



HAL
open science

**L'arabesque des éléments construisant la répétition
entre /Les Fleurs du Mal/ et /Le Spleen de Paris/ de
Charles Baudelaire**

Valérie Bravaccio

► **To cite this version:**

Valérie Bravaccio. L'arabesque des éléments construisant la répétition entre /Les Fleurs du Mal/ et /Le Spleen de Paris/ de Charles Baudelaire. Presses de la Sorbonne-Nouvelle. De la prose au coeur de la poésie, , 2007, 978-2-87854-378-5. hal-04463204

HAL Id: hal-04463204

<https://hal.science/hal-04463204>

Submitted on 16 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

D e la prose au cœur de la poésie

Bien que tout recommence, toujours, avec Dante, il ne s'agit ni de prose poétique ou soutenant le vers (*Vita nova*), ni de poésie narrative (*La Comédie*), et l'on ne croise que furtivement le poème en prose français (baudelairien). C'est que la prose est ici vue dans le "corps" même de la poésie – dont l'expression singulière représente au moins la moitié de la Littérature italienne –, au profond de sa substance, de sa réserve d'illusions, du souffle de son rythme. Par delà la division en genres, bien sûr, mais surtout au travers des différents langages esthétiques fondés sur les mots, par des mots in-formés : prose, poésie, dialogue dramaturgique (y compris au cinéma, voir Pasolini). En une pluralité d'horizons lyriques. Il nous faut aller donc au cœur des textes versifiés de Baudelaire, Campana, Palazzeschi, Natalia Ginzburg la romancière, Sereni, Caproni, Sanguineti, Manoel de Barros, Magrelli, d'autres encore sollicités au passage ; et aussi, en même temps, sur leurs lisières, suivant ces interstices ouverts le long desquels – en un facile contre-pied de la célèbre formule mallarméenne – il n'y aurait que de la prose, çà et là interrompue par la redondance et l'énigme du vers, « plus ou moins diffus »... Ce que les jeunes chercheurs réunis pour ce parcours en ramènent, dans les différences de chaque voix redoublées dans chaque lecture, ressemble fort à la prosodie continue de la langue (italienne, française, brésilienne), cette pulsation au fondement des formes rythmiques sur lesquelles se modèle après coup le mètre de l'une ou l'autre tradition.

Ont participé à l'ouvrage : Francesca Andreotti, Jean Bessière, Lino Di Lallo, Lorenzo Flabbi, Isabel Gebara de Macedo, Yannick Gouchan, Judith Lindenberg, Iris Llorca, Chiara Ruffinengo, Valentina Russi, Edoardo Sanguineti, Valérie Thévenon (coordinatrice), Jean-Charles Vegliante (directeur, responsable du Centre interdisciplinaire de recherche sur la culture des échanges, université Sorbonne nouvelle – Paris 3).

Illustration de couverture :
Ubu en Suisse, Enrico Baj,
carte postale publiée au Collège de Pataphysique



9 782878 543780

ISBN 978-2-87854-378-5

21 €

D e la prose au cœur de la poésie



Daniel Pinós

France, Italie, Brésil
variations du lyrisme

Jean-Charles Vegliante (éd.)

Presses
Sorbonne
NOUVELLE

L'ARABESQUE DES ÉLÉMENTS CONSTRUISANT LA RÉPÉTITION ENTRE *LES FLEURS DU MAL* ET *LE SPLEEN DE PARIS* DE CHARLES BAUDELAIRE

Dans les différentes versions de préfaces pour la nouvelle édition du recueil de poésies *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire met en lumière un malentendu sur la réception de sa poétique : il tire de l'expérience de ses premiers lecteurs la preuve qu'une fois de plus « ce siècle avait désappris toutes les notions classiques relatives à la littérature¹ ». En effet, il écrit que son éditeur « prétend qu'il y aurait quelque utilité, pour moi comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre, quels ont été mon but et mes moyens, mon dessein et ma méthode² ». Demander à un poète d'être le critique de sa propre écriture est, comme il l'affirme, « une besogne tout à fait superflue, pour les uns comme pour les autres, puisque les uns savent ou devinent, et que les autres ne comprendront jamais³ » et que ce travail de critique envers sa propre production « aurait sans doute quelques chances d'amuser les esprits amoureux de la rhétorique profonde⁴ ». L'étude de ces déclarations dévoile que lorsque Charles Baudelaire se réfère aux notions classiques relatives à la littérature, il parle bien de la rhétorique profonde qui touche la structure de l'écriture, c'est-à-dire non seulement son organisation dans l'espace du texte (macrotexte) mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, dans la mesure d'unités métriques et dans la mesure d'unités phrastiques (microtexte)⁵. Ces unités microtextuelles sont donc régies par les lois de la rhétorique classique,

1 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, La Pléiade, Gallimard, p. 181.

2 *Ibid.*, p. 185.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Voir à ce propos l'article de Jean-Charles Vegliante, « Mise en train, rythme », dans lequel il définit l'unité métrique et l'unité phrastique en tant que *réglette* : « une *stringa* correspond évidemment, encore aujourd'hui, [à] un vers et assez rarement aussi [à] une phrase », in <http://circe.univ-paris3.fr>, page « publications », paru dans *Chroniques italiennes*, Série Web n° 6 (4/2004), p. 3.

c'est-à-dire par les figures de rhétorique communes aux deux grands langages, la poésie et la prose, que Charles Baudelaire a, tout au long de son expérience de poète, pratiqués. Sa poétique est une architecture vivante qui s'inscrit dans un mouvement perpétuel comme il l'affirme, toujours dans la même préface : « la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante⁶ ». L'évocation de l'horizontalité et de la verticalité renvoie aux deux axes définis par le linguiste Roman Jakobson⁷, l'axe de la sélection ou paradigmatique et l'axe de la combinaison ou syntagmatique, sur lesquels sont construites notamment de nombreuses figures du langage parmi lesquelles les figures de rhétorique ; celles que Charles Baudelaire emploie dans son écriture s'analysent à travers la notion de répétition, telles que le parallélisme, l'anaphore, l'épiphore, l'épanalepse et l'anadiplose⁸. Leur étude est alors indispensable lorsque l'on rapproche les poésies et les proses de Charles Baudelaire, car c'est à travers elles que nous pouvons déceler l'articulation ou l'outil entre ces deux grands langages. Cette articulation est métaphoriquement expliquée dans une prose intitulée *Le thyrses*, publiée la première fois dans la *Revue nationale et étrangère*, le 10 décembre 1863 : « Qu'est-ce qu'un thyrses ? [...] physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit ». Charles Baudelaire ne fait qu'expliquer au début de cette prose que le thyrses est quelque chose de rigide, un tuteur sec, dur et droit qui renvoie justement à la construction solide et conventionnelle du langage. Puis, il explique qu'autour de ce tuteur du langage, « se jouent et folâtent des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées⁹ » et que ce jeu s'effectue dans « des méandres capricieux¹⁰ ». Ces tiges, ces fleurs, ces cloches et coupes sont des métaphores plurielles qui évoquent les différents éléments de la langue et du langage, c'est-à-dire les niveaux de l'analyse textuelle, le lexique, la morphosyntaxe, la métrique, la phonétique qui « folâtent » autour de la construction traditionnelle du langage. C'est à travers ces éléments que l'on peut « suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés¹¹ ». Et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre alors la relation dynamique entre l'écriture versifiée et prosastique baudelairienne qui repose sur cette complémentarité indivisible : « ligne droite et ligne d'arabesque, intention et expres-

6 Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 183.

