

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT  
DE  
FILOLOGIA .

ESSAIS D'ANALYSE STYLISTIQUE: "LA CHAMBRE DOUBLE" de BAUDELAIRE

V. B.  
A. Verjat

R. 445

Tesi de llicenciatura en Filologia  
Romànica (francès)

Dirigida pel Dr. Alain Verjat

Presentada per Lídia Anoll i Vendrell

Juny del 1976

ESSAIS D'ANALYSE STYLISTIQUE: "LA CHAMBRE DOUBLE" de BAUDELAIRE

## SOMMAIRE

### 0.- INTRODUCTION

- 0.1.- But du travail
- 0.2.- Sciences dont la stylistique s'est réclamée
- 0.3.- Différentes façons d'envisager la stylistique
- 0.4.- Le style
  - 0.4.1.-Bally
  - 0.4.2.-Rondeau
  - 0.4.3.-Riffaterre
  - 0.4.4.-Niel et l'analyse psycho-structurale
  - 0.4.5.-Analyse sémantique

1.- LE TEXTE: "LA CHAMBRE DOUBLE" petit poème en prose de Charles Baudelaire.

### 2.- ELEMENTS DE STYLISTIQUE DU FRANCAIS ECRIT, de Guy Rondeau

- 2.1.- La communication: Message linguistique. Expression et expressivité.
- 2.2.- La stylistique, d'après Rondeau.
- 2.3.- Les effets stylistiques
  - 2.3.1.- Effets naturels
  - 2.3.2.- Effets d'extension
- 2.4.- Terme d'identification. Aspect intellectuel. Aspect affectif.
- 2.5.- Types d'unité de message: moléculaires et atomiques.
- 2.6.- La tonalité.
- 2.7.- Objections à propos des effets stylistiques

### 3.- ESSAI D'ANALYSE

- 3.1.- Relevé d'effets stylistiques par séquences
- 3.2.- Commentaire-étude de la tonalité

### 4.- L'ANALYSE STRUCTURALE DES TEXTES, d'André Niel.

- 4.1.- Développement de l'analyse structurale d'un texte
  - 4.1.1.- L'histoire: Résumé. Pôles d'oppositions à réduire. Séquences du combat dans le temps pathétique.
  - 4.1.2.- Le discours
    - 4.1.2.1.- Classes d'unités
    - 4.1.2.2.- Le mode
    - 4.1.2.3.- L'aspect
    - 4.1.2.4.- Le temps
- 4.2.- L'apport de Niel: "dynamique" des textes
  - 4.2.1.- Relation moi-autrui-le monde
  - 4.2.2.- Les émotions passionnelles
  - 4.2.3.- Les affects

### 5.- ESSAI D'ANALYSE

- 5.1.- Avertissements
- 5.2.- L'histoire
- 5.3.- Pôles des oppositions à réduire
- 5.4.- Temps pathétique de l'histoire
- 5.5.- Les séquences du discours
- 5.6.- Définition des signes employés
- 5.7.- Délimitation, par séquences, des unités de sons et de leurs modes.
- 5.8.- Schéma de toutes les séquences du récit
- 5.9.- Graphique et commentaire des "modes".

- 5.10.- Graphique et commentaire de "l'aspect"
- 5.11.- Graphique et commentaire du "temps du récit"
- 5.12.- Graphique et commentaire du "temps passionnel"
- 5.13.- Les affects

## 6.- POUR UNE APPROCHE SEMANTIQUE DU TEXTE

### 7.- ESSAI D'ANALYSE

- 7.1.- Méthode: Schéma de chaque partie.
- 7.2.- Commentaire des différents champs sémantiques.
- 7.3.- Distribution du texte en champs sémantiques.
- 7.4.- Deux interprétations:
  - 7.4.1.- Mythe du paradis perdu
  - 7.4.2.- Le paradis de l'enfance
- 7.5.- Pour appuyer notre thèse: Spitzer; Mauron.

### 8.- BILAN

- 8.1.- Ce que nous attendons d'une analyse stylistique
- 8.2.- Première approche du texte
- 8.3.- Riffaterre
- 8.4.- Deuxième analyse
- 8.5.- Troisième analyse
- 8.6.- Conclusion

### 9.- ANNEXES

- 9.1.- Citations relevées de "Les paradis artificiels"

### 10.- BIBLIOGRAPHIE

## 0.- INTRODUCTION

### 0. 1.- But du travail

Le titre de notre travail précise assez nettement le but que nous nous proposons: Présenter un texte "La chambre double", petit poème en prose de Charles Baudelaire, à la lumière de quelques analyses stylistiques.

"La stylistique est la partie la plus rigoureuse des études littéraires", dit Todorov, mais cela ne garantit ni son scientisme ni son efficacité, car la rigueur que nous trouvons dans ces études-là est bien douteuse.

Ce ne sont pas les traités sur la stylistique qui nous manquent; ils foisonnent de partout depuis les vingt dernières années. Ce ne sont pas, non plus, les faits observés... ce qui manque est de voir se préciser le but de la stylistique et puis, élaborer une théorie générale qui permette d'atteindre ce but. Plusieurs chemins peuvent y mener, mais il faut qu'il y ait entre eux une certaine cohérence; la contradiction déroute les profanes, mais ce serait bien peu de chose si elle n'empêchait pas la stylistique de devenir une science: la science d'accès à la littérature.

La diversité du mot "stylistique" nous mènerait donc à l'élaboration d'un travail immense, car nous aurions autant d'analyses que de façons d'envisager la stylistique, et là encore, des points de vue assez divers quant au déroulement des analyses. Pour l'instant notre visée est beaucoup moins ambitieuse: Nous allons nous limiter à l'application de trois types d'analyse structurale.

## O. 2.- Sciences dont la stylistique s'est réclamée

Ce n'est pas étonnant de compter un tel nombre de critères si l'on considère les influences que la stylistique a reçues depuis qu'on s'est intéressé à son étude. Il est évident que si l'on ne peut pas encore parler de la stylistique comme "étant une science...." on peut bien moins parler à son sujet de science autonome. Elle s'est réclamée jusqu'ici de la philologie (Spitzer, Vogsler, etc.), puis de la linguistique (école de Prague: Jakobson, Kuřákovsky, Trubetzkoy...), et de nos jours, de la sémiotique (Buyssens, Prieto, Barthes...).

## O. 3.- Différentes façons d'envisager la stylistique

La stylistique a été considérée tantôt comme l'étude de des thèmes, tantôt comme l'étude des formes poétiques. (1) La première relève de l'interprétation; la deuxième s'apparente à la science. La stylistique n'a été, pour d'autres, que l'étude des caractéristiques de l'expressivité d'un auteur, d'une époque, etc.

---

(1) "Gérard Antoine proponía la consideración de una doble estilística, estilística de las formas o de los temas. La estilística de las formas considera la obra como "un sistema de valores o de efectos puestos al servicio, o de una intención de significación + y sobre todo de expresión que proceda del autor, o de una posibilidad de recepción y de percepción incesantemente ofrecida por el lector (el auditor). En el primer grupo situaría a Bruneau, Marouzeau, Devoto y Spitzer; en el segundo a Riffaterre y a todos los representantes actuales de la integración a la lingüística. En la estilística de los temas sitúa a autores procedentes del dominio de la crítica literaria - Barthes, Poulet, Richard, Starobinsky - y a otros esencialmente filósofos - Bachelard, Foucault, Sartre". Citado por Alicia Yllera, en Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 30,31.

