/2//4/2	3/3//3/3	2/4//3/3
4 <sup>e</sup>	4/2//2/4	3/3// <b>1/5</b>	3/3// <u>6</u>	<b>1/5</b> //4/2	2/4//3/3	3/3//3/3	3/3//3/3
5 <sup>e</sup>	3/3//2/4	2/4// <b>1/5</b>	2/4//2/4	3/3//3/3	3/3//3/3	2/4//2/4	3/3//2/4

Tableau 5 : Rythme accentuel

Le tétramètre est rompu à quatre endroits. Dans trois vers, il est abandonné pour former un rythme accentuel à mesures égales : le deuxième hémistiche du deuxième vers et le premier du vers 31 comportent trois groupes rythmiques bisyllabiques, ou *iambiques* (∩–), qui se succèdent :

6.        **Ex**ta/se ! Pour **peup**ler // **ce soir** / l'**alcôv**/(e) **obscur**(e) [...]  
             Longtemps !/ toujours !/ ma main // dans ta criniè/re **lourd**(e) [...] (vers 2, 31)

Le vers 27 contient une succession de quatre groupes iambiques, qui constituent un parallélisme plus fort :

7.        Vous me **rendez** / l'**azur** // du **ciel** / **immens**/(e) et **rond** ; [...]

Dans le vers 14, la rupture résulte de l'antéposition de l'adjectif épithète *éblouissant*. C'est grâce à cette disposition que ce vers rime avec les vers 11 et 13 :

8.        J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, [...]  
             Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
             Tu **contiens**,/ mer d'**ébèn**//(e), un éblouissant **rêv**(e) [...]

Le deuxième type de rupture, qui situe un accent sur la première ou la cinquième syllabe de l'hémistiche, constitue un phénomène que le français et l'esthétique classique essaient d'éviter : la succession de deux syllabes accentuées, ou *contre-accent*. Ce phénomène est permis seulement dans le cas d'effet stylistique précis. (Aquié 2007 : 497) Pour cette raison, chaque contre-accent mérite d'être examiné.

Le deuxième quintil du poème contient trois contre-accents :

9.        [...] Tout un monde lointain, absent, presque **défun**t,  
             **Vit** dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
             Comme d'autres **esprits** **vo**uent sur la musique,  
             Le mien, ô mon **amour**, **nage** sur ton parfum. (vers 7-10)

Le premier contre-accent s'établit entre des termes antithétiques séparés par une pause métrique forte, ce qui peut créer un effet de mise en valeur de ces termes.

Le deuxième et le troisième contre-accent forment un parallélisme accentuel entre le deuxième hémistiche du neuvième vers et celui du dixième vers. Les deux verbes *paroxytons*<sup>14</sup> qui commencent ces hémistiches (*voguent* et *nage*) sont phonétiquement similaires en ce qu'ils finissent tous les deux par un [ə] post-tonique prononcé. Les deux hémistiches se ressemblent aussi sur le niveau syntaxique : ils commencent par un verbe intransitif suivi d'un complément circonstanciel (de lieu), composé d'un groupe prépositionnel constitué de la préposition *sur* (autre similarité phonique) et d'un groupe nominal formé d'un nom et de son spécifieur (l'article *la* et le déterminant possessif *ton*). En outre, ces constituants syntaxiques correspondent aux mêmes syllabes dans les deux vers, ce qui ressort de la figure suivante :

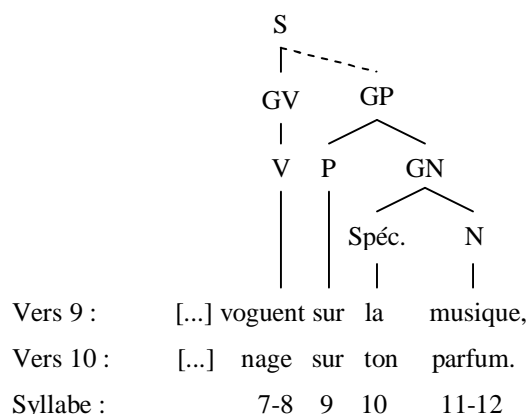


Figure 2 : Structure syntaxique du deuxième hémistiche des vers 9 et 10

Ces deux vers forment les deux termes d'une comparaison. La similarité suggérée sur le plan sémantique est donc accompagnée d'une similarité au niveau de la forme. Si le parallélisme peut suggérer, comme l'a formulé Gerard Manley Hopkins (cité dans Jakobson 2003a : 235-236), « la comparaison pour l'amour de la ressemblance et la comparaison pour l'amour de la dissemblance », la similarité peut être suggérée sur deux niveaux.

<sup>14</sup> Les paroxytons sont des mots accentués sur l'avant dernière syllabe à la différence des oxytons, qui portent un accent sur la dernière syllabe (Pereydet 2002 : 42).



Le dernier contre-accent se situe entre la dernière syllabe du vers 18 et la première du vers 19. Le choix du mot *ouvrent*, accentué sur la première syllabe, permet à Baudelaire de construire une rime au début de ces deux vers :

10. [...] Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la **moir**(e),  
**Ouv**rent leurs vastes bras pour embrasser la gloire [...]

### 2.3.3. Rimes

Selon la définition de H. Morier, la rime

[...], en versification française, est fondée sur l'identité, entre deux ou plusieurs mots situés en principe en fin de vers, de leur voyelle finale accentuée, ainsi que des phonèmes qui éventuellement la suivent (cité dans Aquien 2007 : 644).

Sur le plan phonique, ces récurrences sont la base de la structure strophique. Dans *La Chevelure*, toutes les strophes comportent deux rimes différentes et suivent le même schéma (a – b – a – a – b). Ce schéma est fréquent chez les poètes romantiques (*id.*, p. 635). On appelle « strophe simple » ce type de strophe à deux rimes qui est commencée par l'une et close par l'autre (*id.*, p. 693). Dans *La Chevelure*, les mêmes rimes se répètent seulement à l'intérieur d'une strophe, et distinguent les différentes strophes les unes des autres. L'exception est la quatrième strophe, qui reprend la deuxième rime de la première strophe pour sa première rime. Ainsi on peut représenter la disposition des rimes du poème de la façon suivante :

Strophe	Disposition des rimes
1	a – b – a – a – b
2	c – d – c – c – d
3	e – f – e – e – f
4	b – g – b – b – g
5	h – i – h – h – i
6	j – k – j – j – k
7	l – m – l – l – m

Tableau 6. Agencement des rimes

Dans la dernière strophe, l'agencement des rimes est plus compliqué, car la fin du premier hémistiche du vers 33 reprend la rime « m » :

11. [...] Sèmera le rubis, la perle et le saph**ir**,  
Afin qu'à mon dés**ir** // tu ne sois jamais sourde ! [...]  
Où je hume à longs traits le vin du souven**ir** ? (vers 32, 33 et 35)

D'après Aquien (*id.* p. 648), cette forme de disposition s'appelle la rime batelée.

Le parallélisme que constituent les rimes peut être renforcé ou affaibli par différents moyens. D'abord, les rimes peuvent être d'une « richesse » variable selon le nombre des phonèmes répétés dans la syllabe finale :

V + C	a, c, e, m
C + V	d, f, i, j, k
C + V + C	b, g, h
C + V + C + C	l

Tableau 7 : Richesse des rimes

Il existe aussi la possibilité de faire rimer deux syllabes, figure qu'on appelle la rime « double » ou « léonine » (Aquien 2004 : 650). Comme nous l'avons déjà vu, c'est le cas des vers 18 et 19, qui comportent deux rimes, l'une à la fin et l'autre au début :

12. [...] **Où** les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la **moir(e)**,  
**Ouvrent** leurs vastes bras pour embrasser la **gloire** [...]

Cette même procédure est aussi utilisée les dans deux dernières manifestations de la rime « h », qui sont enrichies par une voyelle :

13. [...] Et mon esprit subtil que le roulis **caresse**  
Saura vous retrouver, ô féconde  **paresse**, [...] (vers 23-24)

Dans *La Chevelure*, il existe aussi une rime qui est plus faible parce que le parallélisme n'est qu'approximatif ; c'est la rime « f », où un *a* vélaire rime avec un *a* palatal :

14. [...] Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts : [...] (vers 12 et 15)

Cette rime dite « artésienne » ou « picarde » est interdite par les théoriciens comme Du Bellay, mais elle a existé même au XVIIe siècle (Buffard-Moret 2004 : 63, 67).

### 2.3.4. Métagraphes

Les métagraphes sont des métaplasmes qui existent seulement sur le plan graphique (Groupe  $\mu$  1970 : 65). Il s'agit donc des graphismes qui n'affectent pas l'aspect sonore du message.

La construction des vers et des strophes s'effectue aussi à ce niveau, en se fondant sur la figure du parallélisme. Les graphismes dans *La Chevelure* sont tous conventionnels. Chaque vers finit par un changement de ligne et commence obligatoirement avec une majuscule, qui constitue une opération de suppression-adjonction quand la majuscule n'est pas naturelle. Les strophes sont séparées les unes des autres par un blanc typographique. Ces trois figures graphiques définissent les limites du vers et de la strophe graphiquement, et elles fonctionnent pour le lecteur comme des points de repère indiquant la façon dont le texte doit être lu ; c'est grâce à elles qu'on sait par exemple où il faut ajouter les pauses métriques.

Dans l'esthétique classique, les conventions sur la rime portent aussi sur l'aspect graphique. Une de ces conventions est l'alternance entre les rimes dites « féminines », où la tonique est suivie d'un *e* muet, et les rimes « masculines », qui ne comportent pas cet élément (Dupriez 1984 : 403). Cette habitude s'est introduite au XIV<sup>e</sup> siècle, puis, plus tard, a été imposée par François de Malherbe (*ibid.*, Buffard-Moret 2004 : 60). Toutes les strophes de *La Chevelure* suivent un même schéma dans le traitement de cette alternance : si la disposition des rimes est (a – b – a – a – b), « a » correspond toujours à la rime féminine et « b » à la rime masculine.

Le parallélisme graphique entre les rimes est aussi renforcé par un principe qui exige une identité entre les consonnes finales amuïes, bien qu'elles ne soient que des résidus historiques (*id.*, p. 63). Selon les règles actuelles de prononciation, les seules rimes conformes à ce principe sont celles qui seraient phonétiquement identiques en tant que consonnes de liaison (*ibid.*). Dans le poème, toutes les rimes sont conformes à cette règle, sauf la rime « d » de la deuxième strophe :

15. Tout un monde lointain, absent, presque **défun**t, [...]  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton **parfum**. (vers 7, 10)

#### **2.4. Parallélismes non codifiés**

*La Chevelure* présente plusieurs parallélismes qui ne sont pas liés à la versification. On peut diviser les cas principaux en *allitérations*, répétitions des consonnes ; en *assonances*, répétitions des voyelles ; et en répétitions des syllabes.