7 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.

8 Voir à ce propos notre prépublication CIRCE sur l'étude contrastive des figures de rhétoriques entre l'italien et le français intitulée *figurez-vous*, mars 2005.

9 Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 335-336.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 183.

sion, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?¹² ». L'arabesque baudelairienne est donc le mouvement ou le glissement dynamique des niveaux de l'analyse textuelle autour de l'architecture conventionnelle de la langue et du langage fondée sur la notion de répétition. C'est ce mouvement que nous retenons pour mener notre analyse de son écriture versifiée et de son écriture prosastique, car lorsque l'on identifie une construction commune entre ces deux grands langages, l'élément choisi dans l'un glisse, ou se renverse, ou se révèle dans le choix d'un élément différent dans l'autre.

RAPPROCHEMENTS

En 1974, un critique italien, D'Arco Silvio Avalle, s'est essayé au rapprochement d'une poésie et d'une prose de Charles Baudelaire en guise d'expérimentation sur les limites entre ces deux expressions littéraires¹³. Nous remarquons que son choix repose sur la notion de répétition en général : celle qui est la plus apparente est la répétition lexicale entre les titres que le critique prend en considération, puisque la poésie *La chevelure* et la prose *Un hémisphère dans une chevelure* ont en commun le lexème « chevelure », et son analyse fait émerger la répétition structurelle dans sa globalité, qui s'inscrit dans le droit fil du travail de Lotman, *Structure du texte poétique*¹⁴. Cependant, si Avalle constate des rapprochements et des oppositions entre ces textes, les conclusions de son étude apparaissent inachevées et partielles et ne s'appliqueraient pas forcément à d'autres textes baudelairiens qui pourraient être soumis au même type d'analyse. Selon lui, on courrait le « risque de ne jamais réussir à rejoindre une conclusion satisfaisante, à recueillir une liste, je ne dis pas complète, mais du moins statistiquement fondée¹⁵ ». Or, il nous semble possible de prolonger sa

12 *Ibid.*, p. 336.

13 D'Arco Silvio Avalle, *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1974, p. 12-23.

14 Iouri Lotman, *Структура художественного текста*, Moscou, édition « Iskusstvo », 1970 (trad. italienne du russe par E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 ; trad. française par A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret, J. Yong, *La structure du texte poétique*, Paris, Gallimard, 1973). D'Arco Silvio Avalle met en lumière la construction anaphorique lexicale entre ces deux textes et dévoile aussi une construction macrotextuelle similaire puisque la poésie a sept strophes et la prose a sept paragraphes : « Alle sette strofe della poesia corrispondono esattamente i sette capoversi della prosa ». Puis, il remarque que le mot *souvenir* figure au début et à la fin des deux textes, qu'une cadence est identique à un certain endroit entre la poésie et la prose, qu'il y a des renversements dans le traitement des images, des adjectifs, des verbes et enfin dans l'utilisation de la ponctuation.

15 Notre traduction. « rischio di non riuscire mai a giungere ad una conclusione soddisfacente,

réflexion à travers un corpus plus large qui permettrait de vérifier non pas des données statistiques mais bien des constances dans l'écriture baudelairienne. Pour cela, nous proposons une méthodologie de regroupement de textes à partir de l'étude de la structure évolutive du recueil de poésies *Les Fleurs du Mal* en regard de certaines proses. Notre hypothèse est que Charles Baudelaire a le projet de transmettre à ses lecteurs l'idée d'une interaction possible entre son écriture versifiée et son écriture prosastique. La prose baudelairienne n'a pas connu un regroupement unitaire comme sa poésie durant son vivant : elle est publiée dans des journaux ou des revues avec l'annotation « poèmes en prose » et ce n'est qu'en février 1864, à l'occasion de la publication de six proses dans le journal *Le Figaro*, que Charles Baudelaire les présente sous le titre *Spleen de Paris*¹⁶. C'est donc trois ans avant sa mort qu'il donne un titre regroupant ses proses, et c'est peut-être le signe d'un projet de publication de toutes ses proses en un recueil¹⁷. L'annotation « poèmes en prose » ne serait alors qu'une indication par rapport à l'évolution de la prose en Europe : elle matérialiserait un aboutissement de la période transitoire entre le XVIII^e et le XIX^e siècles pendant laquelle la prose connaît des modifications remarquables¹⁸. Le choix de Charles Baudelaire de donner le titre *Spleen de Paris* à ses proses crée une redondance avec les titres des sections *Spleen et Idéal* et *Tableaux parisiens* de la deuxième édition du recueil de poésies *Les Fleurs du Mal* en 1861, dont l'organisation interne a, en effet, évolué : la première édition en 1857, qui a cinq sections¹⁹ et dont la première est intitulée *Spleen et Idéal*, est « enrichie », en 1861, de nouvelles poésies qui ne sont pas simplement ajoutées aux précédentes. La section

a raccogliere una casistica non dico completa, ma quanto meno statisticamente fondata. », *La poesia nell'attuale universo semiologico*, op. cit., p. 23.

- 16 Titre qui sera repris dans la *Revue de Paris* à la fin de la même année à l'occasion de la publication de six nouvelles autres proses.
- 17 Voir la notice de Claude Pichois sur le *Spleen de Paris* : « Quand à l'expression "poèmes en prose" [...] elle désigne dans [les] lettres [de Baudelaire] non pas un titre, mais un genre littéraire. *Le Spleen de Paris* est le seul titre attesté avec certitude durant les dernières années de la vie de Baudelaire. [...] dans la *Note pour M. Hippolyte Garnier* que Baudelaire joint le 6 février 1866 à sa lettre pour Annelle, avec une précision : "*Le Spleen de Paris* pour faire pendant aux *Fleurs du Mal*. (En prose)". [...] ce qui explique l'intention de l'auteur. », *Œuvres complètes*, op. cit. p. 1299.
- 18 Voir *La poésie en prose – des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Collectif, Paris, PSN, 1993 § « le rôle des traductions », p. 66-67 : « [...] la traduction en prose d'œuvres en vers influe sur la nature même de la prose, dans la mesure où s'affirme le sentiment qu'une sorte de compensation doit s'opérer et que, si la traduction en prose répond à l'impératif naissant de fidélité, l'élan de la langue et une certaine poétisation doivent compenser la perte due à l'abandon des vers. [...] À différents titres, la traduction contribue donc à modifier les représentations antinomiques du couple prose-poésie [...] l'exemple de telles traductions, et la discussion critique qu'elles provoquent, donnent aux auteurs de la période une liberté plus grande et une sensibilité plus forte dans l'emploi des divers modes d'expression ».
- 19 *Spleen et Idéal, Fleurs du Mal, Révolte, Le vin, La mort* sont les cinq sections de la première édition de 1857.