#### 0. 4.- le style

À propos du style nous nous trouvons aussi face à un bon nombre de divergences. Pas de critère univoque à son sujet. En essayant de résumer, nous pourrions parler de trois conceptions de style :

- . style comme expressivité
- . style comme écart, et
- . style comme totalité de l'oeuvre

##### 0.4.1.- Bally

Nous avons pu constater dans les premières études de stylistique moderne, deux conceptions de "style": le style comme expressivité, et le style comme écart par rapport à une norme. Chez un certain nombre d'auteurs les deux critères vont ensemble. Nous aurions dans cette lignée Bally. Pour lui, la stylistique consiste en la délimitation et identification des faits expressifs. "La stylistique - dit Bally - étudie les faits d'expression du langage du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire, l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité" (1).

##### 0.4.2.- Rondeau

La stylistique de Bally a constitué un acquêt remarquable de la linguistique, mais elle n'a pas renouvelé la science du style. Cela ne veut pas dire que les nouvelles tendances l'ont rejetée; bien au contraire, elles ont profité de l'apport de Bally en ce qu'il avait de valable, mais elles ont élargi leur domaine à la langue lit

---

(1) Charles Bally, Traité de Stylistique française, Paris, Klincksieck, 1951, p. 16.



téraire (c'est le cas de ses successeurs), ou bien elles ont enrichi les analyses structurales par le concours de l'étude des valeurs affectives des mots. Nous voilà déjà dans le domaine de Guy Rondeau, auteur que nous avons choisi parce qu'il nous permettait de présenter l'apport de Bally dans les études stylistiques, et de faire la première approche d'analyse structurale de notre texte.

Rondeau définit la stylistique ainsi: "La stylistique est l'étude analytico-structurale du système d'expressivité parallèle et sous-jacent à toute langue parlée ou écrite" (1). (Nous y reviendrons en détail avant le déroulement de l'analyse. Nous ferons de même pour chacune des méthodes: Nous présenterons d'abord la théorie du système que nous allons employer, puis l'application pratique de ce système).

#### 0.4.3.- Riffaterre

La notion d'écart a été fort discutée. "Ecart par rapport à une norme", mais quelle norme?... Les avis ont été assez divers: les uns disaient que cette norme nous était fournie par la langue parlée; d'autres parlaient d'une langue neutre, etc. Ils coïncidaient, malgré tout, sur un point: la norme était ailleurs, pas dans le texte. C'est Riffaterre qui nous a frayé une nouvelle voie.

Riffaterre aboutit à la conclusion que toute stylistique conçue uniquement comme un inventaire des pouvoirs de la langue serait sans objet au plan de la critique des textes. Son approche du problème du style est proprement linguistique. En ce qui con

---

(1) Guy Rondeau, Éléments de stylistique du français écrit, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1968, p. 113

cerne la notion d'écart, voyant la difficulté de trouver "cette norme", Riffaterre propose de lui substituer la notion de "contexte" et c'est par rapport au contexte que l'on analyse les effets stylistiques. (1)

#### O.4.4.- Niel et l'analyse psycho-structurale

La deuxième analyse que nous présentons est du genre psycho-structural. L'analyse psycho-structurale reste strictement "formaliste" dans la mesure où elle ne tient pas compte du sujet dynamique et affectif, que ce soit de l'émetteur ou le récepteur. Elle réintroduit les sujets de pensée et de création en tant que pôles fondamentaux de l'expression.

Les formalistes français (Barthes, Genette, Sollers, Foucault, Kristeva, etc...) tout en étant d'accord sur l'objet de la science de la littérature: "l'analyse des structures de l'oeuvre", refusent leur attachement à une méthode unique et ils acceptent l'apport structuraliste, sociologique ou psycho-analytique. Il n'y a rien d'étonnant à cette sorte d'anarchie, compte tenu des composants du "cercle": Ici, linguistes, philosophes, poètes, critiques, etc. se donnent rendez-vous.

Le fait d'avoir intégré pour la première fois, l'affectivité dans l'analyse scientifique des structures, nous a semblé suffisamment pertinent pour préférer Niel à n'importe quel autre auteur proprement formaliste.

---

(1) Nous avons envisagé le projet de faire une approche de notre texte en suivant les théories riffaterriennes, mais cela dépassait largement les limites de notre travail. C'est pour cela que, même si nous continuons à croire à son intérêt, nous avons rétréci notre champ d'action. Nous lui accordons, pourtant, une place dans la dernière partie de notre travail pour constater les causes qui nous ont poussé à agir de la sorte.

0.4.5.- Dernière approche du texte: analyse sémantique.

Finalement nous faisons une approche du texte au moyen d'une analyse purement sémantique. Ce genre d'analyse, d'une grande simplicité de déroulement, nous apporte une grande richesse quant à l'approfondissement du texte. C'est, à notre avis, une des méthodes les plus valables pour arriver à une meilleure approche du texte littéraire... Mais, ce n'est pas encore le moment d'en parler. Un consciencieux bilan, à la fin de notre travail, dira le pour et le contre de chacune de ces théories que nous avons citées de façon rapide et comme si tout s'y passait avec une parfaite simplicité.

.....

"J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or"

(Baudelaire)

L'alchimiste nous a rendu orfèvre. La porte de l'atelier est grand ouverte.

.....

1.- LE TEXTE: "LA CHAMBRE DOUBLE"

Petit Poème en prose de Charles Baudelaire

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. - C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté de la délicieuse obscurité de l'harmonie.

Une santeur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très-légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude.

La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu'importe? La voilà! Je la reconnais.

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration.

A quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de

mystère, de silence, de paix et de parfums? Obéatitude! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde!

Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur! je me souviens! je mesouviens! Oui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres!

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! féconde en caresses et en traîtrises.

Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Sapsmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solemnellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!".

Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur.

Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. - " Et hue donc! bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!".

La Presse, 28 août 1862

.....

2.- ELEMENTS DE STYLISTIQUE DU FRANÇAIS ECRIT, de Guy Rondeau



## 2.1.- La communication: Message linguistique. Expression et expressivité

Il est évident que toute communication est faite en vue de transmettre de l'information. Dans tout acte de communication il y a donc un émetteur et un récepteur. En communication linguistique pourtant, il faut remarquer que tout émetteur, dans des conditions normales, est à la fois récepteur et vice versa.

Le message est la réalité concrète qui véhicule de l'émetteur au récepteur la double information de toute communication linguistique. Si nous parlons de double information, c'est parce que dans tout message humain il y a une information intellectuelle et une information relative à l'état d'émotivité de l'émetteur.

Nous voyons donc que, tout message circule en passant par des canaux:

1<sup>o</sup> Celui de l'information intellectuelle concernant les faits extérieurs ou non au récepteur. Nous l'appelons expression.

2<sup>o</sup> Celui de l'information affective, qui concerne la réaction émotive de l'émetteur vis-à-vis des effets véhiculés par le premier canal. C'est ce que nous appelons expressivité.

D'après Rondeau, celle-ci constitue le champ d'étude de la stylistique.

## 2.2.- La Stylistique, d'après Rondeau

La stylistique est définie ainsi: "Etude analytico-structurale du système d'expressivité parallèle et sous-jacent à toute langue parlée ou écrite".

Étude analytique: recherche d'unités stylistiques et de leurs composantes. (Les unités stylistiques étant celles qui portent des effets stylistiques. Nous appelons composantes de ces unités les valeurs stylistiques et leurs marques).

Étude structurale: classification d'abord des éléments constitutifs des effets stylistiques, puis étude de leur jeu global dans un segment de message.