### 2.4.1. Strophe 1

Le vers 1 comporte une figure qui s'appelle *homéotéleute* (du grec *homoios*, 'semblable' et *téleutè*, 'à la fin'). Cette figure regroupe toutes les figures d'homophonie finale entre deux mots (Aquièn 2004 : 553), et c'est le cas du mot *sur* dont les deux derniers phonèmes sont identiques à la rime « a » (emboîtés dans l'exemple 16). Cette figure se trouve aussi dans les vers 2, 3 et 5, où la fin du mot *soir* constitue une homophonie avec le rime « b » (aussi emboîtée). Le vers 2 contient aussi une assonance entre quatre voyelles /a/ (en gras). Le deuxième groupe rythmique du vers 3 est formé de trois syllabes qui commencent toutes par le phonème /p/, formant ainsi une assonance (soulignée).

16. Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure [...]   
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! (vers 1-3 et 5)

### 2.4.2. Strophe 2

Le vers 6 contient un parallélisme fondé sur la répétition du phonème /a/ et la syllabe /la/, et le vers 7 une répétition des voyelles nasales (en gras). La nasalité continue dans le vers 10, qui abonde en consonnes nasales (soulignées).

17. **La** langoureuse **A**sie et **la** brûlante **A**frique, [...]   
Tout un **monde lointain**, **absent**, presque **défun**t,   
Le mien, ô mon amour ! nage sur **ton** **parfum**. (vers 6, 7 et 10)

### 2.4.3. Strophe 4

Comme la strophe 3 ne présente pas d'autres figures de répétition que celles qui font partie de la versification, nous procédons directement à la quatrième strophe. Dans cette strophe on trouve trois vers d'une grande cohésion phonique : les vers 18, 19 et 20. Le parallélisme le plus saillant dans ces trois vers est la répétition du phonème /r/, assonance qui commence dans le deuxième hémistiche du vers 18, finit à la fin du vers 20 et est composée de douze répétitions. Le vers 18 se distingue aussi par la répétition de la voyelle *a* nasale, qui s'accomplit trois fois. Le vers 19 contient cinq occurrences de la voyelle *a* et une occurrence du *a* nasal.

18. [...] Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire, (18)  
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire (19)  
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. (20)

#### 2.4.4. Strophes 5, 6 et 7

Le deuxième hémistiche des vers 25-31 commence par une consonne *d*, formant ainsi une allitération (soulignée) qui commence avec la fin de la strophe 5 et finit dans le premier vers de la strophe 7. Les strophes 5 et 6 comportent aussi un parallélisme fondé sur la répétition de la syllabe [dy] (emboîté). Le vers 29 se distingue par un parallélisme fondé sur un grand nombre des phonèmes nasaux (2 consonnes et 6 voyelles).

19. Infinis bercements du loisir embaumé !  
 Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.  
 Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde (vers 25-31)

Les vers 25, 26, 28 et 29 présentent une symétrie sur le plan syntagmatique : leur deuxième hémistiche est soit complément d'un nom (vers 25, 26 et 28) ou d'un verbe (vers 29), et comporte un nom et un adjectif qualificatif épithète. Cette similarité peut être représentée par l'arbre suivant :

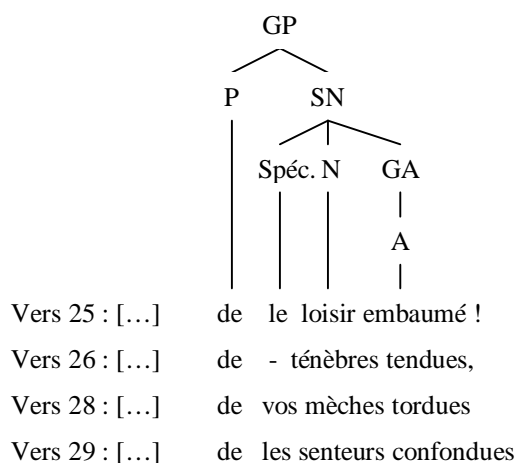


Figure 3 : Structure syntagmatique du deuxième hémistiche des vers 25-26 et 27-28

### 3. Médiation dans *La Chevelure*

Dans l'introduction, nous avons donné l'idée centrale de ce chapitre : à savoir que le poème contient une réduction de son opposition isotopique la plus générale, *anthropos* vs *cosmos*, et que cette réduction s'appelle la médiation. Nous avons également posé que cette médiation traduit un principe esthétique central chez Baudelaire : la théorie des correspondances. Dans les chapitres qui suivent, nous chercherons à mettre en évidence ces deux hypothèses de départ.

Pour ce faire, il convient d'abord de définir ce qu'on entend par les concepts d'*isotopie*, d'*opposition anthropos vs cosmos*, de *médiation* et de *la théorie des correspondances*. Nous commencerons cette tâche en présentant le concept d'isotopie dans le chapitre 3.1. Le chapitre 3.2. sera consacré à la définition des deux isotopies fondamentales. Nous aborderons le concept de médiation dans le chapitre 3.3., et nous en distinguerons quatre formes. Dans le chapitre 3.4., nous donnerons la définition des trois tropes majeurs – *la synecdoque*, *la métaphore* et *la métonymie*, qui ont une grande importance dans la médiation typiquement poétique. Dans le chapitre 3.5., nous définirons la théorie des correspondances baudelairiennes, et nous nous interrogerons sur son rapport avec la médiation.

Dans le chapitre 3.6., nous étudierons la question de la médiation dans *La Chevelure*. Nous voulons surtout savoir quelle est la fréquence des procédés qui constituent cette médiation. Pour ce faire, nous avons besoin de critères quantitatifs. Nous voulons aussi nous interroger sur le rapport de certaines manifestations de la médiation avec les principes esthétiques de Baudelaire et de la poésie lyrique.

#### 3.1. Isotopies sémantiques

Dans sa *Sémantique Structurale*, Greimas définit le concept de l'isotopie de la manière suivante :

[...] Un message ou une séquence quelconque ne peuvent être considérés comme isotopes que s'ils possèdent un ou plusieurs classèmes en commun. [...] Le syntagme réunissant au moins deux figures sémiques peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie [...] » (Greimas 1966 : 53, 72)

Pour le Groupe  $\mu$ , cette redondance ne constitue que la première condition de l'isotopie : *la condition de juxtaposition*. La seconde condition s'appelle *la condition de composition* ou de *la non-impertinence*. Cette condition est d'ordre logique, et elle interdit l'existence des sèmes opposés<sup>15</sup> en relation de détermination (équivalence, prédication, etc.). Ainsi, la phrase *Le jour est la nuit* est isotope selon la condition de juxtaposition parce que *jour* et *nuit* possèdent des sèmes en commun, mais elle cesse de l'être selon le deuxième critère. La phrase *j'aime le biftèque et ma belle-mère* est, par contre, isotope selon la deuxième condition et non isotope selon la première, *belle mère* ne s'indexant pas sur l'isotopie de 'manducation' et *biftèque* sur celle des 'relations sentimentales'. (Groupe  $\mu$  1977 : 34, 41)

Le point faible de cette théorie est que le Groupe  $\mu$  n'a pas défini ce qui constitue la violation de la condition de la *non-impertinence*. Sur ce sujet, nous pouvons nous référer à un article de Jean Cohen, *Théorie de la figure* (1979a). Pour Cohen (*id.* p. 87), les tropes violent le principe de non-contradiction, qui interdit la conjonction d'une proposition et de sa négation (P.non-P). Nous croyons que c'est ce même principe qui constitue la deuxième condition de l'isotopie. Or, comme le constate Cohen, l'impertinence peut relever soit de la contradiction sémantique des termes (*position*, de ce qu'ils posent), soit de la violation de leurs règles distributionnelles (*présupposition*, de ce qu'ils présupposent) (*id.* p. 95). Le premier type de contradiction se trouve dans la phrase *Le jour est la nuit*, parce que la nuit est la négation du jour. Mais d'après Cohen, c'est le deuxième qui est le plus fréquent dans la poésie moderne (*ibid.*). C'est le cas de « *Le Ciel est mort* » (Mallarmé), où *Ciel* présuppose un attribut 'inanimé', et *mort* un sujet 'animé'. Cohen appelle cette forme de contradiction « impertinence prédicative » et la représente par la formule suivante, où la flèche symbolise la présupposition :

$$\begin{array}{ccc} S = P & & \\ \downarrow \downarrow & \text{(ou } S \rightarrow A.\text{non-A)} & \\ A \text{ non-A} & & \end{array}$$

(*ibid.*)

---

<sup>15</sup> Les sèmes ou les traits sémantiques constituent le sens d'un mot. Par exemple, le sens du mot *cheval* est formé des traits +animal, +mammifère, +hippomorphe, etc.

Dans la présente étude, il ne s'agit pas de cataloguer les différentes isotopies du texte, mais de montrer comment y fonctionne la médiation entre les isotopies *anthropos* et *cosmos*. Avant d'aborder la question complexe des procédés médiateurs, nous allons donner une définition de ces deux isotopies, auxquelles nous référons désormais par les syntagmes nominaux *les catégories fondamentales* et *l'opposition fondamentale* ; ce sera l'objet du chapitre suivant.

### **3.2. L'opposition fondamentale du poème : *anthropos* vs *cosmos***

D'après le Groupe  $\mu$ , on peut comprendre l'opposition fondamentale de deux manières. On peut la définir d'abord comme un découpage matériel qui partage « tout sans résidu » et oppose la communauté humaine aux animaux, choses et éléments. Deuxièmement, elle correspond à la dichotomie greimassienne d'intéroperceptivité (ce qui concerne l'esprit) vs extéroperceptivité (ce qui concerne la matière). Ainsi la phrase *Je rêve* s'insère dans l'isotopie intéroperceptivité et la phrase *Le ciel est bleu* dans celle de l'extéroperceptivité. (1977 : 92-93)

Dans ce travail, nous ne voulons pas nous interroger sur la pertinence scientifique de ces dichotomies, mais sur leur importance pour l'idéologie esthétique de la poésie. Selon la thèse défendue par le Groupe  $\mu$  dans *Rhétorique de la poésie*, la médiation entre les catégories fondamentales est typique à la poésie lyrique et constitue un critère de la poéticité dans une certaine tradition poétique, comme l'attestent les maximes « *ars homo additus naturae* » (l'art est l'homme ajouté à la nature) de Roger Bacon et « Le monde dans l'homme : tel est le poète moderne » de Max Jacob. C'est le découpage matériel qui s'impose dans la poésie (1977 : 85-86). Ainsi il est plus probable d'y rencontrer des rapprochements du type *Les yeux sont comme des étoiles* que du type *Mon âme est un paysage*.