Spleen et Idéal figure toujours en tant que première section dans la deuxième édition, mais on remarque une migration de six poésies dans la nouvelle section *Tableaux parisiens*²⁰. Ces deux sections nous intéressent particulièrement parce qu'elles font écho avec le titre même du projet de recueil en prose baudelairien, *Le Spleen de Paris*, dans lequel on retrouve le mot *Spleen* de la section *Spleen et Idéal* et l'indication géographique *Paris* de la section *Tableaux parisiens*²¹. En considérant uniquement les titres des poésies de ces deux sections, nous remarquons d'emblée une correspondance totale avec des titres de proses et un réseau lexical, lesquels forment un corpus décisif pour notre investigation sur le processus interactif de l'écriture en poésie et en prose de Charles Baudelaire. Le titre *L'invitation au voyage* est celui d'une poésie qui est toujours restée dans la section *Spleen et Idéal* et c'est aussi celui d'une prose²². Le titre *Le crépuscule du soir* appartient à une poésie qui figure dans la première édition de 1857 et c'est aussi celui d'une prose²³. Cette poésie va ensuite migrer dans la section *Tableaux parisiens* lors de la deuxième édition et ne présente aucun changement, c'est exactement la même. Inversement, le titre, *L'horloge*, est d'abord attribué à une prose²⁴ et ensuite à une nouvelle poésie de la section *Tableaux parisiens*. À ces cas immédiatement visibles, s'ajoutent les termes communs employés dans la formation des titres. Le premier réseau sémantique, qui est d'ailleurs en continuité avec l'analyse de D'Arco Silvio Avalle, est celui de la « chevelure », avec une nouvelle poésie de la section *Tableaux parisiens* intitulée *La chevelure* et la prose *Un hémisphère dans une chevelure*²⁵.

- 20 Cette nouvelle section, *Tableaux parisiens*, ne figure pas à la suite des cinq précédentes mais elle est insérée juste après la première section *Spleen et Idéal*. Les poésies *Le soleil, À une mendicante rousse, Le crépuscule du soir, Le jeu, Brumes et pluies, Le crépuscule du matin* qui appartenaient à la section *Spleen et Idéal* migrent donc dans la deuxième section *Tableaux parisiens* de la deuxième édition.
- 21 La fascination de Baudelaire pour Paris est profonde : la ville, qui subit d'importantes transformations par Haussmann (dès 1854), perturbe le poète ; l'espace urbain métamorphosé est transcrit dans la poésie, *Le Cygne*, dans lequel Baudelaire avoue être désemparé : « Le vieux Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs / échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » ; seul poème où Paris est explicitement cité, la poétique urbaine de Baudelaire se concentre sur une modernité de l'espace citadin, sur un anonymat et une multitude dénoncés. Cependant, bien que la découverte d'un imaginaire propre aux sensations urbaines sous-tende le choix de notre corpus, la thématique de la ville chez Baudelaire ne fera pas partie de notre analyse.
- 22 Publiée le 24 août 1857 dans le journal *Le Présent*. Les indications des dates pour les proses proviennent des notes de David Scott et Barbara Wright, p. 199-211, in *Charles Baudelaire Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987.
- 23 Publiée aussi le 24 août 1857 dans le journal *Le Présent*. La poésie est publiée trois ans plus tard, le 15 octobre 1860, dans la revue *L'Artiste*.
- 24 Publiée également le 24 août 1857 dans le journal *Le Présent*.
- 25 Cette prose est publiée deux ans avant la poésie, le 24 août 1857, dans le journal *Le Présent* puis dans la revue *Fantaisie* le 1^{er} novembre 1861 avec le titre *La chevelure*. En 1862, le titre de cette prose est remplacé par *Un hémisphère dans une chevelure*.

Le deuxième est le réseau sémantique du « jeu » : une longue prose intitulée *La morale du joujou*²⁶ pourrait dialoguer avec la poésie intitulée *Le jeu*²⁷ et deux autres proses, *Le joujou du pauvre* et *Le joueur généreux*²⁸. Enfin, deux autres réseaux sémantiques, celui de la « lune » et celui de la « vieillesse », offrent la possibilité d'un dialogue entre les deux grands langages. Le réseau sémantique de la « lune » est présent dans le titre de la poésie *Tristesses de la lune*²⁹ et le titre de la prose *Les bienfaits de la lune*³⁰, et le réseau sémantique de la « vieillesse » est présent dans le titre de la poésie *Les petites vieilles*³¹ et celui de la prose *Le désespoir de la vieille*³².

Si dans ces deux derniers regroupements sémantiques nous remarquons d'emblée une opposition forte dès la formation des titres (l'opposition sémantique de « tristesses » et « bienfaits » puis l'opposition de nombre entre « vieilles » au pluriel et « vieille » au singulier), est-ce que cela signifie qu'il y a d'emblée une opposition nette sur le plan de la narration (fiction) entre ces poésies et ces proses ? ou en d'autres termes, est-ce que le rapprochement des titres est suffisant pour constater une différence entre la poésie et la prose chez Charles Baudelaire ? Certes, s'il y a dans la poésie *Les petites vieilles* la mention de personnages littéraires, mythiques³³ ou religieux³⁴, et que la prose, elle, ne renvoie qu'à un unique personnage tiré de la vie quotidienne, dans une gestuelle humble³⁵, il n'en reste pas moins qu'entre cette poésie et cette prose, Charles Baudelaire traite de la femme dans tous ses aspects à travers un réseau de répétitions lexicales³⁶. Les divergences et les convergences référentielles ne

26 Publiée le 17 avril 1853, c'est-à-dire quatre ans avant la première édition du recueil *Les Fleurs du Mal*.

27 Qui paraît non seulement dans la première édition en 1857 mais migre dans la section *Tableaux parisiens* dans la deuxième édition en 1861.

28 *Le joujou du pauvre* est publiée dans le journal *La Presse* le 24 septembre 1862 et *Le joueur généreux* est publiée dans le journal *Le Figaro* le 7 février 1864. Le réseau sémantique du « jeu » est présent tout au long de sa production en vers et en prose, entre 1853 et 1864.