Voilà la cause pour laquelle nous parlons de système d'expressivité et pas simplement d'expressivité, car ce système n'est pas considéré par rapport à des unités elles-mêmes, mais par rapport à leurs relations.

D'après ce que nous avons exposé plus haut, on déduit aisément que la stylistique de Rondeau est une stylistique de la parole, pas de la langue (au sens saussurien des termes). Nous connaissons tous le code de notre langue, mais il nous faut l'utilisation factuelle de ce code pour établir l'acte de communication. C'est parce que le message est une réalité concrète que nous pouvons observer les points suivants:

- a) le message est un hyper-symbole, c'est-à-dire, un signe qui est lui-même la somme d'ensembles de signes.
- b) le message est sécable et analysable.
- c) le message est fini.
- d) le message est orienté dans l'espace et le temps.
- e) le message est linéaire. (1)

Ce sont toutes ces caractéristiques propres au message qui nous permettent d'entamer l'analyse des éléments qui le constituent.

---

(1) Guy Rondeau, Éléments de stylistique du français écrit, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1968, p. 115

Nous substituons dans notre travail le mot message par celui de texte, qui ici ne présente pas les inconvénients d'une éventuelle polysémie.

### 2.3.- Les effets stylistiques

Revenons aux effets stylistiques. D'après Rondeau, ils sont toujours le fruit d'une impression subjective. Ils demandent pourtant une grande finesse de perception.

Ces effets stylistiques se divisent en effets naturels et effets d'extension.

#### 2.3.1.- Effets naturels

Lorsque chez un interlocuteur une certaine unité ou groupe d'unités de message provoquent une impression agréable ou désagréable, ou une impression de quantité (1) nous parlons d'un effet naturel. L'impression produite par le signifié et sa forme linguistique est considérée en dehors de leurs relations avec d'autres signifiés dans le temps et l'espace.

#### 2.3.2.- Les effets d'extension

Ils sont produits chez l'interlocuteur par une sorte de projection qu'il fait, dans son contexte culturel ou social, de cette unité ou série d'unités. Ils constituent ce que Bally nomme effets par évocation. Voilà donc l'opposition naturel / extension qui provient de la relation du champ associatif dans le temps et l'espace.

---

(1) La notion de quantité est très large. Elle embrasse les notions de: volume, grandeur, hauteur, masse, intensité, énergie, la supériorité, l'infériorité, l'égalité, etc.

L'opposition langue / parole est fondamentale dans les effets d'extension. Nous la retrouvons dans les oppositions:

- . langue standard et régionalismes.
- . langue contemporaine, archaïsmes, néologismes.
- . langue commune et terminologie spécialisée.
- . langue neutre et affectivité. (1)

2.4.- Terme d'identification: Aspect intellectuel. Aspect affectif

La langue neutre que nous venons de citer n'existe que théoriquement dans le système de communication, car, même si ce qu'on veut transmettre est de nature intellectuelle, on ne peut se libérer des sentiments, et ce sont eux qui manquent de façon différente, selon les circonstances, ce message intellectuel.

L'interprétation subjective des variantes d'intensité affective constitue des effets stylistiques.

La valeur intellectuelle des unités de message est généralement associée à la valeur sémantique de ces unités. Il arrive souvent qu'une série de mots ont à peu près la même valeur sémantique. Il faut alors trouver le terme d'identification, c'est-à-dire le concept le plus simple, le plus intellectuel, dépouillé de toute affectivité, celui qui peut le plus commodément identifier une série.

On appelle aspect ce qui permet de distinguer les uns des autres des synonymes d'une série. (2) Les aspects se divisent en intellectuels et affectifs.

---

(1) Chacune de ces oppositions constitue ce qu'on appelle écart, car chaque langue constitue la norme de celle avec laquelle on la compare.

(2) Etant partisans de la théorie qui nie la vraie synonymie, nous parlerions ici, plutôt, d'aires sémantiques et non de séries synonymiques.

L'aspect qui nous permet dans une série d'unités de distinguer les synonymes entre eux ne faisant pas appel à l'émotivité, mais à l'intelligence, est appelé aspect intellectuel.

L'aspect affectif est constitué par ceux qui ne font pas appel à des jugements d'intelligence.

Tous les deux peuvent être lexicaux, syntaxiques ou morphosyntaxiques. Ils se superposent au terme d'identification. L'aspect affectif peut même se superposer, dans certaines circonstances, à l'aspect intellectuel.

## 2.5.- Types d'unités de message

La question de l'aspect nous amène à poser une distinction entre deux types d'unités de message.

Le premier type, qu'on pourrait appeler moléculaire, se caractérise par le fait que les unités qu'il contient peuvent entrer dans les catégories que la grammaire appelle: verbe, adverbe, nom, adjectif et mot-lien. C'est dans ce premier type que nous trouvons l'aspect lexical.

Le second type, qu'on appelle couramment atomique, se caractérise par le fait que les unités qu'il contient peuvent entrer dans les catégories grammaticales: pronom, adjectif déterminatif, article, soit dans la classe des composantes d'unités du premier type; ces unités n'ont pas d'autonomie sémantique en ce sens que leur signifié est toujours en relation avec le signifié d'une unité du premier type.

Le mot-lien peut se classer dans n'importe quel type, parce que leur niveau est différent de celui que nous venons

d'exposer. Ils constituent le niveau d'articulation du message.

Du fait que tout message est nécessairement linéaire et orienté, du point de vue de son déroulement, nous pouvons parler de déictiques et de charnières.

Les déictiques sont l'indication de rappel orienté vers l'avant ou vers l'arrière d'un message. Ils constituent une espèce particulière d'articulation indispensable à l'énoncé. Nous pouvons dire qu'ils sont orientés dans l'espace.

Les charnières sont les liens qui unissent les groupes sémantiques de l'énoncé. Elles sont orientées dans le temps. Elles constituent donc, les jalons de déroulement d'un message.

## 2.6.- La tonalité

Une fois le relevé de toutes ces unités a été fait on peut faire l'étude de la tonalité.

La tonalité est la caractérisation subjective globale d'un message, résultant de l'ensemble des facteurs stylistiques des unités ou des séries d'unités de message.

## 2.7.- Objections à propos des effets stylistiques

À propos des "effets stylistiques" il faut remarquer que notre avis diffère de celui de Bally et Rondeau, et c'est à cause de cela que nous n'avons pas suivi leurs définitions pour identifier les effets naturels et les effets d'extension dans notre texte.

En ce qui concerne les effets naturels nous sommes d'accord à affirmer qu'il s'agit de quelques mots qui semblent nous faire signe. Ils attirent notre attention par leur sonorité, leur for

me, etc. Mais à notre avis, il y a, à part notre sensibilité, d'autres facteurs qui jouent un rôle déterminant. Si un certain mot attire notre attention, ce n'est pas simplement à cause de sa beauté, sa grâce, ses traits quantitatifs, etc. -que nous saisissons de façon subjective- (tous ces attributs étant du domaine de la subjectivité), mais de tout ce qui a aidé à former cette sensibilité, d'où l'influence socio-culturelle dans le choix que nous faisons d'un mot. Souvent nous choisissons des mots, par exemple, parce que nous les trouvons comiques. Du fait que nous les considérons ainsi, ne sommes nous pas en train d'établir un rapport, inconscient si vous voulez, avec d'autres mots que nous considérons neutres?

Pouvons nous aussi priver les effets naturels de tout caractère évocateur?