L'opposition fondamentale a joué aussi un grand rôle dans la tradition métaphysique occidentale : en ce qui concerne l'opposition des humains avec la nature, on peut la rencontrer par exemple dans la tradition humaniste, qui donne une valeur intrinsèque à la personne et au genre humains, sans considération pour ce qui n'est pas humain ; quant à la distinction intéroperceptivité vs extéroperceptivité, on peut la lier à la philosophie dualiste qui remonte à Descartes. Greimas a lui-même comparé sa



dichotomie à la distinction faite par Ampère entre les sciences *noologiques*, qui étudient l'esprit, et les sciences *cosmologiques*, qui étudient le monde (*ibid.*).

### 3.3. Les différents types de médiation

Dans ce chapitre, nous allons donner la définition des divers processus médiateurs, dont le cas typiquement poétique n'est qu'un des types possibles. Nous croyons que l'existence d'une isotopie n'est pas une condition nécessaire pour ce processus, qui peut aussi agir sur n'importe quelle unité de signification.

Toutes les formes de médiation suivent un même schéma qu'on peut représenter par la formule suivante, où  $I_1$  et  $I_2$  correspondent à deux isotopies ou unités de signification distinctes sur lesquelles agit le processus médiateur  $M$  :

$$I_1 \leftarrow M \rightarrow I_2^{16}$$

Les processus médiateurs constituent tous « une abolition des différences », mais ils apparaissent sous des formes diverses, et existent, bien sûr, hors de la poésie. En effet, le récit repose souvent sur cette même opération sous une forme spécifique, qui est bien illustrée par Jean Cohen dans son article *Théorie de la figure*. Pour Cohen, l'opposition antithétique est à l'origine du drame, qui constitue une destruction ou une transformation d'un ou deux termes polaires. Il écrit :

Ainsi dans *la Belle est la Bête* [de Cocteau], l'antinomie se résout en *happy end* par transformation – magique – du terme négatif : parce que la belle l'a aimée, la bête dévient belle à son tour. Dans *Notre-Dame de Paris*, c'est l'inverse : le terme positif est détruit et l'image finale de deux squelettes enlacés symbolise l'unité réalisé du couple d'amour, par la mort et du beau corps de l'une et de la belle âme de l'autre. (Jean Cohen 1979 : 106)

La différence entre la médiation narrative et la médiation typiquement poétique est que la première fonctionne sur le plan événementiel tandis que la deuxième est purement rhétorique, ce qui n'empêche pas que le procès s'accomplisse aussi sur le plan de l'histoire (Groupe  $\mu$  1970 : 95, 106). En d'autres termes, la médiation poétique « n'est pas dans les événements exposés mais dans le discours qui les expose : [...] elle s'opère

---

<sup>16</sup> Nous modifions le schéma du Groupe  $\mu$  (1977 : 107) en y insérant les nombres d'isotopies.

sur le plan de l'énonciation et non sur celui de l'énoncé. » (Claude Bremond 1973, cité dans *ibid.*).

Le Groupe  $\mu$  distingue trois formes de procès médiateurs :

1) *La médiation référentielle* : les termes qui indiquent le procès médiateur sont explicitement présents dans le texte, ce qui n'empêche pas que la médiation soit symbolique (*id.* p. 96). Les deux exemples de Cohen sur la médiation narrative s'indexent dans cette catégorie.

2) *La médiation discursive* : la relation entre les deux unités de signification se manifeste explicitement sur le fil syntaxique (*ibid.*). Nous considérons que l'abolition des différences est moins catégorique dans le cas de la médiation discursive ; elle se définit plutôt comme un *rapprochement* entre les éléments de deux isotopies que comme leur transformation ou leur destruction. Nous pensons que la médiation discursive constitue toujours *une rupture isotopique qui résulte d'une relation de détermination entre deux éléments, et que cette rupture résulte d'une violation de la condition de composition*<sup>17</sup>. On peut trouver une telle rupture par exemple dans la comparaison *Les yeux sont comme des étoiles*, où une similarité est suggérée entre des organes humains et des astres. On peut la trouver aussi dans le procédé de la personnification, qui décrit les choses non humaines sous les aspects des personnes (qu'on doit prendre le plus souvent dans un sens figuré), ainsi *Le Ciel est mort* (de Mallarmé), qui comporte une relation attributive entre *Le Ciel* (de l'isotopie cosmique) et l'adjectif *mort*. La personnification constitue toujours une impertinence prédicative.

3) *La médiation rhétorique* : la médiation ne s'accomplit pas sur l'axe syntagmatique du poème ; elle s'accomplit quand une unité de signification acquiert un sens nouveau et devient lisible dans une autre isotopie (Groupe  $\mu$  1977 : 96). C'est le cas des tropes *in absentia*, qui comportent un élément doué d'un sens qui ne lui est pas habituel, tels que le syntagme nominal *forêt aromatique* (dans le huitième vers du poème), qui est une métaphore de ce type. Le rapprochement s'établit donc entre le sens non figuré du syntagme *forêt aromatique* et son sens figuré 'la chevelure'. Nous abordons la fonction médiatrice des tropes plus en détail dans le chapitre suivant. En désignant par crochets

---

<sup>17</sup> Sur ces concepts cf. chapitre 3.1.

ce qui est absent sur le plan syntagmatique, on peut représenter la médiation rhétorique par la formule que voici (*ibid.*) :

$$I_1 \leftarrow [M] \rightarrow [I_2]$$

En addition des trois formes de médiation envisagées par le Groupe  $\mu$ , nous considérons qu'il en existe une quatrième, fondée sur l'apostrophe. L'importance de cette procédure pour la fonction du poète lyrique a été soulignée par Northop Frye dans son *Anatomy of Criticism*. Frye reprend l'aphorisme de John Stuart Mill selon lequel le genre lyrique serait « un énoncé entendu par hasard » (« utterance that is overheard ») :

« Le poète lyrique fait normalement semblant de parler à soi-même ou à quelqu'un d'autre : à un génie de la nature, à une Muse [...], à un ami personnel, à un amant ou à une maîtresse, à un Dieu, à une abstraction personnifiée ou à un objet naturel [...] Le poète, pour ainsi dire, tourne le dos à ses auditeurs »<sup>18</sup> (Frye 1957 : 249-250)

Nous pensons que la fonction médiatrice de l'apostrophe est basée sur ce qu'on appelle la relation *moi-vous* (*I-Thou*) avec l'univers. D'après Culler (1983 : 141), cette fonction cherche à « constituer des rencontres avec l'univers comme des relations entre des sujets »<sup>19</sup>. L'univers est ainsi identifié à un monde de forces douées de sensations (*id. p.* 139). On peut citer comme exemple la première strophe *du Vallon* de Lamartine, où le sujet lyrique parle à un vallon :

20. Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,  
N'ira plus de ses vœux importuner le sort ;  
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,  
Un asile d'un jour pour attendre la mort.

Malgré son importance dans *La Chevelure*, l'apostrophe n'y possède pas de fonction médiatrice entre les catégories fondamentales ; c'est parce que le sujet lyrique ne s'adresse pas à l'univers mais à la femme, à la chevelure et à ses parties<sup>20</sup>, et dans un seul cas, à un mode de comportement : c'est la cinquième strophe, adressée à la paresse. On peut considérer que cette apostrophe ne constitue pas une relation médiatrice car la paresse s'applique très bien aux humains et parce qu'on peut considérer que le sujet lyrique parle à sa propre paresse.

---

<sup>18</sup> Nous traduisons de l'anglais.

<sup>19</sup> Nous traduisons de l'anglais.

<sup>20</sup> Nous considérons que sont aussi des apostrophes les énoncés non-phrases qui commencent avec le *ô* vocatif, ainsi *Ô boucles !* (vers 2).

### 3.4. Trope (définition)

Selon la définition de Georges Molinié, il existe un trope (du grec *tropos*, ‘tour, manière’),

dans un segment de discours, lorsqu’un terme occurrent ne renvoie pas à son sens habituel, mais à un autre, que cet autre sens soit ou non indiqué d’autre part, dans le segment, par le terme approprié : dans le cas où il y a double indication du sens, par le terme tropique et par le terme non tropique (comme dans *cette fille est une vache*), le trope (ici, sur *une vache*) est *in præsentia* ; quand le terme tropique est seul à véhiculer l’information pertinente (*regarde la vache en deux pièces mauve sous le parasol à droite*), le trope est *in absentia*. (Molinié 2007 : 382)

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur la forme d’écart et sur la fonction médiatrice que constituent les tropes. Pour ce faire, nous nous appuyons, comme auparavant, sur la théorie du Groupe  $\mu$  exposée dans *Rhétorique générale* et dans *Rhétorique de la poésie*. Nous illustrons la théorie avec deux métaphores qui proviennent de *La Chevelure*. Elles sont soulignées dans les extraits qui voici :

21. La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! (vers 6-8)  
Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, [...] (26)

Nous avons choisi ces deux exemples parce qu’ils illustrent bien la différence entre les tropes *in præsentia* et *in absentia* : les deux syntagmes nominaux ont tous les deux un sens figuré ‘la chevelure’, mais seulement dans le deuxième cas il existe une double indication du sens ; la métaphore constitue une apposition d’un élément doué du même sens que son propre sens figuré ; il s’agit donc d’une métaphore *in præsentia*. Comme le SN métaphorique constitue un complément du SN *Cheveux bleus*, nous pouvons voir dans cette relation déjà une forme de médiation discursive entre l’isotopie humaine, dont font partie les cheveux, et l’isotopie des choses fabriquées<sup>21</sup>, dont fait partie le pavillon. Mais, comme nous l’avons vu au chapitre précédent, les tropes peuvent constituer une médiation en ce qu’ils permettent de lire un élément dans l’isotopie où s’indexe leur sens figuré. Par la suite, nous cherchons à mettre en évidence comment fonctionne cette forme de médiation ; mais avant d’aborder la question, il convient de

---

<sup>21</sup> On trouve une situation similaire dans l’exemple de Molinié *cette fille est une vache*, où la médiation s’accomplit par l’intermédiaire d’une relation attributive entre deux éléments des isotopies opposées.

donner une définition des trois tropes importantes – la synecdoque, la métaphore et la métonymie – qui sont au cœur de ce problème.

En utilisant un terme dans un sens qui lui n'est pas propre, les tropes résultent d'une modification du contenu sémantique. D'après le Groupe  $\mu$  (1977 : 47), cette modification du contenu est perçue par le lecteur grâce à une impertinence. On peut trouver cette situation par exemple à l'intérieur du SN *Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues* parce que le SN en apposition affirme quelque chose qui est sans rapport avec les cheveux, violant ainsi le principe de non-impertinence. Le lecteur réduit l'impertinence que constitue le trope, ou le *degré donné*, en s'appuyant sur un *invariant* et construisant ce qu'on appelle le *degré construit*<sup>22</sup> (*ibid.*). Nous pouvons considérer que, dans le cas de la métaphore, l'invariant est la similarité entre les degrés donné et construit ; dans le cas de la métonymie, leur rapport de contiguïté ou d'association ; et, dans le cas de synecdoque, l'inclusion du degré donné dans degré construit ou vice-versa. C'est cette relation entre les deux degrés que Genette nomme « l'espace du langage » qui constitue pour le Groupe  $\mu$  les tropes, – et non l'opération elle-même (Groupe  $\mu$  1977 : 47). Klinkenberg (1995 : 41) constate que cette distinction est nécessaire parce que les changements linguistiques peuvent être décrits comme des adjonctions, des suppressions, etc. Pour qu'il existe un trope, c'est-à-dire un écart de sens, il ne faut donc pas qu'un mot change son sens mais qu'il forme « un espace » entre les deux degrés. On peut trouver cette situation dans la métaphore *forêt aromatique*, qui constitue une telle relation entre son degré donné ('forêt aromatique') et son degré construit ('la chevelure').