29 Qui paraît dans la première édition et va migrer dans la section *Tableaux parisiens* de la deuxième édition.

30 Publiée sans titre le 14 juin 1863 dans le journal *Le Boulevard* et avec le titre beaucoup plus tardivement, le 14 septembre 1867, dans la *Revue nationale et étrangère*.

31 Qui est une nouvelle poésie insérée dans la section *Tableaux parisiens* de la deuxième édition du recueil *Les Fleurs du Mal*.

32 Publiée le 26 août 1862 dans le journal *La Presse*.

33 « Éponyme ou Laïs » au vers 6 du I, « Vestale enamourée » au vers 1 et « Prêtresse de Thalie », au vers 2 du II.

34 « Madone transpercée » au vers 11 du II, « Èves octogénaires » au vers 23 du IV.

35 « La petite vieille », « la bonne femme », « la bonne vieille », voire à travers un lexique trivial « vieilles femmes ».

36 Ces répétitions lexicales, qui unissent la poésie et la prose, sont le substantif « femmes » et les verbes « décrépiter » et « ratatiner ». Ainsi, au vers 5 du I et à la phrase 4 « Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, » – « ...malheureuses vieilles femmes, ... », puis au vers 4 du I et à la phrase 3 « Des êtres singuliers, décrépits et charmants. » – « ...la bonne femme décré-

se repèrent donc pas uniquement à la surface des titres, mais à travers l'analyse sémantique des textes. Charles Baudelaire traite d'une notion (par exemple « la Femme », « le Temps ») qui apparaît sous des angles différents et variés, dans un mouvement, tantôt oppositionnel tantôt concordant, pour atteindre une complétude de la notion même³⁷. Ces angles se trouvent à certains endroits (ou moments) du texte et sont reconnaissables par petites touches subtiles et éparpillées qui interrogent vivement le lecteur. Mais s'il reste à ce stade de la réception, le lecteur peut sentir naître, au cours de sa lecture du texte versifié et du texte en prose, le sentiment de ballotement, d'agitation. Les petites touches subtiles des différents angles qui rapprochent ou éloignent les textes versifiés et les textes prosastiques se matérialisent dans le traitement de la métaphore, de l'organisation du texte et dans le traitement de la narration. Par exemple, le rapprochement de la métaphore entre les textes *Le crépuscule du soir* apparaît à travers la répétition lexicale « s'éveille » :

... d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de *la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille*.

S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,

Et cognent en volant les volets et l'auvent.

À travers les lueurs que tourmente le vent

L'intensité de la métaphore est exactement la même entre le texte en poésie et le texte en prose, « tempête » – « cognent », mais son traitement verbal est totalement opposé puisque la métaphore est maritime dans la prose alors qu'elle est construite avec le champ lexical du vent dans la poésie. Ensuite, toujours dans *Le crépuscule du soir*, le traitement de l'organisation du texte poursuit la même logique mais elle est condensée ou bien étendue entre les deux grands langages, par exemple à la première phrase de la prose et aux vers 5-10 de la poésie :

pite... », et enfin au vers 9 du IV et à la phrase 1 « Honteuse d'exister, ombres *ratatinées* » – « La petite vieille *ratatinée*... ».

37 En rapprochant les textes *L'horloge*, la notion du Temps est représentée dans sa complétude : à la phrase 6 « ... je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée par les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil. » et aux vers 9-12 « Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote : *Souviens-toi!* – Rapide, avec sa voix / D'insecte, maintenant dit : je suis Autrefois, / Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde ! », l'heure est « vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes » dans le texte en prose alors que dans le troisième quatrain de la poésie, l'heure est décomposée en « Trois mille six cents fois », laissant place à la Seconde, personnifiée avec la majuscule. L'interaction de la notion du Temps est à la fois l'éternité et le moment présent.

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

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

Les deux textes commencent par l'indication temporelle (« Le jour tombe » de la prose et la triple répétition de « soir » dans la poésie), et se poursuivent par le sentiment de paix (« apaisement » en prose et « soulage » en vers), pour enfin aboutir dans la spécificité des sujets (« les pauvres esprits fatigués » en prose et « Les esprits », « Le savant », « Et l'ouvrier » en poésie). Dans cette organisation parallèle des textes, il y a une forte opposition quantitative des informations puisque la poésie insiste sur l'indication temporelle, alors que dans la prose elle n'apparaît qu'une seule fois, puis le verbe « soulager » insiste davantage sur la libération d'un fardeau alors que l'« apaisement » dans la prose implique un retour général au calme, et enfin les sujets sont clairement individualisés dans la poésie alors que dans la prose, les informations sont plus succinctes et généralisantes. Enfin, toujours dans *Le crépuscule du soir*, le traitement de la narration de la poésie se prolonge dans la prose et, inversement, la poésie développe une question soulevée dans la prose. Ainsi, la narration des vers 29-30 est prolongée dans les phrases 14-17 de la prose :

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

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

Le syntagme « ferme ton oreille » équivaut à l'annonce de la fermeture de la poésie qui ne donne aucune justification sur l'enfermement du poète par rapport au monde extérieur. C'est la prose qui permet de percer le secret de la solitude du poète : l'obscurité est colorée, énergique et libératrice, elle est exprimée

par des vocatifs, par l'interpellation répétée « vous êtes » et une succession de phrases exclamatives. Inversement, c'est la poésie qui va répondre à la question posée dans la prose :

Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat ?

La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
[...]
Et **les voleurs**, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,

Les « infortunés » dans la prose sont représentés dans la poésie par les plus basses conditions sociales des individus, « La prostitution » et « les voleurs » aux vers 15 et 25. À partir de ces quelques exemples, nous constatons en effet un sentiment de ballottement entre les deux grands langages puisque tantôt la poésie en dit plus que la prose et, inversement, la prose en dit plus que la poésie, ou bien il y a de réelles oppositions à différents niveaux de l'analyse qui ne permettent pas de percevoir encore le mouvement de l'arabesque dans l'écriture de Charles Baudelaire.