Quant aux effets d'extension la divergence est plus grande. Pour nous, les effets d'extension sont les effets stylistiques produits par les extensions lexicales : substantif + adjectif; verbe + adverbe, etc., ainsi que toutes les figures littéraires.

Dans la partie des effets de morphosyntaxe (1) (dont Rondeau ne nous parle pas; il parle d'aspect, pas d'effet) nous plaçons tous les éléments grammaticaux qui nous semblent pertinents; temps et modes verbaux; constructions en parallèle; déictiques; les charnières du récit.... qui contribuent tous à former le système expressif de la langue.

.....

---

(1) voir p. 23 et suivantes

3.- ESSAI D'ANALYSE

3.1.- Relevé d'effets stylistiques par séquences

3.2.- Commentaire-étude de la tonalité



3.1.-

Sq. 1 .- Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle* , où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

.....

Effets naturels

rêverie	:	aspect affectif d'admiration.- favorable
spirituelle	:	aspect affectif de légèreté.- favorable
stagnante	:	aspect intellectuel statique.- neutre

Effets d'extension

chambre spirituelle	:	aspect affectif de légèreté
atmosphère stagnante	:	aspect affectif d'apathie
teintée de rose et de bleu	:	aspect affectif d'enchantement
<i>spirituelle</i>	:	(par ses traits typographiques)

Effets de morphosyntaxe

articles:	une (chambre)	
	une (rêverie)	
	une (chambre)	* indéf. / déf.
	l' (atmosphère)	
déictiques:	qui	
	une	
	où	
verbes:	ressemble	présent / ø
	est	

.....

Sq. 2.- L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir.

.....

Effets naturels

âme	:	aspect intellectuel collectif.- neutre
aromatisé	:	aspect affectif de sensualité:- favorable

Effets d'extension

l'âme prend un bain	:	aspect intellectuel duratif
bain de paresse	:	aspect affectif d'apathie
aromatisé par le regret et le désir	:	aspect affectif masochiste

Effets de morphosyntaxe

articles: un (bain)	
l' (âme)	
le (regret)	indéf. / déf. *
le(désir)	

déictiques: y  
              un  
              le  
              le

verbes: prend	présent / ø
---------------	-------------

.....

Sq. 3 .- C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

.....

Effets naturels

bleuâtre	: aspect affectif d'atténuation.- favorable
rosâtre	: aspect affectif d'atténuation.- favorable
éclipse	: aspect intellectuel duratif.- neutre

Effets d'extension

rêve de volupté : aspect affectif de sensualité

Effets de morphosyntaxe

articles: un (rêve)	
une (éclipse)	indéf / ø
actualisateur: C'est	
Verbes: est	présent / ø

.....

Sq. 4 .- Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral.

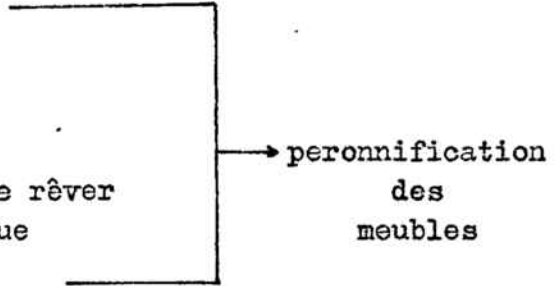
.....

Effets naturels

prostrées	: aspect affectif d'apathie.- défavorable
alanguies	: aspect affectif d'apathie.- défavorable

Effets d'extension

formes allongées  
 prostrées  
 alanguies  
 les meubles ont l'air de rêver  
 vie sonnambulique



peronnification  
 des  
 meubles

Effets de morphosyntaxe

articles: le (végétal)  
 le (minéral)  
 les (meubles)  
 des (formes)  
 les (meubles)  
 une (vie)

\* déf. / indéf.

verbes: ont l'air de rêver  
 on les dirait doués

déictiques: des  
 l'  
 les  
 une

comparaisons: comme le végétal  
 et le minéral

.....

Sq. 5 .- Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, com  
 me les ciels, comme les soleils couchants.

.....

Effets naturels

ciels : aspect affectif d'apaisement.- favorable  
 soleils couchants: asp. affectif d'apaisement.- favorable

Effets d'extension

les étoffes parlent : personnification  
 aspect affectif de merveilleux  
 une langue muette: aspect affectif d'apaisement.

Effets de morphosyntaxe

articles: les (étoffes)  
 une (langue)  
 les (fleurs)  
 les (ciels)  
 les (soleils couchants)

\* déf. / indéf.



Effets naturels

infinitésimale : aspect affectif d'atténuation.-favorable  
serre chaude: aspect affectif d'assouplissement.- favorable

Effets d'extension:

senteur infinitésimale }  
choix exquis } → aspect affectif de délicatesse  
esprit scmeillant }  
sensations de serre chaude } → aspect affectif d'assouplissement.

Effets morphosyntaxiques

articles: une (senteur)  
          une (humidité)                   déf. / indéf. \*  
          l'(esprit)  
          des (sensations)

déictiques: cette (atmosphère)  
              laquelle  
              du  
              où  
              des

verbes: se mêle  
          nage                               actif / passif  
          est bercé

.....

Sq. 8 .- La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses.

.....

Effets naturels

mousseline: aspect affectif de légèreté.- favorable

Effets d'extension

la mousseline pleut }  
s'épanche en cascades neigeuses } → être animé  
  ↓  
  aspect affectif de désinvolture.- favorable.

Effets de morphosyntaxe

articles. la (mousseline)  
          les (fenêtres)                   déf. / ø  
          le (lit)

Verbes: pleut  
s'épanche

présent / ø

.....

Sq. 9 .- Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves.

.....

Effets naturels

Idole : aspect affectif d'admiration.- favorable

Effets d'extension

la souveraine des rêves: aspect affectif d'admiration

Effets de morphosyntaxe

articles: l'(Idole) déf. / ø  
la (souveraine)

verbes: est couchée présent / ø

.....

Sq. 10 .- Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? Quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu'im porte? La voilà! je la reconnais!

.....

Effets naturels

ø

Effets d'extension

pouvoir magique  
trône de rêverie et de volupté } aspect affectif incantatoire

Effets de morphosyntaxe

punctuation: comment... ici?  
Qui.... amenée?  
Quel.... volupté?  
Qu'importe? } interrogation

La voilà! } admiration

verbes: est

a amenée

a installée

importe

reconnais

présent / Passé Composé

Charnière : Mais

.....

Sq. 11 .- Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse les  
 ces subtiles et terribles *mirettes* que je re- sur  
 malice! Elles attirent, elles subjuguent, et t  
 le regard de l'imprudent qui les contempls. ou  
 vent étudiées, ces étoiles noires qui commandent  
 sité et l'admiration. io

.....

Effets naturels

*mirettes* : aspect affectif de mépris.- d'  
 imprudent : aspect affectif de danger.- d'

Effets d'extension

*mirettes* : (par ses traits typographiques)  
 subtiles et terribles mirettes : asp. affe ique  
 effrayante malice : aspect affectif de croi  
 étoiles noires: aspect affectif d'admiration

Effets de morphosyntaxe:

articles: la (flamme)  
 le (crépuscule)  
 le (regard) défini  
 l' (imprudent)  
 la (curiosité)  
 l' (admiration)

actualisateur: Voilà

déictiques: dont  
 que  
 leur (malice)  
 ces (yeux) - ces - ces-  
 qui

verbes: traverse  
 reconnais  
 attirent  
 subjuguent Présent / F.  
 dévorent  
 contemple  
 ai étudiées  
 commandent

progression: attirent-subjuguent-dévorent.

constructions en parallèle:

subtiles et terribles mirettes  
commandent la curiosité et l'admiration

.....