Examinons maintenant cet espace que constituent les trois figures et l'opération rhétorique dont elles résultent, en commençant par la figure de la synecdoque.

### 3.4.1. La synecdoque

À l'instar des métaphores et des métonymies, les synecdoques peuvent être fondées sur deux types de décomposition sémantique : la décomposition référentielle (mode  $\Pi$ ) et la décomposition sémique (mode  $\Sigma$ ). La décomposition sur le mode  $\Pi$  part de la représentation mentale d'un objet. Sur ce mode, un concept comme *arbre* est considéré

---

<sup>22</sup> Dans la terminologie du Groupe  $\mu$ , les concepts « degré donné » et « degré construit » correspondent à ce qu'on appelle plus couramment le sens « propre » et « figuré » ou « véhicule » et « teneur ».

comme un tout organique, dont les parties sont coordonnées. Ainsi ‘arbre’ égale ‘branches’ et ‘feuilles’ et ‘tronc’ et ‘racines’, etc. Dans ce mode, aucune des parties ne constitue un arbre. Dans la décomposition sur le mode  $\Sigma$ , ‘arbre’ est considéré comme une classe qui comprend des sous-classes comme ‘peuplier’, ‘chêne’, etc. Ces sous-classes sont à la classe ‘arbre’ dans un rapport d’espèce à genre. (Groupe  $\mu$  1977 : 46-49, 1970 : 100) Ce mode de décomposition constitue ce qu’on appelle l’*hyponymie*, qui est une relation d’inclusion de sens. Dans cette relation, le sens des classes supérieures (*hypéronymes*) est inclus dans celui de classes inférieures (*hyponymes*). Ainsi, ‘peuplier’ et ‘chêne’ sont des hyponymes de la classe ‘arbre’, qui est leur hypéronyme.

Par ailleurs, les synecdoques peuvent être soit généralisantes (Sg, suppressive) ou particularisantes (Sp, adjonctive). Les deux opérations et les deux modes de composition donnent quatre types de synecdoques, qui peuvent être illustrés par le tableau suivant :

	$\Pi$	$\Sigma$
Suppression	Sg $\Pi$ ( <i>tarte pour un morceau de tarte</i> )	Sg $\Sigma$ ( <i>mortel pour homme</i> )
Adjonction	Sp $\Pi$ ( <i>voile pour bateau</i> )	Sp $\Sigma$ ( <i>zoulou pour noir</i> )

Tableau 8 : Les quatre types de synecdoque (1977 : 48, 1970 : 108<sup>23</sup>)

On voit dans ce tableau que les synecdoques généralisantes sont des figures dont le degré donné (la représentation mentale de l’objet ‘tarte’ et la classe ‘mortel’) inclut le degré construit (la représentation mentale de ‘un morceau de tarte’ et la sous-classe ‘homme’). Nous pouvons considérer ainsi que, sur le mode  $\Pi$ , le degré construit résulte d’une suppression référentielle, et sur le mode  $\Sigma$ , il constitue une suppression de l’extension<sup>24</sup> du degré donné. On peut également considérer que la synecdoque généralisante sur le mode  $\Sigma$  résulte d’un agrandissement de l’intension d’un terme, qui s’accomplit par l’intermédiaire d’une adjonction des sèmes. Les opérations rhétoriques qui donnent naissance aux synecdoques particularisantes sont inverses par rapport aux synecdoques généralisantes ; on peut comprendre tous les deux comme le résultat d’une

<sup>23</sup> Nous avons modifié le tableau en y introduisant les exemples utilisés par le Groupe  $\mu$ . En addition, nous corrigeons l’ordre des opérations rhétoriques dans la colonne de gauche, que le groupe  $\mu$  semble confondre en contredisant ses propres exemples (dans 1977 : 48-49) et son « tableau général des métaboles » (1970 : 49), où les synecdoques généralisantes sont définies suppressives et les synecdoques particularisantes adjonctives.

<sup>24</sup> L’extension est un « ensemble des objets abstraits ou concrets auxquels s’applique un concept, un nom », etc. (*Le Petit Robert s.v. extension*). Elle se distingue de l’intension qui est un « ensemble des caractères qui permettent définir un concept » (*id. s.v. intension*).

adjonction ; dans le cas de la synecdoque sur le mode  $\Pi$ , la représentation mentale de l'objet est agrandie, et, sur le mode  $\Sigma$ , il s'agit d'une adjonction de l'extension du terme, changement qui peut aussi être compris comme une suppression de l'intension du terme.

### 3.4.2. La métaphore

Sur le mode  $\Sigma$ , la métaphore constitue une *copossession des sèmes* entre les deux degrés (Groupe  $\mu$  1977 : 47). Dans le cas de notre exemple *forêt aromatique*, le degré donné ('forêt aromatique') et le degré construit ('la chevelure') partagent plusieurs propriétés sémiqes comme 'épaisse' et 'aromatique', qui constituent donc leur invariant. Le lecteur construit ce dernier degré en passant du degré donné à la classe qui constitue l'invariant (dans notre exemple, 'épaisse' ou 'aromatique') et puis au degré construit, qui constitue une sous-classe de l'invariant<sup>25</sup> (Groupe  $\mu$  1977 : 49). D'après le Groupe  $\mu$  (1970 : 109), ce mécanisme peut être ainsi compris comme une suppression et une adjonction des sèmes du concept. Notons qu'on peut le comprendre aussi comme une adjonction et une suppression de l'extension. Ce mécanisme peut être représenté par la figure suivante :

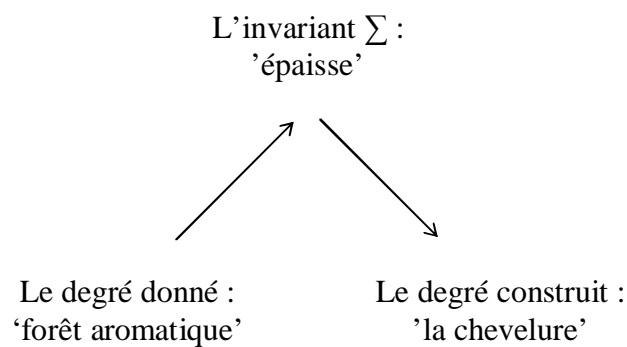


Figure 4 : Métaphore sur le mode  $\Pi$

---

<sup>25</sup> Le Groupe  $\mu$  considère que le lecteur passe à l'invariant par une synecdoque généralisante, et puis par une synecdoque particularisante au degré construit. Évitions cette même erreur ! Si l'invariant doit être compris comme une sorte de degré construit intermédiaire qui est absent du discours, dire 'forêt' pour 'épaisse' serait en effet une synecdoque particularisante (et non généralisante) sur le mode  $\Sigma$ , au même titre que 'zoulou' pour 'noir', parce que le critère pour une synecdoque généralisante semble être pour le Groupe  $\mu$  l'inclusion du degré construit dans le degré donné et non le contraire, comme l'attestent les exemples dans le tableau 8.

Sur le mode  $\square$ , la métaphore constitue une *copossession des parties* entre les deux degrés, et joue sur une suppression-adjonction des parties (*ibid.*) Cette forme de métaphore est très rare, et le seul exemple que le Groupe  $\mu$  en donne est *bateau* pour *veuve*. L'invariant de cette métaphore est 'voiles', qui constitue une partie de deux degrés.

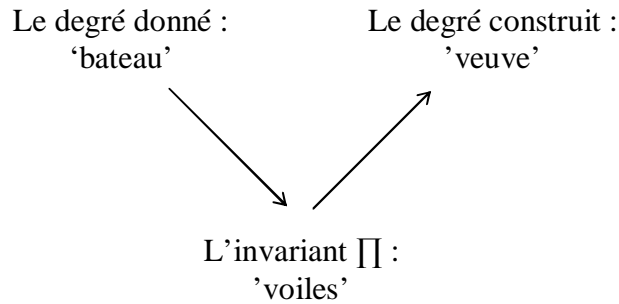


Figure 5 : Métaphore sur le mode  $\square$

### 3.4.3. La métonymie

Fondée sur la contiguïté entre les degrés donné et construit, la métonymie constitue un trope qui s'effectue par l'intermédiaire d'un ensemble incluant les deux degrés (Groupe  $\mu$  1977 : 50) Par exemple, la figure *couteau* pour *fourchette* est une métonymie parce que les deux degrés sont inclus dans l'ensemble 'couverts', leur invariant. Ainsi, la relation entre un degré donné D, son degré construit C et leur invariant I peut être symbolisée par la figure que voici :

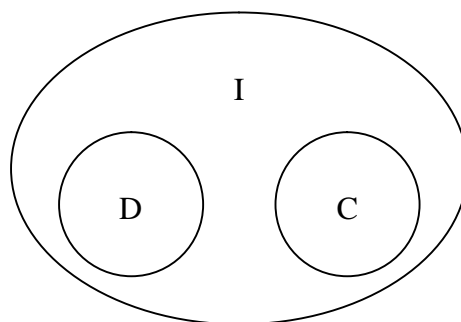


Figure 6 : Métonymie (Groupe  $\mu$  1970 : 118)

L'ensemble dont fait partie les deux degrés peut être soit conceptuel (sur le mode  $\Sigma$ ) ou matériel (sur le mode  $\square$ ) (Groupe  $\mu$  1977 : 50). Ainsi, comme les couverts forment un ensemble matériel, la figure *couteau* pour *fourchette* est une métonymie sur le mode  $\square$ . Un exemple de la métonymie sur le mode  $\Sigma$  est l'expression argotique *marteau* pour



*fou*<sup>26</sup>, où les deux degrés ne font pas partie d'un même ensemble matériel, mais sont liés par un rapport de cause/effet (Groupe  $\mu$  1977 : 50).

#### 3.4.4. Les tropes et la médiation entre les deux degrés

Après avoir examiné la relation entre les degrés donné et construit des trois tropes, retournons maintenant à la question de savoir comment est-ce que cet « espace » entre les deux degrés constitue une médiation. Pour éclaircir cette question, nous pouvons nous appuyer sur la thèse défendue par Jean Cohen dans *Le haut langage* (1979), dont un des points majeurs consiste à définir le langage poétique à partir d'une abolition d'une opposition codique du type A n'est pas non-A (Klinkenberg 1995 : 45). Pour Klinkenberg (*ibid.*), les tropes procèdent de cette manière parce que, en faisant exister dans un élément deux sens distincts, ils suppriment une opposition en la disqualifiant. Ainsi, la chevelure est une forêt aromatique parce qu'elle est épaisse, parfumée, etc.