GLISSEMENTS

Nous allons voir que l'arabesque baudelairienne s'étend à l'ensemble du corpus par un réseau de constructions internes aux textes qui opère selon des glissements d'éléments de la construction de leur répétition, et le rapprochement de la poésie et de la prose *L'invitation au voyage* offre un angle d'analyses à partir desquelles nous pouvons tisser des liens avec le reste du corpus. Notre méthodologie de rapprochement des textes s'effectue tantôt par l'analyse des textes versifiés, tantôt par l'analyse des textes prosastiques, afin de montrer ce mouvement de l'arabesque entre la poésie et la prose. Ainsi, nous allons voir qu'à partir de l'analyse des rimes de certaines poésies, certains schémas se retrouvent dans la prose : la valeur syllabique de l'élément lexical est le plus représentatif de la construction à la frontière de l'unité métrique et à la frontière de l'unité phrastique. Puis l'analyse des figures de rhétorique, l'anaphore, l'épanalepse, d'abord abordée par l'étude de la poésie, se prolonge ensuite par celle de la prose. Et enfin, à l'inverse, l'analyse des figures de rhétorique, le parallélisme et l'anadiplose, est abordée par l'étude de la prose et ensuite par celle de la poésie. La première analyse concerne la relation du schéma rimique de la poésie avec

la prose. En effet, la poésie *L'invitation au voyage* a un schéma rimique double, c'est-à-dire construit avec des rimes plates et des rimes embrassées. Voyons la première strophe, vers 1 à 12 :

Mon enfant, ma sœur,	A
Songe à la douceur	A
D'aller là-bas vivre ensemble ;	B
— Aimer à loisir,	C
Aimer et mourir	C
Au pays qui te ressemble !	B
Les soleils mouillés	D
De ces ciels brouillés	D
Pour mon esprit ont les charmes	E
Si mystérieux	F
De tes traîtres yeux,	F
Brillant à travers leurs larmes.	E

Les rimes plates aux vers 1-2 (A A) et aux vers 7-8 (D D) séparent des rimes embrassées aux vers 3-6 (B C C B) et aux vers 9-12 (E F F E)³⁸. La répétition du dernier son d'un lexème, qui est propre à la rime, forme, dans *L'invitation au voyage*, non pas un mais deux types de schémas rimiques traditionnels³⁹. Cependant, les répétitions rimiques entrent aussi en relation avec un autre élément de répétition situé également à la fin du vers dans l'écriture de l'arabesque de Charles Baudelaire : il y a, en effet, des répétitions syllabiques suivies ou des répétitions syllabiques embrassées à la fin des vers de certaines poésies. Par exemple, dans la poésie intitulée *Le jeu*, le quatrième quatrain est construit avec la rime croisée (A B A B) :

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'ancre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

38 On retrouve ces deux schémas dans d'autres poésies de notre corpus, mais ils apparaissent de façon traditionnellement dissociée : d'un côté, les rimes plates dans la poésie *Le crépuscule du soir* (par exemple, le premier quatrain « Horloge ! Dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace et nous dit : "Souviens-toi ! / Les vibrantes douleurs dans ton cœur plein d'effroi / Se planteront bientôt comme dans une cible ; / ») et de l'autre, les rimes embrassées dans la poésie *L'horloge* (par exemple, aux vers 2-8 « Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve. / Ô soir, aimable soir, désiré par celui / Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui / Nous avons travaillé ! – c'est le soir qui soulage / Les esprits que dévore une douleur sauvage, / »).

39 Par exemple, aux vers 2-8 « Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve. / Ô soir, aimable soir, désiré par celui / Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui / Nous avons travaillé ! – c'est le soir qui soulage / Les esprits que dévore une douleur sauvage, / ».

Cette construction rimique croisée présente aussi une répétition syllabique embrassée puisque « nocturne » a deux syllabes, « clairvoyant » trois, « taciturne » trois et « enviant » deux avec diérèse. La répétition syllabique des mots situés à la fin des vers se distingue alors des mots pris dans la *réglette* métrique : la diérèse du mot « enviant » n'apparaît plus avec ses trois positions métriques. La répétition syllabique embrassée crée ainsi un autre schéma répétitif, A B A, qui s'entremêle au schéma de la rime croisée de la poésie A B A B. Nous notons aussi à la fin des vers 1-3 du sonnet *Tristesses de la lune*, construits avec des rimes croisées traditionnelles, l'entremêlement d'une répétition syllabique suivie :

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

La rime croisée (A B A) « paresse », « coussins », « caresse » est construite avec des mots bisyllabiques formant une répétition syllabique suivie (A A A) qui s'entremêle au schéma croisé des rimes de la poésie⁴⁰. L'arabesque baudelairienne est donc l'entremêlement de plusieurs éléments de la construction de la répétition à la fin des vers, formant des schémas d'alternances et des schémas suivis dans son écriture versifiée⁴¹. Ce mouvement de l'arabesque est fondamental lorsque l'on rapproche la poésie et la prose *L'invitation au voyage*. On retrouve des correspondances du schéma de rimes plates entre cette poésie et cette prose. C'est donc par la répétition phonique et la répétition syllabique situées à la fin de certaines phrases que nous pouvons trouver une première relation entre la poésie et la prose baudelairiennes. En effet, en observant la fin des phrases 7 et 8 :

Oui, c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini
des **sensations**. Un musicien a écrit l'Invitation à la valse ; quel est celui qui

40 Et elle est d'autant plus soulignée par la répétition consonantique en /s/.

41 Il y a aussi, dans le dernier quatrain de la même poésie, des répétitions syllabiques croisées qui se superposent à la rime croisée traditionnelle : « Et mon cœur s'effraya d'envier le pauvre homme / Qui court avec ferveur à l'abîme béant, / Et, soulé de son sang, préférerait en somme / La douleur à la mort et l'enfer au néant ! » Les répétitions croisées rimiques et syllabiques se superposent : « homme », « béant », « somme », « néant », (A B A B) et les mots « homme » – « somme » sont monosyllabiques et les mots « béant » – « néant » sont bisyllabiques, donc il y a superposition du même schéma (A B A B). Le mouvement de l'alternance (ou de l'entremêlement) est très présent aussi dans la poésie *Les petites vieilles*, I, deuxième quatrain « femmes / bossus / âmes / tissus », III, troisième quatrain « règle / guerrier / aigle / laurier ! », IV premier quatrain « plaintes / cités / saintes / cités ». Deux autres variantes syllabiques sont dans cette même poésie. L'une est l'alternance de monosyllabes et trisyllabes, I neuvième quatrain « larmes / pailleta... / charmes / allaita », l'autre est l'alternance de bisyllabes et trisyllabes, IV quatrième quatrain « surveillance / incertains / merveille / clandestins ».

composera l'invitation au voyage, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection ?