Sq. 12 .- À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de  
mystère, de silence, de paix et de parfums?

.....

Effets naturels

démon : aspect affectif de merveilleux.- favorable

Effets d'extension

démon bienveillant : aspect affectif de merveilleux

entouré de mystère  
silence  
paix  
parfums

]

abstrait → concret

Effets de morphosyntaxe:

Verbes: dois

être entouré

actif / passif

.....

Sq. 13 .- O béatitude! ce que nous nommons généralement la vie, même  
dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun  
avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance  
et que je savoure minute par minute, seconde par seconde!

.....

Effets naturels

(je)savoure : aspect affectif de volupté.- favorable

Effets d'extension:

vie suprême: aspect affectif d'admiration, de plaisir.



Effets de morphosyntaxe

déictiques: la (vie)  
 son (expansion)  
 cette (vie)                    →    la vie / cette vie  
 dont  
 que

idées temporelles: maintenant  
 minute par minute  
 seconde par seconde

verbes: nommons  
 n'a rien  
 ai (connaissance)                    Présent / ∅  
 savoure

.....

Sq. 14 .- Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le  
 temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité  
 de délices.

.....

Effets naturels:

Éternité : aspect intellectuel statique.- neutre.

Effets d'extension

éternité de délices: aspect affectif de jouissance

Effets de morphosyntaxe

articles: le (temps)  
 l' (Éternité)                    \* déf. / indéfini  
 une (éternité)

opposition: l'Éternité / une éternité

adverbe de phrase: Non!

actualisateur: C'est

verbes: n'est  
 n'est  
 a disparu  
 est                    Présent / Passé Composé  
 règne

.....

sq. 15 .- Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.  
.....

Effets naturels

estomac : aspect intellectuel .- neutre

Effets d'extension

un coup terrible, lourd : aspect affectif de crainte  
rêves infernaux : aspect affectif de crainte  
coup de pioche : aspect intellectuel ponctuel

Effets de morphosyntaxe

articles: un (coup terrible)  
la (porte) \* déf. / indéf.  
les (rêves)  
un (coup de pioche)  
l' (estomac)

charnière: Mais

verbes: a retenti  
a semblé Passé Composé / Imparfait  
recevais

.....

sq. 16 .- Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.  
.....

Effets naturels

Spectre : aspect affectif de crainte.- défavorable  
huissier : aspect intellectuel.- neutre  
concubine : aspect affectif péjoratif.- défavorable  
saute-ruisseau : aspect intellectuel.- neutre

Effets d'extension

infâme concubine : aspect affectif de mépris  
trivialités de sa vie : aspect affectif de mépris  
douleurs de la mienne : aspect affectif de pitié

Effets de morphosyntaxe

articles: un (Spectre)  
 un(huissier)  
 la (loi)  
 une (concubine)  
 les (trivialités)  
 aux(douleurs) \* déf / indéf.  
 le (saute-ruisseau)  
 un (directeur)  
 la (suite)  
 du (manuscrit)

actualisateur: C'est

déictiques: qui  
 qui  
 qui  
 sa

charnières: et puis  
 ou bien

verbes: est entré  
 vient me torturer  
 vient crier misère  
 et ajouter  
 réclame  
 Passé Composé / Présent

.....

Sq. 17 .- La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la  
*Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a  
 disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

.....

Effets naturels

l'idole : aspect affectif d'adoration.- favorable  
 la Sylphide: aspect affectif de légèreté.- favorable  
 magie : aspect affectif d'enchantement.- favorable  
 Spectre : aspect affectif de crainte.- défavorable

Effets d'extension

chambre paradisiaque: aspect affectif d'irréel  
 souveraine des rêves: aspect affectif d'admiration  
 le grand René : aspect affectif d'admiration  
 coup brutal : aspect affectif de crainte; de haine  
*Sylphide* : (par ses traits typographiques)

Effets de morphosyntaxe

articles: la (chambre)  
 l' (idole)  
 la (souveraine)  
 la (Sylphide)  
 le (grand René)            déf. / ø  
 au (coup)  
 le (Spectre)

déictique: cette

verbes: disait  
 a disparu                    Imparfait / Passé Comp.  
 (a) frappé

.....

Sq. 18 .- Horreur! je me souviens! je me souviens! Oui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres.

.....

Effets naturels

(ce)taudis : aspect affectif de mépris.- défavorable  
 manuscrit  
 cheminée  
 almanach  
 la pluie  
 la poussière } valeur neutre

Effets de morphosyntaxe

articles: les (meubles)            la (poussière)  
 la (cheminée)                    les (manuscrits)  
 les (fenêtres)                    l' (almanach)  
 la (pluie)                        le (crayon)  
 des (sillons)                    les (dates)

\* déf. / indéf.

Adverbes de phrase: Oui!

Actualisateur: Voici

déictiques: ce(taudis)  
ce(séjour)

verbes: (je) me souviens  
me souviens  
est  
a tracé  
a marqué

Présent / Passé Composé

Effets d'extension

séjour de l'éternel ennui; aspect affectif d'apathie  
meubles sots (personnification)  
poudreux  
écornés : aspect affectif de répulsion  
manuscrits raturés ou incomplets: asp. af. répulsion; inquiétude  
dates sinistres: aspect affectif de crainte  
cheminée sans flamme  
et sans braise : aspect affectif de solitude  
souillée de crachats : aspect affectif d'humiliation

.....

Sq. 19 .- Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une  
sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une  
fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde  
moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désola  
tion.

.....

Effets naturels

∅

Effets d'extension

parfum d'un autre monde: aspect affectif de plaisir  
fétide odeur de tabac : aspect affectif de dégoût  
nauséabonde moisissure: aspect affectif de dégoût  
ranci de la désolation: aspect affectif de désespoir.

Effets de morphosyntaxe

articles: un (autre monde)  
une (sensibilité) déf. / indéf. \*  
une (odeur)  
le (ranci)  
la (désolation)

déictiques: ce  
                  dont

charnière: Et

advertes: ici  
                  maintenant

verbes: m'enivrais  
          est remplacé                   Imparfait/ Présent passif/ Présent  
          respire   actif / passif

.....

Sq. 20 .-- Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit; la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie, comme toutes les amies, hélas! féconde en caresses et en traîtrises.

.....

Effets naturels

          dégoût       :   aspect affectif de répulsion.- défavorable

Effets d'extension

          monde étroit       : aspect affectif de gêne  
          fiole de laudanum   : aspect intellectuel .-  
          féconde en caresse et en traîtrises : asp. af. d'ambiguïté  
          vieille et terrible amie : asp. affectif d'ambiguïté

Effets de morphosyntaxe

          articles: un (seul objet)  
                  la(fiole)   déf. / indéf.  
                  une (amie)  
                  les (amies)

          déictique: ce

          comparaison : comme toutes les amies

          constructions en parallèle: féconde en caresses et en traî  
  trises.  
  vieille et terrible amie.

          verbes: sourit                   Présent / ø

.....

Sq. 21 .- Oh! Oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain main tenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

.....

Effets naturels

Temps  
Temps  
Souvenirs  
Regrets  
Spasmes  
Peurs  
Angoisses  
Cauchemars  
Colères  
Névroses

(à cause de la majuscule)

Effets d'extension

règne en souverain: aspect affectif d'ironie  
hideux vieillard : aspect affectif de répulsion  
démoniaque cortège: aspect affectif de haine  
cortège de Souvenirs  
Regrets  
Spasmes  
etc.

personnification

Effets de morphosyntaxe

articles: le (Temps)  
le (Temps)  
le (hideux vieillard)

déf. / ø

Adverbe de phrase: Oui!

adverbe temporel: maintenant

verbes: a reparu

règne

est revenu

Passé Composé / Présent

.....