Alors quand peut-on considérer que cette abolition d'une opposition constitue une médiation entre les catégories fondamentales ? Nous pouvons considérer *qu'elle s'accomplit quand le degré donné s'insère dans l'une des isotopies et le degré construit dans l'autre*. Illustrons cela avec le SN *forêt aromatique*. Le degré donné de cet élément 'forêt aromatique' s'indexe dans l'isotopie *cosmos* et le degré construit 'la chevelure' dans l'isotopie *anthropos* ; ainsi s'abolit une opposition codique entre ce qui est cosmique et ce qui est humain. Notre exemple peut être visualisé avec le tableau ci-dessous, où la lecture *orthosémique* (degré donné) du syntagme est en majuscules et la lecture *métasémique* (degré construit) du même élément est indiquée par  $\mu \Sigma$ . La première ligne indique l'isotopie à la quelle appartient le degré en question.

<i>Cosmos</i>	<i>Anthropos</i>
FORÊT AROMATIQUE	$\mu \Sigma$ forêt aromatique (= la chevelure)

Tableau 9 : Lecture du syntagme nominal *forêt aromatique*

---

<sup>26</sup> Notons que, dans cet exemple du Groupe  $\mu$ , l'existence de la figure n'est pas tout à fait incontestable : on peut penser qu'il s'agit d'une figure si cet usage du mot *fou* a gardé sa valeur figurée pour les locuteurs ; sinon, on ne peut y voir qu'une variante stylistique, sans doute à l'origine le produit d'une transformation métonymique.

### 3.5. La théorie des correspondances

Il est possible d'interpréter la médiation dans *La Chevelure* comme une marque de la tradition poétique que nous avons décrite dans le chapitre 3.2. Une autre possibilité est de considérer la médiation comme la mise en œuvre d'une esthétique propre à Baudelaire : la théorie des correspondances.

La théorie des correspondances constitue à la fois un art poétique et une méditation d'ordre métaphysique. Elle doit beaucoup à diverses sources comme la philosophie idéaliste de Platon, Charles Fourier et l'œuvre mystique d'écrivains tels que Victor Hugo, Edgar-Allen Poe et Ernst Hoffmann (Rincé 1994 : 27, Ziegler 1973 : 839) Une grande influence a aussi été le penseur suédois Swedenborg, qui avait élaboré une philosophie sur les rapports entre le monde matériel et des réalités spirituelles (*ibid.*).

Baudelaire expose sa théorie dans plusieurs ouvrages, dont un des plus importants est son article sur Victor Hugo dans la *Revue fantaisiste* en 1861, où il affirme que

[...] Swedenborg [...] nous avait [...] enseigné que *le ciel est un très grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. [...] Or qu'est-ce qu'un poète [...], si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*analogie universelle*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. (Baudelaire 1976 : 133)

Il est utile de citer aussi la lettre de Baudelaire à Alphonse Toussenel, écrite le 21 Janvier 1856), où il soutient qu'

Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, – et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*. (Baudelaire 1975 : 336)

Que peut-on retenir de ces extraits ? Que pour Baudelaire, les excellents poètes traduisent ou déchiffrent par leur imagerie quelque chose qui s'appelle « l'analogie universelle » ou « la correspondance ». Mais que sont exactement les « correspondances » ? On en distingue traditionnellement deux formes : les correspondances « horizontales » et les correspondances « verticales ». Ces deux rapports sont annoncés dans le quatrième poème *des Fleurs du mal*, le plus commenté de toute l'œuvre de Baudelaire :

#### IV. Correspondances

1 La Nature est un temple où de vivants piliers  
2 Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
3 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
4 Qui l'observent avec des regards familiers.

5 Comme de longs échos qui de loin se confondent  
6 Dans une ténébreuse et profonde unité,  
7 Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
8 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

9 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
10 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
11 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

12 Ayant l'expansion des choses infinies,  
13 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
14 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(Baudelaire 1973a : 11)

Les correspondances « horizontales » sont différentes choses ou réalités unies par l'analogie universelle et rapprochées dans le poème (Rincé 1994 : 28). Nous pensons que la médiation entre les catégories fondamentales correspond à ce type de correspondance parce que ces catégories font partie de deux secteurs du réel. Dans *La Chevelure*, les correspondances du type horizontal sont dominantes, mais il est aussi possible d'y trouver des exemples des autres formes de correspondance, et c'est cela que nous cherchons à démontrer par la suite.

La deuxième strophe du poème énonce une forme particulière des correspondances horizontales : *les synesthésies* (Rincé 1994 : 28). Les synesthésies sont des associations de divers sens entre eux, ainsi les vers 9 et 10, où le parfum, de registre olfactif, est lié aux registres tactile (« chair d'enfants »), auditif (« le hautbois ») et visuel (« verts ») (*id.* p. 29). Baudelaire présente le principe des synesthésies dans un article sur Richard Wagner publié dans la *Revue Européenne* le 1<sup>er</sup> avril 1861. En parlant de l'ouverture de *Lohengrin*, il affirme que son but est de

démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. [...] ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (1976 : 784)

On peut voir ce principe à l'œuvre dans le neuvième et le dixième vers de *La Chevelure*, qui constituent une comparaison entre les registres auditif et olfactif :

22. Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

Le onzième vers et le deuxième tercet des *Correspondances* énoncent le principe des correspondances verticales. Ces rapports n'existent pas au sein de la nature visible, mais unissent les choses avec leur « essence » transcendante (Rincé 1994 : 29). C'est ainsi que l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens ont « l'expansion des choses infinies ». Dans *La Chevelure*, une correspondance de ce type s'établit dans les vers 14-20, où la chevelure, désignée par la métaphore *mer d'ébène*, acquiert un rôle sémantique locatif :

23. Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :  
Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. (Vers 14-20)

On peut voir dans cet extrait une mise en œuvre du principe des correspondances verticales, à cause de la mysticité du rêve contenu dans la chevelure. Le « rêve » contient, comme l'a noté Victor Brombert (Brombert 1974 : 61), un grand nombre d'éléments « quasi religieux » : *âme, or, vastes, gloire, ciel pur, éternelle chaleur*. Ces vers reflètent aussi un autre principe esthétique de Baudelaire : celui de l'« infini diminutif »<sup>27</sup>. Ce principe apparaît dans l'extrait suivant de *Mon cœur mis à nu* :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire. (Baudelaire 1973a : 696)

---

<sup>27</sup> Cette formule se rencontre pour la première fois dans le *Salon de 1859*, où Baudelaire l'utilise pour caractériser « la spécialité » de l'œuvre d'Eugène Delacroix (cf. Baudelaire 1976 : 636) Cf. aussi chapitre 1.1.

Selon l'interprétation de Claude Pichois (1973 : xxi), cette esthétique veut « faire grand dans petit ». Pour nous, « l'idée de l'infini » de Baudelaire correspond à ce qu'on appelle le sentiment de sublime dans l'esthétique. Le sublime correspond aux sentiments d'admiration, de respect, de majesté, d'étonnement ou d'horreur que l'être humain éprouve devant ce qui est incomparablement vaste ou puissant (Bunnin et Yu 2004 : 665). On trouve cette idée notamment chez Kant comme par exemple dans cet extrait qui provient d'*Observations sur les sentiments du beau et du sublime* :

Le sublime émeut, le beau charme [...] Le sublime doit toujours être grand ; le beau peut être aussi être petit. Le sublime doit être simple ; le beau peut être orné ou ornementé.<sup>28</sup> (Cité dans *ibid.*)

Or, comme nous le montre l'extrait de *Mon cœur mis à nu*, chez Baudelaire le sublime est lié au beau. Comme le ciel et la mer sont susceptibles d'évoquer des sentiments du sublime par leur étendue ou force, l'exemple 23 reflète le principe de l'infini diminutif à cause de la présence de l'isotopie aérienne (*ciel*) et marine (*mer, voiles, rameurs, flammes, mâts, flots*, etc.) dans le rêve. Ainsi, « l'infini » se trouve inséré dans un objet fini, la chevelure.

### **3.6. La médiation rhétorique et discursive dans *La Chevelure***

Dans les huit chapitres qui suivent, nous allons étudier la médiation rhétorique et la médiation discursive entre les catégories fondamentales dans *La Chevelure*, car ces formes de médiation sont les seules qui existent dans le poème. Nous cherchons surtout à savoir quelle est la fréquence des ces procédés. Pour ne pas tomber dans un impressionnisme, nous définissons des critères quantitatifs pour mesurer cette fréquence. Cela nous permet aussi de juger quelle est la forme de médiation dominante dans le poème. Pour ce faire, nous allons diviser le poème en unités lexicales, qui sont affectées par la médiation rhétorique, et en propriétés relationnelles, qui est le domaine de la médiation discursive. Après cela, pour calculer la fréquence des deux procédés, il nous reste à déterminer leur pourcentage à l'intérieur de ces unités et relations. Nous calculons aussi la fréquence des deux procès par rapport au vers. Comme notre corpus est assez limité, nous pouvons étudier chaque manifestation de la médiation à part. Dans certains cas, nous voulons mettre en évidence que le procès médiateur reflète un

---

<sup>28</sup> Nous traduisons de l'anglais.

principe esthétique propre à Baudelaire ou à la poésie lyrique. Souvenons-nous que la médiation entre les catégories fondamentales constitue toujours ce qu'on appelle une correspondance de type horizontal dans l'esthétique du poète.

### 3.6.1. La médiation rhétorique

Pour qu'il existe une médiation rhétorique entre les deux isotopies, il faut d'abord qu'un élément quelconque du texte puisse être lu dans l'une et l'autre. Deuxièmement, il faut déduire de tous les cas qui sont conformes à cette règle tous les cas où le rapprochement existe aussi sur le plan syntagmatique du poème. Ces deux critères nous fournissent une base pour une analyse quantitative de la médiation rhétorique : quel est le pourcentage des unités lexicales qui composent les éléments en question de toutes les unités lexicales du poème ?

#### 3.6.1.1. Métaphores *in absentia*

La forme la plus importante de la médiation rhétorique dans le poème est la métaphore *in absentia* sur le mode  $\Sigma$ . Sans compter le syntagme *forêt aromatique*, que nous avons traité dans le chapitre 3.4., il en existe quatre occurrences, dont les trois premières constituent un rapprochement de l'isotopie humaine avec l'isotopie aquatique :

24. Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve [...] ;  
[...] Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse [...] (vers 14, 22-23)

On peut interpréter ces trois groupes nominaux comme signifiant tous 'la chevelure', qui constitue donc le degré construit de ces éléments. Toutes ces métaphores sont basées sur le trait sémantique 'ondoyant', partagé entre les deux degrés, et dans les deux derniers cas, la chevelure partage aussi les traits 'noir' et 'profond' avec les degrés donnés *mer d'ébène* et *ce noir océan où l'autre est enfermé*. On peut aussi considérer que ce dernier et la chevelure se ressemblent en ce qu'ils renferment tous les deux une personne.