Nous constatons que ces deux unités phrastiques finissent par une répétition phonique en /sið/ « sensation » et « élection » et une répétition syllabique puisque « sensation » et « élection » ont chacun trois syllabes. Il ne s'agit pas d'une exception dans l'écriture prosastique baudelairienne puisque l'on retrouve, aux phrases 5 et 6 de la prose *Les bienfaits de la lune*, une répétition phonique en /e/ avec les mots « pleurer » et « baiser », lesquels ont chacun deux syllabes. En suivant toujours la répétition de sons identiques à la fin des vers de *L'invitation au voyage*, on remarque une variante phonique entre les vers 3 et 6 et les vers 17 et 20 :

vers 3	D'aller là-bas vivre ensemble
vers 6	Au pays qui te ressemble !
vers 17	Décoreraient notre chambre
vers 20	Aux vagues senteurs de l'ambre

Les rimes « ensemble » – « ressemble » construites avec le son /ābl/ et les rimes « chambre » et « ambre » construites avec le son /ābR/ représentent une variante de la répétition /ābl/. Ces rimes prennent du relief grâce à la variation phonique. Si nous remarquons d'emblée que ces quatre mots ont chacun deux syllabes, notre attention se dirige plutôt sur la spatialité de ces variations. En effet, si dans la prose *L'invitation au voyage*, la variation phonique n'existe pas⁴², cette prose renvoie d'autant plus à la spatialité éloignée des mots : à la fin des phrases 4 et 9, les mots quadrisyllabiques finissant en /e/, « curiosité » et « solennité » rappellent les rimes de la poésie. Dans la majeure partie de la prose baudelairienne, la répétition phonico-syllabique évoque la rime distancée (voire souvent très distancée) dans l'espace du texte. Les autres proses de notre corpus l'évoquent à maintes reprises, et nous considérons qu'elle est une constance dans son écriture prosastique⁴³. L'autre schéma de la poésie *L'inv-*

42 Elle existe néanmoins dans une autre prose, *La morale du joujou*, dans laquelle nous relevons des variations autour des phonèmes /āt/, /ās/ et /ā/ à la fin de mots bisyllabiques. Ainsi, on note une répétition en /āt/ à la fin de la phrase 5 « bruyante. » et à la fin de la phrase 38 « croissante. » avec une variation en /ās/ à la fin de la phrase 40 « croyance. ». Nous considérons que « bruyante », « croissante » et « croyance » sont bisyllabiques puisqu'ils sont situés à la fin de chaque unité phrastique. Puis, il y a une épiphore en /ā/ à la fin des phrases 32 et 48 « vivant. » avec une variante à la fin de la phrase 14 « enfant. ».

43 Ainsi, à la fin des phrases 45 et 47 de la prose *La morale du joujou* « démesurément. » – « divertissement. » ont cinq syllabes et à la fin des phrases 78 et 82 de la même prose « temps. » – « grand. » sont des monosyllabes. Dans la prose *L'invitation au voyage*, cette répétition s'étend lexicalement dans la figure de rhétorique, l'épiphore, à la fin des phrases 25 et 28 « ...toi. ». Puis, dans la prose *La morale du joujou*, à la fin des phrases 1 et 21, le mot « Panckouke. » est répété comme « joujou. » au pluriel à la fin des phrases 10, 17, 29, 83 et « joujou. » au singu-

tation au voyage, la rime embrassée, ne se retrouve pas dans la prose du même titre qui rappelle pourtant un schéma de rimes, mais il est autre : il s'agit de l'évocation de la rime croisée (ou alternée) à la fin des phrases 11, 12, 13 et 14 :

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

À la fin des unités phrastiques, (comme à la fin des unités métriques) les mots « compartiments. » – « raffinées. » – « appartement. » – « bariolées. » présentent une répétition phonique croisée (/ā/-/e/) avec une répétition syllabique croisée car « compartiments. » a quatre syllabes, « raffinées. » trois, « appartement. » quatre et « bariolées. » trois. Entre la poésie et la prose *L'invitation au voyage* il y a donc un glissement du schéma traditionnel de la rime embrassée à l'évocation d'un autre schéma, celui de la rime croisée.

RHÉTORIQUE ET RYTHMIQUE

Une arabesque importante repose sur la proximité de deux figures de rhétorique, l'épanalepse et l'anaphore, aux vers 5-6 et 11, qui sont très proches dans la quatrième partie de la poésie *Les petites vieilles* :

**Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,
Nul ne vous reconnaît ! Un ivrogne incivil**

lier à la fin des phrases 22 et 88 ; et enfin, dans la prose *Le joujou du pauvre* à la fin des phrases 7 et 9 « coquetterie » et « verroteries » ont quatre syllabes. Des mots trisyllabiques sont dans la prose *Le crépuscule du soir*, à la fin des phrases 14 et 16 « alarmé. » – « Liberté. », puis dans la prose *La morale du joujou*, à la fin des phrases 13 et 16 « compliqués. » – « Choisissez. », et à la fin des phrases 62 et 81 « surprenant. » – « autrement. ». Toujours dans la même prose, on remarque aussi une importante répétition en /ik/ à la fin des phrases 9, 60, 70 « féérique. » – « scientifique. » – « fantastique. » et une épiphore à la fin des phrases 39 et 57 « artistique. ». Cette répétition en /ik/ avec des mots trisyllabiques connaît aussi une variation syllabique à la fin de la phrase 89 puisque « métaphysique. » est un mot de quatre syllabes.

[...]

Et nul ne vous salue, étranges destinées !

Au vers 5, la répétition phonique /ukifytəlag/ et la répétition syllabique « Vous qui fûtes la grâce » et « ou qui fûtes la gloire », deux fois six syllabes, renforcent la construction de la figure de rhétorique, l'épanalepse. Ces répétitions d'éléments phoniques et syllabiques s'inscrivent dans le mouvement de l'arabesque à travers la répétition syllabique sur l'axe paradigmatique « Nul ne vous reconnaît » et « Et nul ne vous salue », deux fois six syllabes, situés aux hémistiches traditionnels⁴⁴. Entre la poésie et la prose *L'invitation au voyage*, ces deux figures sont constantes. On retrouve l'anaphore lexicale aux vers 4-5 « Aimer », aux vers 7 et 35 « Les soleils », qui est évoquée dans la prose à travers de nombreux cas de répétitions lexicales et syntaxiques identiques : « Un vrai pays de Cocagne » au début des phrases 2 et 14, « Pays », au début des phrases 2 et 16, « Tu » au début des phrases 4 et 28⁴⁵. La répétition anaphorique dans la prose est cependant plus subtile que l'anaphore de la poésie : dans la prose, elle s'étend aussi sur le plan phonique, par exemple « Ces... » – « C'est... » – « Ces... » au début des phrases 25-26 et 27 et la variante phonique « Il est... » – « Oui, c'est... », au début des phrases 7 et 9. La répétition anaphorique dans la prose touche donc plusieurs éléments : l'élément lexical, l'élément phonique et l'élément syllabique⁴⁶. L'épanalepse en prose est essentiellement lexicale, par exemple, à la phrase 17, il y a une répétition d'un même syntagme « Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent... ». Cette répétition identique se retrouve également sur le plan lexical dans la prose *Un hémisphère dans une chevelure*, à la première phrase, « longtemps, longtemps », et glisse dans la

44 Il s'agit d'un premier glissement important entre la poésie *Les petites vieilles* et la prose *Le désespoir de la vieille* : le contraste sémantique « enfance-vieillesse » de la prose (« ... ce joli enfant [...] ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et comme elle aussi, sans dents et sans cheveux. ») entre en relation avec l'entremêlement des figures de rhétorique de la poésie, l'épanalepse et l'anaphore syllabiques, dans le mouvement de l'arabesque.