Sq. 22.- Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!"

.....

Effets naturels

secondes : aspect intellectuel collectif.- neutre  
pendule : aspect intellectuel .- neutre  
Vie : aspect intellectuel itératif.

Effets d'extension:

en jaillissant de la pendule  
l'insupportable  
l'implacable Vie aspect affectif de mépris.

Effets de morphosyntaxe:

articles: les (secondes)  
la (pendule)  
la (Vie) défini / ø  
l'  
l'  
verbes: assure  
sont  
(en jaillissant) Présent / ø  
dit  
suis

construction en parallèle: Les secondes sont fortement et solennellement accentuées.

.....

Sq. 23.- Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur.

.....

Effets naturels:

Seconde

Effets d'extension:

une bonne nouvelle la bonne nouvelle: aspect affectif de sarcasme.  
inexplicable peur: aspect affectif de crainte.  
*bonne nouvelle* : (par ses traits typographiques).



Effets de morphosyntaxe:

articles: une (Seconde)  
 la (vie)  
 une (nouvelle)  
 la (nouvelle)                    déf. / indéf.  
 une (peur)

déictiques: qui -- qui

verbes: a  
 ait                                    indicatif/subjonctif  
 cause

.....

Sq. 24.- Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et  
 il ne pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double  
 aiguillon.- "Et hue donc! bourrique! Sue donc, esclave!  
 Vis donc, damné!".

.....

Effets naturels:

le Temps	:	aspect intellectuel duratif.- neutre.
boeuf	}	aspect affectif de mépris.- défavorable.
bourrique		
esclave		
damné		

Effets d'extension:

brutale dictature: aspect affectif de haine.  
 double aiguillon : aspect affectif de crainte.

Effets de morphosyntaxe:

articles: le (Temps)  
 un (boeuf)                    déf. / indéf.

déictiques: sa  
 son

verbes: règne  
 a repris  
 pousse  
 étais                                Présent-P. Composé-Impératif-  
 sue!                                    Imparfait.  
 vis!                                    Indicatif / Impératif

.....

### 3.2.- Commentaire-étude de la tonalité

Même si ce texte a été divisé en 24 séquences (1) nous ne présentons pas en détail les éléments que nous y avons relevés. C'est par petits groupes cohérents que nous essayons de mettre en valeur la tonalité qui se dégage de ce texte.

Le texte que nous présentons a deux parties bien définies; cela nous a amené à étudier les tonalités, et non la tonalité.

Dans la première partie, l'irréalité de ce qui est réel et la tendance à accorder de la réalité à ce qui n'en a pas, créent l'atmosphère de merveilleux, de magie qui défile sous nos yeux tout au long de cette partie du récit.

Un autre facteur est celui qui aide à créer l'ambiance de "serre chaude", d'assoupissement sensuel, comme un retour voulu à l'état de protection d'avant la naissance. Statisme des objets, statisme de l'homme.

La tonalité de la deuxième partie est complètement différente. Ici tout est concret. Le lecteur ne se sent pas pris dans une atmosphère attrayante; ici tout est dégoûtant, et sans établir des analogies, sans aucun effort d'imagination, nous découvrons la déchéance physique et morale d'un homme, réfléchi sur tous les éléments.

À lire ce commentaire on aura un peu l'impression que nous avons laissé les effets naturels un peu de côté. C'est que les autres sont beaucoup plus nombreux et surtout parce que, en grande partie, ils contribuent à former des effets d'extension. Nous parlerons simplement de leurs aspects affectifs ou intellectuels ou de leur valeur (favorable, défavorable, neutre) comme des facteurs qui sous-tendent la tonalité.

---

(1) V. pages 23-39

Le premier groupe que nous présentons constitue la description de la chambre. Il se compose de neuf séquences (1); il est donc le plus solide, les autres n'ayant que d'une à trois séquences.

"L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies" (2)

Par cette pensée Baudelaire nous dit toute la grandeur de l'imagination, tout son pouvoir. C'est à ce titre qu'on peut dès le début du texte: "Une chambre qui ressemble à une rêverie ..." s'attendre à tout. Il n'y a rien d'impossible pour celui qui possède cette faculté "quasi divine".

Une chose toute matérielle, "une chambre", est "spirituelle" donc, douée du caractère de ce qui est privé de matière. "L'atmosphère stagnante" est la première note de l'univers statique qui va être décrit, mais chose étonnante, elle est en couleur. On parle normalement d'une atmosphère gaie, agréable, etc.; on ne parle pas d'une atmosphère "teintée de rose et de bleu". Ce qui est abstrait, une atmosphère, ce qui est saisi simplement de façon subjective, a des attributs qu'on peut accorder à une chose matérielle.

Et dans tout cet ensemble de réalité irréaliste, d'irréalité réelle, "l'âme prend un bain"; l'âme, partie spirituelle de l'homme, l'âme à qui on accorde certaines facultés de l'intellect, agit comme la partie corporelle. Pourtant le "bain" est de " paresse" ("bain de paresse") ce qui pourrait nous faire croire qu'il ne s'agit

---

(1) V. pages 23-28

(2) Cité par Alison Fairlie, in Baudelaire, actes du colloque de Nice, (25-27 mai 1967) Minard, pag. 90

pas de l'action de prendre un bain, mais d'une plongée dans cette ambiance stagnante. Mais, voilà que ce bain est aromatisé comme n'importe quel bain préparé pour un bien-être corporel... il est, cependant "aromatisé par le regret et le désir"; Comment, deux choses qui n'ont pas de parfum peuvent-elles aromatiser? Cette expression marque la négation du présent, "regret" se rapportant à ce qu'on n'a plus; "désir" à ce qu'on n'a pas encore. Nous nous trouvons face à deux absences qui jouent le rôle d'une présence.

L'ambiance propice à la rêverie devient de plus en plus marquée. "Quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre, de rosâtre" qui vient atténuer la couleur ambiante et lui accorder une nuance de pénombre nécessaire à l'atmosphère voulue. Et tout cela est "un rêve de volupté", c'est-à-dire, rêve d'une jouissance pleinement goûtée, donc d'une jouissance qui ne l'est pas; rêve, en plus, qui a lieu pendant une "éclipse" donc, pendant une absence de lumière, d'où la force que peuvent prendre "regret et désir", tous les deux produits par cette accumulation d'absences.

Les meubles ont des "formes allongées, prostrées, alanguies". Personnification évidente; il s'agit encore de créer cette atmosphère d'abandon, de nonchalance, qui est renforcée par "les meubles ont l'air de rêver". Une fois les meubles bien personnifiés, ils sont doués "d'une vie somnambulique", donc, d'une vie qui ne l'est pas puisque l'être est inconscient de ce qu'il fait.

À nouveau, ce qui n'a pas de vie a les facultés du vivant: "les étoffes parlent", mais sa "langue (est) muette". Ici, à cause des comparaisons qui suivent, et que nous traiterons plus loin, nous pourrions penser à une adjectivation du type "atmosphère", c'est-à-dire, d'un adjectif renforçant l'idée de silence, de communion entre l'être qui voit et l'objet regardé, plutôt qu'à une antithèse entre "langue", véhicule de l'expression et "muette" privée de la fa

culté de produire des sons.