La cinquième métaphore *in praesentia* se situe dans le vers 19 :

25. [...] Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire [...]

Le syntagme souligné constitue un procédé très typique de la poésie lyrique : la personnification. D'après Molinié (2007 : 313), cette procédure consiste à personnifier des choses non humaines, et s'appuie souvent sur une structuration figurée complexe. Ce qui distingue cette métaphore des quatre premières c'est l'ordre inverse des deux degrés : c'est l'isotopie *anthropos* qui est présente dans le texte, et l'isotopie *cosmos* qui constitue le degré construit, 'leurs mâts'. Ce rapprochement trouve sa justification dans la forme oblongue des bras et des mâts.

### 3.6.1.2. Éléments polysémiques

Dans *La Chevelure*, la médiation rhétorique ne se limite pas aux figures ; il en existe une autre forme, fondée sur la polysémie. Les trois occurrences de cette forme de médiation se situent dans les vers 1 et 31 :

26. Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
 27. Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde

Les trois noms soulignés – *toison*, *l'encolure* et *ta crinière* – désignent tous des parties du corps de la femme, et font donc partie de l'isotopie *anthropos* ; c'est le sens soutenu par le contexte. Mais ils sont également lisibles dans l'isotopie animale : le mot *toison*, signifiant « une chevelure très fournie ou d'apparence laineuse », peut être lu selon l'isotopie animale, où il signifie le pelage laineux des ovides. (*Le Petit Robert s.v. toison*). C'est aussi le cas du mot *encolure*, qui peut signifier aussi bien le col d'un cheval que celui d'une femme, et du mot *crinière*, qui signifie soit une « chevelure abondante » ou l'« ensemble des crins qui garnissent le cou de certains animaux » (*id. s.v. encolure, crinière*).

Nous résumons la médiation rhétorique du poème dans le tableau ci-dessous. Nous y distinguons d'abord les cas fondés sur la métaphore des cas fondés sur la polysémie. Leur nombre respectif est indiqué sur la deuxième ligne. La troisième ligne divise les éléments médiateurs en unités lexicales dont ils se composent. Nous avons calculé seulement le nombre des unités dotées d'un sémantisme fort : les noms, les verbes, les adjectifs et les adverbes. À droite, le nombre des unités lexicales médiatrices est comparé au nombre total des unités lexicales du même type qui se trouvent dans le poème. Sur les deux dernières lignes, le nombre des procédés médiateurs est comparé au nombre des vers dans le poème.

Type de figure		Métaphore <i>in absentia</i> , mode $\Sigma$	(Polysémie)		
Nombre d'occurrences		5	3	Du total	Du total (%)
Éléments concernés	Nom	7	3	10/80	12,5 %
	Verbe	1	0	1/29	3,45 %
	Adjectif	3	1	4/36	11,11 %
	Adverbe	0	0	0/7	0 %
Occurrences par vers		1/7	1/11 2/3		
Occurrences par vers en total		1 / 4 3/8			

Tableau 10 : Médiation rhétorique entre les catégories fondamentales

Il est à noter que, parmi les composantes des unités médiateurs, le nombre des noms est relativement grand, chose peu surprenante car chacune de ces unités constitue un syntagme nominal. Il faut aussi remarquer que, dans les huit cas de la médiation rhétorique que nous avons trouvés, sept constituent une médiation entre l'isotopie animale et les parties du corps de la femme. Ne nous étonnons pas de ce rapprochement : misogynne avéré, Baudelaire associait la femme à l'animal et à Satan. Chez lui, la femme, qui incarne la nature – chose abominable pour le poète –, s'oppose à la figure du dandy, qui incarne la spiritualité et le malheur. On voit cette distinction dans *Mon cœur mis à nu*, où le poète écrit :

La femme est le contraire du Dandy.

Donc elle doit faire horreur. [...]

La femme est *naturelle*, c'est-à-dire *abominable*. [...] (Baudelaire 1973a : 677)

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière qui doivent être rapportés les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc. (*id.* p. 682-683)

### 3.6.2. La médiation discursive

Comme nous l'avons déjà vu, pour qu'il existe une médiation discursive entre deux éléments, il faut qu'il existe entre eux une relation de détermination qui viole la condition de composition. La relation syntaxique entre ces éléments peut servir de critère quantitatif pour déterminer le rôle de la médiation dans le texte. Après avoir divisé le poème en unités lexicales dans le chapitre précédent, nous allons le diviser en propriétés relationnelles, calculer le nombre de chaque type de relation, relever les types de relations syntaxiques qui constituent une médiation discursive, et finalement calculer



le pourcentage des relations médiatrices à l'intérieur de ceux-ci. Les chiffres que nous obtenons permettent de juger aussi quels rapports syntaxiques sont privilégiés par ce type de médiation. Nous voulons déterminer aussi quelle est la forme d'impertinence dominante dans le poème (position ou présupposition).

Après avoir examiné toutes les propriétés relationnelles entre les unités lexicales du poème, nous pouvons diviser la médiation discursive en cinq cas principaux : la relation s'accomplit soit 1) entre un nom et ses compléments, soit 2) entre le sujet et son attribut, soit 3) entre le sujet et le verbe, soit 4) entre un complément circonstanciel et l'ensemble dont il dépend, soit 5) entre des propositions qui constituent des phrases complexes. Pour mettre en évidence qu'il s'agit bien d'une rupture isotopique dans chaque cas, nous allons les étudier un à un.

### 3.6.2.1. Compléments du nom

Dans *La Chevelure*, presque tous les compléments du nom médiateurs constituent une impertinence prédicative.

Au nombre de 32, le groupe adjectival épithète forme le complément du nom le plus fréquent dans le poème. Quatre de ces groupes se définissent comme une personnification :

28. Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir ! (2)  
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, (6)  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt, (7)

Dans le premier et le troisième exemple, la médiation est explicite : le *parfum* est qualifié d'être *chargé de nonchaloir* et l'*Asie* de *langoureuse*, propriétés humaines. Dans le troisième exemple, la médiation est plus implicite car elle est fondée sur le sens figuré de l'adjectif brûlant, qui signifie 'ardent' ou 'passionné' (*id. s.v. brûlant*). L'interprétation figurée du terme n'est pas soutenue par le contexte. Dans le quatrième cas, c'est le sens figuré de l'adjectif *défunt*, ('disparu' ou 'passé, révolu'), qui est préféré au sens littéral ('qui est mort' ou 'décédé'), mais c'est le sens littéral du terme qui constitue la personnification (*id. s.v. défunt*).

Dans le vers 28, la médiation s'accomplit entre un SN et son complément groupe prépositionnel :

29. Sur les bords duvetés de vos mèches tordues [...]

Il s'agit ici encore d'une médiation fondée sur la polysémie des mots : le mot *bord* peut signifier aussi bien le bord d'un navire que les contours d'une chevelure, quoique seul ce dernier sens soit soutenu par le contexte ; et l'adjectif *duveté*, non seulement « Poil très fin sur la lèvre, les joues, la nuque (des femmes, des enfants) », mais aussi « Petites plumes molles et très légères qui poussent les premières sur le corps des oisillons, et qu'on trouve sur le ventre et le dessous des ailes chez les oiseaux adultes et surtout aquatiques » (*id. s.v. duveté*). Dans cet exemple, l'impertinence prédicative résulte de ce que ces deux éléments présupposent une appartenance à un tout qui est un navire ou un oiseau.

Le seul groupe adjectival appositif est le complément du syntagme nominal *l'arbre et l'homme*, et se trouve dans le vers 11 :

30. J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève.

À cause de sa dépendance, le GA *pleins de sève*, constitue une médiation fondée sur la figure de la *syllèpse* (du grec *sullèpsis*, 'action de prendre ensemble'). Selon Aquien 2007 : 702), cette figure consiste en ce qu'un seul signifiant renvoie à deux sens différents qui sont soutenus par le contexte. Le sens littéral du mot *sève* (« liquide assurant la circulation des métabolites chez les végétaux vasculaires ») est soutenu par le GN *l'arbre*, et le sens figuré ('principe vital') par le GN *l'homme* (*Le Petit Robert s.v. sève*). Ainsi, l'impertinence prédicative s'établit entre le nom *homme* et le sens littéral du mot, qui s'applique seulement aux végétaux.

Une autre médiation fondée sur l'apposition est la métaphore *in præsentia Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues*, que nous avons étudiée plus en détail dans les chapitres 3.4. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une impertinence prédicative, mais d'une impertinence qui relève d'une contradiction sémantique.

Dans la première strophe du poème, il existe deux cas de médiation discursive fondés sur une proposition subordonnée participiale. Dans le premier cas, il s'agit d'une apposition :

31. Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure ! (vers 1)

Le verbe *moutonner*, qui signifie « évoquer par son aspect la toison du mouton, la surface agitée de l'eau » (*id. s.v. moutonner*), peut aussi signifier « écumer » ou « devenir semblable à une toison de mouton », comme la mer, un lac ou une rivière peuvent moutonner. Pris dans ce dernier sens, le verbe présuppose un sujet aquatique, ce qui constitue impertinence prédicative.

La deuxième proposition participiale est une proposition épithète située dans le quatrième vers du poème, et il convient ici de citer aussi les deux vers qui l'entourent :

32. Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! (Vers 3-5)

Le participe se définit comme une personnification si on l'interprète dans le sens 'qui dort'. Mais ce sens premier n'est pas d'ailleurs soutenu par le contexte, mais au sens de « qui n'est agité par aucun mouvement » (*id. s.v. dormant*), comme l'eau peut être dormante, car, si nous interprétons le passage cité, le sujet lyrique affirme sa volonté d'*agiter* la chevelure dans le but d'évoquer des souvenirs. On peut considérer que cette proposition est une métaphore *in absentia*. Bien que cette personnification constitue une médiation, elle ne constitue pas une relation entre les catégories fondamentales, car le nom *souvenirs* s'indexe dans l'isotopie humaine, faisant partie de la catégorie intéroperceptive.