45 La répétition anaphorique lexicale se retrouve au début des phrases 14 et 15 de la prose *Le crépuscule du soir* « La nuit », « Ô nuit ! », puis dans la répétition identique « L'enfant » au début des phrases 91 et 94 de la prose *La morale du joujou*. La répétition anaphorique est par contre grammaticale au début des phrases 9, 12 et 13 de la prose *Le joueur généreux* « Nous mangeâmes, nous bûmes », « Nous fumâmes », « Nous causâmes », car ce sont des verbes conjugués au passé simple ; on retrouve l'anaphore grammaticale au début des phrases 7, 8, 10, 9 et 11 de la prose *Les bienfaits de la lune* avec l'indicatif futur « Tu seras », « Tu aimeras », « Tu seras » et une variation « Et tu seras ». Enfin, l'anaphore lexicale « Laisse-moi » au début des phrases 1 et 8 de la prose *Un hémisphère dans une chevelure* se retrouve dans la répétition trisyllabique sur l'axe vertical aux vers 1-3 de la poésie *La chevelure* : « Ô toison » – « Ô boucles ! Ô parfum » – « Extase ! » (lequel est suivi d'un mot commençant pas une consonne).

46 Dans la poésie *Le crépuscule du soir*, la répétition est binaire au début des vers 1-2 et 17-18 « Voici » – « Il vient » et « Partout » – « Ainsi ». Et il y a une répétition ternaire dans les verbes d'action aux vers 9-11 et 13-15 de la poésie *Les petites vieilles* : « Ils rampent » – « Frémis-sant » – « Et serrant », « Ils trottent » – « se traînent » – « ou dansent ».

poésie *La chevelure* dans la construction métrique répétitive ternaire aux vers 15 et 17, mise en valeur par l'enjambement strophique signalé par les deux-points, qui appartiennent essentiellement à la prose :

De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

[...]

À grands flots le parfum, le son et la couleur ;

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

La construction répétitive ternaire commune à ces deux vers entraîne cependant un renversement sémantique : dans le premier, « De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts », il s'agit d'objets matériels appartenant à la composition d'une embarcation maritime alors que dans le second, « À grands flots le parfum, le son et la couleur », il s'agit de l'immatérialité évoquée par l'olfactif, l'auditif et le visuel. Ce renversement est à la source de la dynamique de l'arabesque, dont justement le mouvement est inséparable et complémentaire puisqu'il est « soudé » par cette répétition d'unités métriques ternaires. Dans cette poésie qui est construite avec sept strophes, ces deux vers se situent au milieu du texte versifié, le premier à la fin de la troisième strophe et le deuxième au début de la quatrième strophe, laquelle renvoie à l'idée d'une pliure, d'un espace enfoui, qui est celui de la métrique⁴⁷. Cette arabesque, dans les textes *L'invitation au voyage*, est plutôt repérable avec la répétition multiple comme à la phrase 6 : « **C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir !** »⁴⁸. La répétition du syntagme « C'est là qu'il faut aller », souligné en gras par nous, a six syllabes, et cette répétition est accrue de deux mots bisyllabiques, « vivre » et « mourir »⁴⁹. L'épanalepse en poésie est beaucoup plus subtile, car si les vers sont essentiellement impairs (cinq et sept positions),

47 Cet espace enfoui se révèle d'autant plus avec l'analyse rythmique de ces vers puisque le premier est construit selon l'alternance iambe-anapeste-iambe-anapeste, et le deuxième est construit avec deux anapestes, un iambe puis un anapeste. L'isolement du iambe « le son » est l'élément le plus enfoui car il ne se réfère pas uniquement au son de la poésie (les allitérations ou les rimes), mais il se réfère surtout à l'accentuation paroxytonique des mots situés à la fin des unités phrastiques. Voir les exemples de Raboni dans J.-C. Vegliante, art. cit. *supra*, n. 5.

48 On retrouve le même type d'épanalepse dans la prose *L'horloge*, à la phrase 6 « ... **que ce soit la nuit, que ce soit le jour...** » et à la phrase 2 de la prose *Un hémisphère dans une chevelure* « ... **tout ce que je vois, tout ce que je sens, tout ce que j'entends** ». On remarque aussi qu'à la phrase 6 de la prose *L'horloge* l'épanalepse qui fait émerger une forte opposition « nuit » – « jour », est suivie d'une autre opposition « lumière » – « ombre ». Ainsi, le syntagme « que ce soit la nuit, que ce soit le jour », dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque » est construit avec la figure du chiasme ; ce syntagme a donc une double construction de figures de rhétorique.

49 « vivre » et « mourir » pourraient faire écho au contraste sémantique « enfance-vieillesse » de la prose *Le désespoir de la vieille*.

deux d'entre eux, les vers 10 et 38, s'isolent de l'ensemble de la construction métrique par la prise en considération ou non de la diérèse :

Si mystérieux	Si mystérieux
1 2 3 4 5	1 2 3 4
D'hyacinthe et d'or	D'hyacinthe et d'or
1 2 3 4 5	1 2 3 4

La double lecture métrique de ces deux vers, avec cinq et quatre positions, évoque ainsi la répétition de la construction de l'épanalepse. L'arabesque anaphore-épanalepse dans *L'invitation au voyage* repose donc sur la subtilité de l'anaphore phonico-syllabique dans la prose et sur la subtilité de l'épanalepse métrique dans la poésie.

Un autre cas d'arabesque de l'écriture baudelairienne est la figure du parallélisme aux phrases 4 et 7 de la prose *L'horloge* :

... il affirma sans hésiter : ...
... je répondis sans hésiter : ...

La construction de deux fois quatre syllabes « il affirma » – « je répondis » suivies de quadrisyllabes identiques « sans hésiter » se retrouve dans le parallélisme métrique aux vers 29 et 36 de la poésie *Le crépuscule du soir* :

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée

Les virgules découpent des syntagmes de quatre syllabes, « Recueille-toi » – « Au coin du feu », des syntagmes de deux syllabes « mon âme » – « le soir », et des syntagmes de six syllabes « en ce grave moment » – « auprès d'une âme aimée ». Le parallélisme syllabique et syntaxique rapproche alors deux textes où la notion du Temps est soulignée dans leurs titres, *L'horloge* et l'indication temporelle du début *du soir*.

Un autre mouvement de l'arabesque baudelairienne entre poésie et prose repose dans la construction de l'anadiplose. Cette figure de rhétorique, qui souligne la répétition d'un élément à la fin et au début, c'est-à-dire à la frontière du vers ou de la phrase, est l'arabesque la plus subtile de notre corpus. Elle apparaît à la fin de la phrase 25 et au début de la phrase 26 de la prose *L'invitation au voyage* :

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, **c'est toi**. **C'est encore toi**, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles.

Après l'accumulation, la phrase 25 se termine par l'anadiplose construite avec le syntagme lexical « c'est toi » qui est repris au début de la phrase 26. L'anadiplose en poésie est en revanche construite non seulement avec la répétition consonantique en /s/ à la fin du vers 1 et au début du vers 2 « ... sœur / Songe... », puis « ... secret / Sa... » à la fin du vers 25 et au début du vers 26, mais aussi avec la répétition vocalique à la fin du vers 12 et au début du vers 13 « ... larmes / Là... », puis à la fin du vers 23 et au début du vers 25 « ... orientale / À l'âme... »⁵⁰. Il y a donc un glissement de l'anadiplose consonantique et vocalique en poésie dans l'anadiplose lexicale en prose⁵¹.

Notre méthodologie de rapprochement de textes en vers et en prose, appliquée à un échantillon tiré des deux sections du recueil de poésies *Les fleurs du Mal* (*Spleen et Idéal* et *Tableaux parisiens*), et le choix de certaines proses dans *Le Spleen de Paris*, peut s'élargir à l'ensemble des textes versifiés et prosastiques baudelairiens. En considérant les réseaux sémantiques des titres⁵², nous pouvons dépasser les frontières des sections internes du recueil de poésies. La notion du Temps et la notion du Féminin, que nous avons signalées au début de notre analyse, participent aussi à une extension de notre méthode de rapprochement entre les deux grands langages⁵³. Nous notons cependant, en ce qui concerne la notion du Féminin, que les titres des poésies ont une constance : celle de la dédicace, absente dans les titres des proses (*À celle qui est trop gaie*,

50 Voir la note 39 où nous citons les vers 3-4 de la poésie *Le crépuscule du soir*, qui soulignent une subtile anadiplose vocalique « ... fauve. / Ô... » et se retrouvent dans la prose car « crépuscule » est à la fin de la phrase 2 et au début de la phrase 17 « ... les couleurs tendres et indécises du crépuscule. [...] Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! ».

51 De même, une figure similaire, l'épanadiplose, qui est la répétition d'un élément à la fin et au début, apparaît souvent en prose avec l'élément lexical. Par exemple, le mot « joujou » est répété au début et à la fin de la même phrase 48 dans la prose *La morale du joujou* « À propos du joujou du pauvre... c'est le joujou vivant. ». Cependant, nous notons aussi dans notre corpus qu'il y a d'autres éléments qui assurent cette construction de l'épanadiplose : la répétition grammaticale, à la fin de la phrase 3 et au début de la phrase 4 de la prose *Le joujou du pauvre* « ...vous rencontrerez. Vous verrez... », et la répétition syllabique dans la prose *L'horloge*, à la fin de la phrase 7 et au début de la phrase 9 « ...l'Éternité. » – « En vérité... », quatre syllabes avec la répétition phonique en /e/ au début et à la fin des mots « Éternité-Vérité ».

52 Le réseau sémantique du « jeu » amené par le titre de la poésie *Le jeu* et les titres des proses *Le joueur généreux*, *La morale du joujou*, *Le joujou du pauvre* conduit à celui de la « pauvreté » avec les proses *Les yeux des pauvres* et *Assomons les pauvres*. Puis, le réseau sémantique de la « vieillesse » amené par le titre de la poésie *Les petites vieilles* et la prose *Le désespoir de la vieille* conduit à celui de la « vieillesse masculine » avec la poésie *Les sept vieillards* et la prose *Le vieux saltimbanque*. Enfin, on peut identifier un nouveau réseau sémantique, celui du « voyage », amené par le titre *L'invitation au voyage*, qui permet de regrouper les poésies *Le voyage* et *Un voyage à Cythère*.

53 Pour ce qui est de la notion du Temps, nous pouvons regrouper les poésies *La fin de la journée*, *Le crépuscule du matin* et la prose *À une heure du matin*. Quand à la notion du Féminin, nous pouvons regrouper les poésies *Femmes damnées*, *Lesbos*, *La Béatrice*, *La géante*, *La muse malade*, *La muse vénale*, *Les deux bonnes sœurs*, *Une martyre* et les proses *Mademoiselle Bistouri*, *Portraits de maîtresses*, *La femme sauvage*, *Laquelle est la vraie ? Les dons des fées*, *La belle Dorothee*, *Les veuves*.

À une Madone, À une passante, À une dame créole, À une mendiante rousse). Cela ne signifie pas pour autant une opposition nette : en effet, que ce soit en vers ou en prose, la muse n'est plus tout à fait antique et canonique, elle est aussi bien anonyme que déesse, peinture, ou prostituée. Ainsi, *À une mendiante rousse*, qui migre de la section *Spleen et Idéal* dans la section *Tableaux parisiens*, cristallise plusieurs aspects de la poétique baudelairienne : la double inflexion, féminine et satanique⁵⁴, instaure le topos du don au pauvre et de la beauté paradoxale (baroque), mais également dévoile une confusion des adresses. La scène antique et courtoise de l'hommage à la dame et celle, moderne, de l'aumône, s'accroissent pour dessiner et révéler des rapprochements surprenants d'images. Dans son élan de modernisation, la ville de Paris qui s'urbanise et s'industrialise entraîne une nouvelle misère symbolisée par la figure de la mendicité. L'analyse des textes versifiés et prosastiques baudelairiens nous permet alors de constituer un parallélisme entre la ville en mutation et la modernité de l'écriture de Charles Baudelaire qui s'inscrit dans une révolution du langage et particulièrement celle des figures de rhétorique. L'arabesque des éléments lexicaux, syllabiques et phonétiques, dynamise les constructions classiques du langage, révélant une autre misère, celle de la perte des « notions classiques relatives à la littérature » chez les intellectuels contemporains de Charles Baudelaire⁵⁵. La richesse de son écriture nouvelle émerge du rapport entre son expression versifiée et prosastique, se débarrassant des préjugés d'une démarcation formelle (générique) entre les deux grands langages. L'arabesque baudelairienne donne non seulement un nouveau regard sur sa prose, mais permet aussi de découvrir un autre aspect de la modernité de ses vers.

Iris LLORCA, Valérie THÉVENON

54 À cette époque, les gens aux cheveux roux étaient encore parfois considérés comme des fils de Satan.

55 Qu'il dénonce dans ses *Correspondances* et dans les minutes de son procès.