Nous quantifions la médiation discursive avec les noms et leurs compléments dans le tableau suivant :

Type de relation syntaxique	Compléments du nom						
	GA		GN, apposition	GP	Proposition subordonnée		
	Épithète	Apposition			Participe		Relative
Type d'impertinence	Présupposition	Présupposition	Position	Présupposition	Présupposition	Épithète	
Occurrences de la médiation discursive	4	1	1	1	1	0	0
Pourcentage des constructions syntaxiques	4 / 31 = 12,90 %	1 / 1 = 100 %	¼ = 25 %	1 / 11 = 9,09 %	1 / 2 = 50 %	0 / 2	0 / 9
Occurrences par vers	1 / 8 ¾	1 / 35	1 / 35	1 / 35	1 / 35	0 / 35	0 / 35

Tableau 11 : Médiation entre les noms et leurs compléments

Dans ce tableau la première ligne indique chaque type de complément du nom traité dans les colonnes. La deuxième ligne désigne le type d'impertinence que constituent les compléments : est-ce qu'elle relève de la *position* (le sens des termes mis en relation) ou d'une *présupposition* d'un ou deux termes mis en relation. La troisième ligne regroupe le nombre des occurrences de chaque type de relation médiatrice, et la quatrième leur pourcentage du total des constructions syntaxiques du même type. La cinquième ligne indique le nombre de ces occurrences par vers.

Le tableau atteste le grand nombre des compléments du nom (60), et des occurrences de la médiation discursive fondées sur cette relation : elles égalent déjà le nombre des éléments qui constituent une médiation rhétorique.

### 3.6.2.2. Attributs du sujet

Dans *La Chevelure*, il existe trois occurrences de la médiation fondée sur une relation attributive. Chaque cas constitue une relation équative entre un élément humain et un élément cosmique, ce qui constitue une impertinence qui relève du sens des termes mis en relation. Dans le premier cas, la phrase est en mode impératif, c'est à dire l'attribut n'est qu'un état des choses voulu par le sujet lyrique :

33. J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève ! (vers 11-13)

Dans le passage souligné, il existe une relation équative entre la chevelure et le SN *la houle qui m'enlève*. Le nom *houle* peut signifier le mouvement de la surface de l'eau, d'où une impertinence prédicative, mais acquiert dans ce contexte le sens « ce qui rappelle par son aspect (ou son mouvement), la surface d'une mer houleuse » (*id. s.v. houle*). On peut voir dans le syntagme la continuation de la métaphore filée aquatique, la chevelure-mer, la chevelure-océan (où le sujet lyrique veut *plonger* sa tête) et la chevelure-roulis<sup>29</sup>. Si l'on considère que, dans le poème, le sujet lyrique cherche à évoquer des souvenirs ou des fantasmes exotiques à l'aspect d'une chevelure noire et parfumée – volonté qui se trouve exprimée déjà dans les vers 3-5, où il affirme qu'il veut l'agiter pour évoquer des souvenirs –, on peut interpréter l'action des vers 11 et 12

---

<sup>29</sup> Cf. exemple 24.

comme un acte de recueillement ou de rêverie, et le verbe *enlever* dans un sens métaphorique ‘transporter la pensée’. Ce type d’acte évocatoire est caractéristique chez Baudelaire, qui en formule le principe dans son article sur *Théophile Gautier*, dont la date de publication (le 13 mars 1859, dans *L’Artiste*) est proche de celle de *La Chevelure* :

Manier savamment une langue, c’est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire<sup>30</sup>. C’est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l’espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion rugit son langage éternellement semblable. (Baudelaire 1976 : 118)

Comme nous l’avons vu dans le chapitre 3.3, une des fonctions possibles de l’apostrophe est de construire son destinataire en tant que sujet. Dans le cas de l’apostrophe soulignée, la chevelure est *voulue* sujet, ce qui est impliqué par le mode impératif. Cette fonction reflète un principe qui est d’après Jonathan Culler très important dans la poésie postérieure au siècle des Lumières : celle de la réconciliation de l’aliénation du sujet de l’objet. L’objet est construit comme un sujet, le sujet lyrique cherche une relation harmonieuse avec lui, et cette réconciliation se définit avant tout comme un acte de volonté, comme quelque chose qui peut être accompli par l’apostrophe. Les poèmes apostrophiques indiquent une conscience des difficultés dans ce qu’ils cherchent à accomplir (1983 : 143) C’est aussi le cas de *La Chevelure*, qui se clôt sur le mode interrogatif de l’incertitude :

34. Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu’à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N’es-tu pas l’oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ? (Vers 34-35)

La phrase soulignée contient une relation équative des deux attributs (métaphores *in praesentia*) soulignés et le pronom personnel *tu*, qui réfère à son destinataire. Les pronoms personnels et les autres déictiques fonctionnent très différemment dans la poésie lyrique, qui est « un énoncé entendu par hasard », que par exemple dans une lettre ou dans la conversation ordinaire. D’après Culler, le « moi » et le « toi » d’une lettre sont des individus empiriques car cette dernière a été écrite à un moment donné et

---

<sup>30</sup> Cette même formule est utilisée dans les journaux intimes de Baudelaire (1973a : 658, 671-672)

dans une situation spécifique à laquelle elle réfère, le lecteur utilisant à son tour cette information pour interpréter la lettre. Dans le cas de la poésie lyrique, le lecteur sait que les déictiques ne renvoient pas à la situation de l'énonciation réelle, mais à un acte linguistique que le poème semble imiter<sup>31</sup>. Le lecteur construit leurs référents en s'appuyant, par exemple, sur son savoir du comportement humain. (2002 : 192-193)

Dans l'extrait cité ci-dessus, nous pouvons considérer que les deux phrases s'adressent à un même destinataire fictif. Dans la première phrase, le destinataire est indiqué par le déterminant possessif *ta*. Comme le remarque Riegel et al. (1994 : 158), le déterminant possessif correspond, du point de vue sémantique, à une construction du type \*« *le [...] de moi, le [...] de toi, etc.* » et qu'il est capable d'exprimer les mêmes rapports sémantiques que les compléments du nom qui commencent avec la préposition *de*. Ainsi, le possessif *ta* peut être interprété comme une marque de la partie à un tout matériel : la personne aimée<sup>32</sup> du sujet lyrique, à laquelle réfère le SN *ô mon amour* du vers 10, et qui constitue, par conséquent, le destinataire de la phrase. La deuxième phrase reprend le même destinataire par le pronom personnel *tu* pour construire la relation médiatrice.

Récapitulons :

Type de relation syntaxique	Attribut du sujet
Type d'impertinence	Position
Occurrences de la médiation discursive	3
Pourcentage des constructions syntaxiques du même type	3/3 = 100 %
Occurrences par vers	1 / 11 2/3

Tableau 12 : Médiation entre les sujets et leurs attributs

<sup>31</sup> On peut voir dans cette définition un écho de la distinction platonicienne entre *mimêsis* ('imitation') et *diêgêsis* ('récit, narration') (cf. *République*, livre III). Grâce à cette distinction, nous pouvons opposer la poésie apostrophique, qui imite un événement discursif, à la poésie et la prose narratives, qui racontent une histoire.

<sup>32</sup> Notons que la référence de la personne aimée et le cadre fictif de l'énonciation peuvent être construits déjà dans la première strophe. Le lecteur peut construire la femme en lisant des éléments du texte comme *la toison, l'encolure, boucles*, etc. en tant que synecdoques particularisantes (sur le mode []) qui désignent le tout par une partie. La femme peut être construite aussi à partir du nom *parfum*, qui, lié à la femme, peut la désigner par métonymie. Le pronom *tu* est ainsi coréférentiel avec le degré construit de ces éléments, à la condition que ceux-ci soient lus comme des figures. Le SN *cet alcôve obscure*, lié à la situation de l'énonciation fictive par le déterminant démonstratif *cet*, peut être considéré comme le cadre spatial de l'énonciation.

Comme l'atteste le tableau 12, la relation attributive, au nombre de trois, est rare dans le poème, mais elle constitue toujours une médiation discursive, constituant ainsi une de ses formes le plus privilégiées.

### 3.6.2.3. Impertinence dans la relation sujet-verbe

Examinons maintenant les cas où la médiation s'établit entre le groupe verbal et la position du sujet.

Dans une seule phrase, le sujet se définit comme l'agent d'une action qui implique un sujet humain :

35. [...] Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire [...] (Vers 18-19)

Ce groupe verbal constitue le commencement d'une personnification métaphorique qui finit à la fin du vers 20.

Plus nombreux sont les cas où la position du sujet se définit comme le support d'un état ou d'une propriété. Dans ce premier exemple, le verbe *vivre* s'applique plutôt aux humains et aux êtres animés qu'aux parties du monde :

36. La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! (Vers 6-8)

Dans les deux derniers cas, le sujet, qui fait partie de l'isotopie *cosmos*, est le support d'un état propre aux êtres humains :

37. J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ; [...] (Vers 11-12)  
[...] D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. (Vers 20)

Le verbe *se pâmer*, qui signifie 's'évanouir' ou « être comme paralysé par une émotion ou une sensation très agréable » ne peut s'appliquer qu'aux êtres animés (*id. s.v. se pâmer*). Le verbe *frémir* constitue une personnification parce qu'il peut avoir une interprétation dans l'isotopie *anthropos* : « être agité d'un tremblement causé par le froid, la peur, une émotion » (*id. s.v. frémir*).

Ainsi, tous les cas de la médiation fondée sur le rapport entre le sujet et le groupe verbal constituent une impertinence prédicative, comme le fait ressortir le tableau suivant :

Type de relation syntaxique	Rapport sujet-verbe
Type d'impertinence	Présupposition
Occurrences de la médiation rhétorique	4
Pourcentage des constructions syntaxiques du même type	4/22 = 18,18 %
Occurrences par vers	1 / 8 <sup>3</sup> / <sub>4</sub>

Tableau 13 : Médiation entre le sujet et le groupe verbal

### 3.6.2.3. Compléments circonstanciels

Selon Mainguenu (1999 : 43), les circonstanciels dépendent de la totalité formée par le GN sujet et le GV. Nous croyons que ce rapport peut aussi constituer une médiation ; c'est le cas des vers 6-8, où la chevelure possède un rôle locatif, étant définie comme le lieu de l'existence du SN *La langoureuse Asie* [...], si l'on prend l'expression à la lettre :

38. La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !

On peut voir dans cet extrait encore une impertinence prédicative parce que les continents impliquent un lieu d'existence cosmique. On peut y voir encore à l'œuvre le principe de l'infini diminutif parce que la chevelure, objet sans doute très « fini », y devient le contenant de deux hémisphères<sup>33</sup>.

Type de relation syntaxique	Complément de l'ensemble (GN+GV)
	CC
Type d'impertinence	Présupposition
Occurrences de la médiation rhétorique	1
Pourcentage des constructions syntaxiques du même type	1/11 = 9,09 %
Occurrences par vers	1/35

Tableau 14 : Médiation et compléments circonstanciels

<sup>33</sup> Sur l'esthétique de l'infini diminutif cf. les chapitres 1.1. et 3.5.



Comme le montre le tableau ci-dessus, les compléments circonstanciels ne constituent pas une forme de médiation privilégiée dans le poème.

#### 3.6.2.4. Phrases complexes

La médiation peut s'accomplir entre les constituants d'une phrase complexe.

D'après Mainguenu (1999 : 83), on peut diviser les phrases complexes en trois classes en les mettant en correspondance avec les catégories syntaxiques dont elles jouent le rôle : phrases-GN, phrases-GA et phrases circonstanciels. Le point faible de cette taxinomie est son incapacité à intégrer tous les types de subordonnées (*ibid.*). C'est le cas de la structure comparative du vers 5 :

39. [...] Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! (*la* = cette chevelure<sup>34</sup>)

La proposition (elliptique) *comme un mouchoir* dépend de la proposition *la [...] agiter dans l'air*, formant ainsi une comparaison entre l'agitation de la chevelure (de l'isotopie humaine) et celle d'un mouchoir (objet inanimé). Comme nous l'avons déjà constaté<sup>35</sup>, l'autre comparaison du poème *Comme d'autres [...] ne constitue pas une médiation entre les catégories fondamentales, mais entre deux registres de sens.*

Dans les vers 18-20, la médiation s'accomplit entre une proposition circonstancielle et la proposition dont elle dépend.

40. [...] Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. (Vers 18-20)

Dans ce passage, la proposition soulignée assigne un but à l'action des vaisseaux. Comme les vaisseaux sont peu susceptibles d'avoir des intentions, il s'agit encore d'une impertinence prédicative : la proposition implique un agent susceptible d'en avoir.

Comme le montre le tableau ci-dessous, les phrases comparatives et les phrases circonstanciels, au nombre de cinq, ne constituent pas une forme de médiation ni une structure syntaxique récurrente dans le poème :

---

<sup>34</sup> D'après Ziegler (1973a : 880) cette position du COD est conforme à la stylistique classique.

<sup>35</sup> Cf. exemple 22.

Type de relation syntaxique	Phrases comparatives	Les phrases circonstancielles		
		À temps fini	À temps non fini	
			Infinitifs	Gérondifs
Type d'impertinence	Position	–	Présupposition	–
Occurrences de la médiation rhétorique	1	0	1	0
Pourcentage des constructions syntaxiques du même type	1/2	0/1	1/2	0/0
Occurrences par vers	1/45	0/35	1/35	0/35

Tableau 15 : Médiation et phrases comparatives et circonstancielles

D'après Mainguenu (*ibid.*), les phrases-GN et les phrases-GA se divisent en subordonnées à verbe à temps fini et à verbe à temps non fini. Les phrases-GN à verbe à temps fini (du type *Je veux qu'il parte*) s'appellent des *complétives* et les phrases-GA du même type (*Les élèves qui reviennent de là sont déçus*) des *phrases relatives*. Les subordonnées à verbe à temps non fini se divisent en phrases-GN infinitives (*Je veux partir*) et en phrases-GA participes (*Les élèves revenant de là sont déçus*). (*id.* p. 98) Dans *La Chevelure*, toutes ces constructions existent à l'exception des phrases complétives, et elles sont assez nombreuses (seize au total) par rapport aux phrases circonstancielles et comparatives, comme le montre le tableau ci-dessous. Or, elles ne constituent une médiation discursive que dans un seul cas : c'est l'exemple 31 que nous avons examiné dans le chapitre 3.6.2.1.

Type de relation syntaxique	Subordonnées			
	À verbe à temps fini		À verbe à temps non fini	
	Phrases-GN (complétive)	Phrases-GA (relative)	Phrases-GN (infinitive)	Phrases-GA (participe)
Type d'impertinence	–	–	–	Présupposition
Occurrences de la médiation rhétorique	0	0	0	1
Pourcentage des constructions syntaxiques du même type	0	0/9	0/3	¼ = 25 %
Occurrences par vers	0	0	0	1/35

Tableau 16 : Médiation et phrases subordonnées

## 4. Conclusion

Notre étude de *La Chevelure* a été divisée en deux grandes parties : dans la première, nous avons étudié minutieusement les figures du parallélisme, et dans la deuxième, nous nous sommes interrogé sur le procès de la médiation, dont nous avons repéré les diverses manifestations.

L'étude des parallélismes a d'abord porté sur les figures conventionnelles de l'alexandrin classique. Nous avons montré que toutes les figures obligatoires de cette forme de poésie, par exemple la rime et la césure, se définissent essentiellement comme des parallélismes, et s'expliquent, par conséquent, par une logique de *dé-différenciation*. Cela vaut aussi pour les conventions graphiques.

L'étude quantitative des parallélismes conventionnels montre que Baudelaire respecte dans une grande mesure les conventions de l'alexandrin classique, et, souvent dans les cas où il existe une déviation par rapport aux règles, il nous semble qu'il cherche un effet stylistique particulier.

En ce qui concerne les parallélismes non conventionnels, nous avons mis en lumière leur grand nombre, leur existence sur le plan phonique et syntaxique, et des cas où ils « redoublent » des figures obligatoires comme la rime. Nous avons aussi repéré des cas où le parallélisme est fondé sur le rythme accentuel.

La médiation entre les isotopies humaine et cosmique s'accomplit dans le poème de deux façons : soit un élément quelconque est lisible dans deux isotopies (il s'agit alors de la médiation rhétorique), soit deux isotopies sont rapprochées sur l'axe syntagmatique du poème (il s'agit alors de la médiation discursive). Le rapprochement que constituent ces deux formes de médiation s'explique par un principe *dé-différenciation*, au même titre que les parallélismes, et il correspond à ce qu'on appelle dans l'esthétique de Baudelaire « les correspondances horizontales », choses ou réalités qu'on rapproche dans le poème. La médiation dans *La Chevelure* reflète aussi le principe de « l'infini diminutif » de Baudelaire, qui consiste à faire entrer l'immense dans le petit. On peut y voir aussi à l'œuvre, comme nous l'avons développé, le principe de la réconciliation de l'aliénation du sujet de l'objet, très en vogue dans la poésie postérieure au siècle des Lumières.

L'étude quantitative des deux formes de médiation dans *La Chevelure* a montré la prédominance de la médiation discursive : ses manifestations, au nombre de 18, dépassent clairement celles de la médiation rhétorique, au nombre de 8. Nous avons remarqué que cette forme de médiation constitue toujours une relation d'impertinence entre des éléments mis en relation de détermination. Cette observation nous a fourni un critère formel pour la quantification de la médiation discursive, et a dirigé notre attention vers les formes d'impertinence qu'elle constitue : nous avons découvert que dans la majorité des cas (13 sur 18), cette forme de médiation constitue ce qu'on appelle une impertinence prédicative : une violation des règles distributionnelles. Par exemple, c'est le cas du syntagme nominal *La langoureuse Asie*, où l'adjectif *langoureuse* présuppose un nom humain.

## 5. Annexes

### 5.1 *Un hémisphère dans une chevelure*

#### **XVII. Un hémisphère dans une chevelure**

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux. Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. (Baudelaire 1973a : 300-301)

## 6. Bibliographie

- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. Londres et New York : Routledge.
- AQUIEN, Michèle (2007 [1996]). « Dictionnaire de poétique », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. (s.l.) : Livre de poche, 405-753.
- AROUÏ, Jean-Louis (1995). « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française 110*. (s.l.), 4-15.
- BARTHES, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1973a). *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
- , (1973b). *Correspondance. Tome 2*. Paris : Gallimard.
- , (1975). *Correspondance. Tome 1*. Paris : Gallimard.
- , (1976). *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.
- BERSANI, Leo (1981 [1977]). *Baudelaire et Freud*. Paris : Seuil. [Traduction de l'anglais par Dominique Jean]
- BREMOND, Claude (1973). « Entre la structure et la forme », *Versus 6/1*. 1-20. [à propos d'un essai d'Elli et Pierre Maranda]
- BROMBERT, Victor (1974). « Whe Will to Ecstasy : The Example of Baudelaire's "La Chevelure" », *Yale French Studies 50, Intoxication and Literature*, (s.l.), 54-63.
- BUFFARD-MORET, Brigitte (2004 [1997]). *Précis de versification*. (s.l.) : Armand Colin.
- BUNNIN, Nicholas et Jiyuan Yu (2004). *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. (s. l.) : Blackwell.
- COHEN, Jean (1966). *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.
- , (1979a [1970]). « Théorie de la figure », *Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, 84-127.
- , (1979b). *Le haut langage. Théorie de la poéticité*. Paris : Flammarion.
- CULLER, Jonathan (2002 [1975]). *Structuralist Poetics*. Londres et New-York : Routledge.
- , (1983). *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Déconstuction*. Londres et Melbourne : Routledge.
- DELBOUILLE, Paul (1995). « Prosodie », *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Bruxelles : Duculot, 155-167.
- DOMINICY, Marc (1982). « La poétique de Jakobson », dans J. Dierickx (éd.), *Initiation à la linguistique contemporaine III*. (s.l.) : Presses Universitaires de Bruxelles, 42-56.
- DUPRIEZ, Bernard (1984). *Gradus : Les procédés littéraires*. Paris : Éditions 10/18.
- FRYE, Northop (1957). *Anatomy of Criticism. Four essays*. New Jersey : Princeton University Press.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- GROUPE  $\mu$  (1970) = J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkeberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon. *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.
- , (1977) = J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet. *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles : Éditions complexe.
- GUIRAUD, Pierre (1978 [1970]). *La versification*. Paris : Presses Universitaires de France.
- JAKOBSON, Roman (2003a [1963]). « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*. Paris : Les Éditions de minuit, 209-248. [Traduction de l'anglais par Nicolas Ruwet]

- , (2003b [1963]). « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*. Paris : Les Éditions de minuit, 43-67. [Traduction de l'anglais par Nicolas Ruwet]
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1995). « Rhétorique », *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Bruxelles : Duculot, 29-47.
- Le nouveau Petit Robert de la langue française* (2009). Paris : Dictionnaires Le Robert [CD-ROM]
- MAINGUENEAU, Dominique (1999 [1994]). *Syntaxe du français*. Paris : Hachette.
- MALMBERG, Bertil (1976 [1968]). *Phonétique française*. Kristianstad : Kristianstads boktryckeri.
- MAURON, Charles (1995 [1963]). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.
- MOLINIE, Georges (2007 : [1996]). « Dictionnaire de rhétorique », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5-403.
- NADAR, Félix <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félix\\_Nadar\\_1820-1910\\_portraits\\_Charles\\_Baudelaire\\_2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félix_Nadar_1820-1910_portraits_Charles_Baudelaire_2.jpg)> 23.3.2009.
- PEYROUTET, Claude (2002 [1994]). *Style et rhétorique*. Paris : Nathan.
- PICHOIS, Claude (1973). « Préface », *Charles Baudelaire : Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, ix-xxiv.
- RABATE, Dominique (2001 [1996]). « Présentation », *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 5-10.
- RIEGEL *et al.* (1994) = Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (1998). *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France.
- RINCE, Dominique (1994). *Les Fleurs du mal*. (s.l.) : Nathan.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1995 [1916]). *Cours de linguistique générale*. (s.l.) : Payot.
- TODOROV, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- ZIEGLER, Jean (1973). « Notes et variantes », *Charles Baudelaire : Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 787-1539.