"Nulle abomination artistique" annonce l'idée d'harmonie. L'harmonie dont les composants ne pourront jamais être décrits, est exprimée par une série d'effets dextro-gauche qui marquent le contre-sens, l'ambiguïté, et qui se complètent les uns les autres: "clarté de l'obscurité", clarté d'un manque de clarté; "délicieuse obscurité", c'est-à-dire, complaisance d'une absence, qui, d'ailleurs crée l'équilibre; "obscurité de l'harmonie". Et chose paradoxale, une clarté qui n'a rien de clarté suffit à l'homme: "suffisante clarté".

Dans cette atmosphère stagnante, teintée de rose et de bleu, dans cette atmosphère crépusculaire, nage une "senteur infinitésimale" du "choix le plus exquis" (1), effets qui marquent, tous les deux, un désir de conserver l'harmonie, de trouver la juste mesure: senteur discrète, choisie, suffisamment présente pour qu'on s'y plaise; suffisamment absente pour qu'on la désire. "L'esprit sommeillant" est précisément celui que l'atmosphère crée, atmosphère qui est évoquée comme porteuse de sensations ("sensations de serre chaude"), source d'envoûtement.

La mousseline prend tous les attributs de l'eau d'une façon assez curieuse: "La mousseline pleut", "s'épanche en cascades neigeuses" Liberté des éléments qu'on n'a pas trouvée jusqu'ici; transparence de la mousseline évoquée par l'eau de la pluie; blancheur de la mousseline évoquée par la chute d'eau.

---

(1) L'adjectivation accordée à "senteur" est choisie en vue de nous faire remarquer toute la lucidité du voyant. Notons que pour Baudelaire, le parfum est une des drogues les plus propres à créer l'Idéal artificiel, mais il faut s'en servir discrètement. "... l'usage excessif (des parfums), tout en rendant l'imagination de l'homme plus subtile, épuise graduellement ses forces physiques". Baudelaire, Oeuvres complètes, col. l'Intégrale, Ed. du Seuil (Paris, 1968) p. 568

La description des éléments de la chambre est finie. Il n'y manque qu'une présence: l'Idole, mot qui à lui seul con note toute la grandeur qu'on accorde à cet être. L'Idole est couchée; encore une note de statisme... "Idole" et "souveraine"; idole, celle qu'on adore; souveraine, celle qui commande, celle à qui on obéit... Mais cette souveraine est "souveraine des rêves", ce qui lui accorde une valeur d'irréel; elle est celle qui occupe la plus grande place dans un univers que nous considérons irréel: celui du rêve.

Pour la plupart les effets naturels ont une valeur favorable, et l'aspect affectif prédomine sur l'intellectuel. Les aspects affectifs qui se détachent le plus nettement sont ceux qui créent la sensualité de la chambre: "aromatisé", "rêverie", "bleuâtre", "rosâtre", "alanguies", "serre chaude", "mousseline", etc.

Les effets de morphosyntaxe viennent corroborer ce que nous venons de présenter: irréalité, ambiance statique, atmosphère de rêverie.

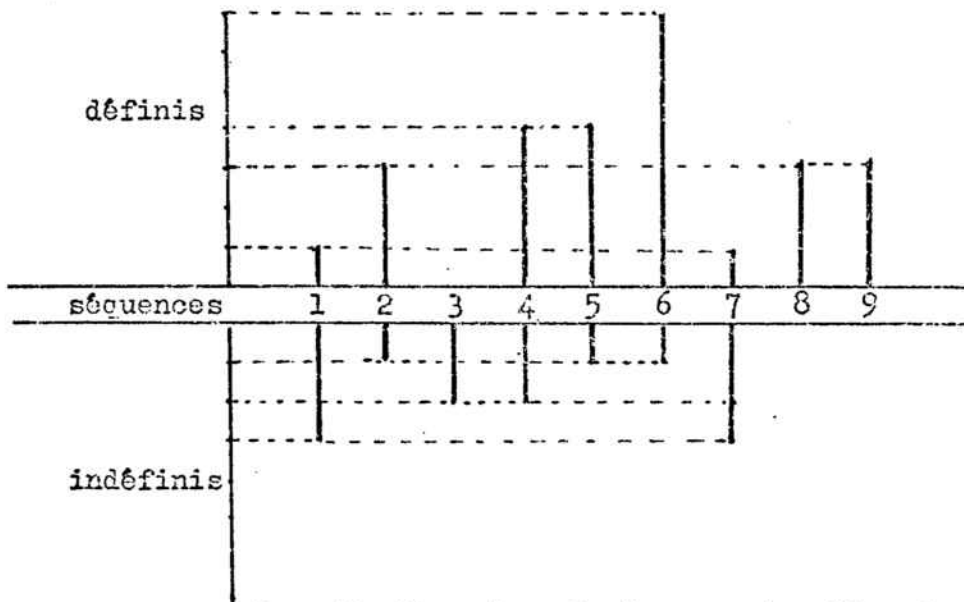
À observer les verbes de ces neuf séquences qui décrivent la chambre, nous voyons qu'ils se trouvent tous au présent. (Notons que la marque sémantique de conditionnel de la forme "on dirait" est équivalente à "semblent"). Le présent ici, ne donne pas l'idée d'actualité; il aide, bien au contraire, à créer l'ambiance d'intemporalité.

Un seul verbe à la forme passive: passivité des êtres vivants. "L'esprit sommeillant", c'est-à-dire, l'homme qui est entouré par cette atmosphère de somnolence, "est bercé", il subit une influence extérieure sans s'inquiéter.

Nous constatons que les uniques verbes qui marquent l'action ont une caractéristique sémantique commune: l'idée d'un fluide: "prendre un bain", "nage", "pleut"... Rien de consistant,

comme si tout coulait, comme si tout y était insaisissable. (1)

Les articles sont très abondants; cela contribue à donner au récit un air vague. Ce n'est pas "cette" chambre, mais "une" chambre, et qui ressemble à "une" rêverie. Laquelle? une, quel conque, pourvu que ce soit rêverie. Par contre, il y a "l'" atmosphère qui sera reprise plus loin: "cette" atmosphère. Normalement les articles sont distribués de façon à marquer des contrastes: Dans certaines séquences un défini vient contraster avec une série d'indéfinis; dans d'autres, c'est le contraire. Schématiquement ce serait ainsi:



La situation dans le temps est nulle. La situation dans l'espace se précise dans quelques séquences: "sur les murs", "sur le lit", "devant les fenêtres", "devant le lit", "ici", "dans cette atmosphère". C'est vers la fin que l'endroit où se déroule l'action se précise de plus en plus, marquant ainsi un vif contraste avec les premières séquences où tout est situé dans la chambre de façon diffuse; des présences: meubles, étoffes sont là, sa présence suffit, l'endroit ne compte pas.

---

(1) On pourrait aller encore beaucoup plus loin dans l'interprétation de la valeur sémantique de ces verbes, interprétation qui viendrait corroborer l'idée dont nous parlions au commencement de l'analyse (v. page 40) de retour à l'état de vie intra-utérine; l'idée des fluides concernant le liquide amniotique; l'idée d'être bercé, de prendre un bain, désir de s'y sentir plongé à nouveau, pour échapper au réel.

La valeur des déictiques: "qui, une, où" nous semble fort remarquable dans la première séquence. Ils semblent former un assemblage qui donne consistance et élasticité à une chose qui n'en a pas, qui est du domaine de l'insaisissable.

- - - - -

C'est à la dixième séquence que la description de la chambre s'interrompt.

"Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? Quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu'importe? La voilà! je la reconnais".

Cette séquence est une nette représentation d'un moment où l'esprit est dérouteré par l'incompréhension. L'effet est produit par les effets de morphosyntaxe. Les points d'interrogation qui sont fort nombreux, étaient tout à fait absents dans les autres séquences.

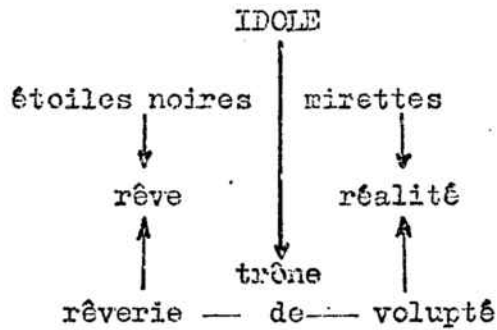
L'opposition présent / passé composé apparaît pour la première fois, détruisant cette ambiance d'intemporalité qui regnait dans la chambre.

La charnière "Mais" est la première du récit; c'est l'annonce de ce changement que nous éprouvons dans cette séquence et qui va progressivement affecter la suite du texte.

La séquence dédiée aux yeux de l'Idole est riche en verbes. Elle est introduite par un actualisateur: "voilà" qui semble vouloir attirer l'attention du lecteur vers ce point où ont lieu des arts diaboliques. Les yeux constituent l'unique partie agissante de l'Idole; leur nom change curieusement, d'après leur rôle. Le mot le plus populaire "mirettes" est employé pour tout ce qui est du domaine des instincts naturels de l'homme. Le plus poétique "étoiles noires" est employé pour l'adoration. Notons que cette Idole qui fait du lit un trône de rêverie et de volupté, c'est-à-dire, d'irréel et réel, a des



yeux qui font agir et qui font rêver. Nous aurions, schématisé:



Notons dans cette séquence les valeurs défavorables des mots et leur aspect affectif exprimant la vulgarité, la crainte, le danger (subtiles et terribles mirettes - effrayante malice - attirent-subjuguent- dévorent - l'imprudent....). L'opposition masculin/féminin des mots accordés aux yeux: "yeux-mirettes-étoiles noires" montre aussi cette ambiguïté de tout ce qui se rapporte à l'Idole.

Les verbes se trouvent tous, sauf un, au présent. Encore une fois, opposition Présent/Passé Composé, celui-ci marquant l'antériorité par rapport à un présent de vérité intemporelle. L'action maléfique des yeux est exprimée par une succession de verbes qui suivent un ordre tout à fait logique: "attirent, subjuguent, dévorent", ce qui, malgré les apparences (à cause de la valeur sémantique des mots), aide à renforcer l'idée d'ordre, d'harmonie qui règne dans la chambre.

Les déictiques sont assez nombreux dans cette séquence, ce qui produit une grande cohésion entre tous les éléments.

C'est la partie la plus riche en constructions en parallèle (sq. 10-11). "Trône de rêverie et de volupté": ambivalence du trône, -des êtres- exemple net de cette immatérialité qui flotte partout... de cette matérialité dont nous sommes faits et qui permet de créer la rêverie, donc l'immatériel.

"Subtiles et terribles mirettes": deux adjectifs indices d'une suite logique de l'action des yeux. "Subtiles" permet l'introduction des verbes "attirer et subjugué"; "terribles" a son écho dans "dévorent" "... qui commandent la curiosité et l'admiration"; c'est la suite logique de la progression des verbes de la séquence: "curiosité", c'est-à-dire connaissance, puis, "adoration", c'est-à-dire soumission. Le premier terme correspondant au pouvoir d'attirer, le deuxième à subjuguer.

- - - - -

Les deux séquences suivantes renvoient à nouveau à ce climat de rêverie dont nous parlions au commencement, et elles introduisent l'aveu de la volupté du spectateur.

La passivité de l'homme, que nous avons remarquée jusqu'ici, y est très marquée. Ce n'est pas l'homme qui a créé cette ambiance; c'est un "démon bienveillant" qui a tout fait.

Notons donc que:

l'homme est bercé par des sensations de serre chaude;

l'homme est attiré, subjugué par l'Idole;

l'homme est entouré de tout ce qu'un démon bienveillant a  
crés pour lui.

La progression des mots créant l'atmosphère que nous avons vu se dessiner jusqu'ici va de l'abstrait au concret;

mystère - silence - paix - parfums.

"Une éternité de délices" vient corroborer l'idée de bien-être, de jouissance qui flotte partout.

L'opposition actif / passif, dans la première de ces deux séquences renforce le statisme du personnage: "être entouré de mystère"... mais fait ressortir l'action consciente de l'homme: Il "savoura" "une vie suprême"

Les effets naturels et d'extension sont peu nombreux, mais leur valeur est favorable et l'aspect affectif à dominante sensuelle. Il y a pourtant "l'Éternité", à laquelle nous accordons un aspect intellectuel qui sert à préciser l'intemporalité qui règne dans toute cette partie, à renforcer le statisme.

L'opposition "la"vie / "cette" vie", renforce l'idée de réalité qu'on veut donner, dans toute cette partie du texte, à tout ce qui est irréel. "La"vie, ici, est un terme bien abstrait; "cette" vie (qui n'est pas la vie que nous vivons, que nous connaissons) est bien concret.

Opposition assez significative, aussi, celle de l'Éternité / une éternité, car, à notre avis, l'une détruit l'autre. L'Éternité, abstraite, devient une éternité de délices, une éternité concrète, donc, une éternité qui ne l'est plus.

L'opposition présent / passé composé, n'est plus la même que dans les autres séquences. Ici, le passé composé exprime l'accompli, constaté au moment actuel où l'on parle. L'idée d'intemporalité que le narrateur nous a donnée jusqu'ici par les verbes, par les sensations, par le mot concret d'Éternité, ne vient-elle pas d'être détruite?... C'est pour cela que cet adverbe de phrase "Non!", premier indice de la valeur du Temps pour l'homme, est fort significatif: l'homme a dit "maintenant", "minute par minute", "seconde par seconde"... L'homme a déjà pressenti le "Spectre".

.....

La deuxième partie du récit n'a plus les mêmes caractéristiques que la première. Ici, il n'y aura pas besoin de jeux métaphoriques pour nous faire découvrir une ambiance de rêve rie. Les mots sont concrets; la déchéance morale de l'homme et la misère qui l'entoure sont explicites.

Les trois séquences suivantes, qui pourraient être appelées de transition, montrent la fin de la rêverie merveilleuse, le changement qui se fait chez l'homme, d'abord; puis, le changement du décor.

Dans la dernière séquence de la première partie nous avons laissé l'homme jouissant pleinement de son bonheur; ce "mais" qui introduit la séquence nous annonce, nous fait pressentir que l'homme ne jouira plus longtemps. Ce "mais" introduit bruit (coup terrible, lourd) et souffrance (coup de pioche à l'estomac) deux éléments qui détruisent l'harmonie. Les "rêves infernaux" introduisent l'idée de cauchemar.

Ce bouleversement est bien renforcé par le changement verbal: Plus de verbes au présent; opposition Passé Composé / In parfait. Ces temps servent à marquer la distance entre les deux parties. Les temps de "savourer" devient ainsi plus long. Le lecteur a la sensation de se trouver devant le narrateur après un temps indéfini d'éloignement. C'est comme si confidentiellement, il lui disait: J'avais tout cela... mais...", et le drame commence.

Notons que l'aspect affectif des mots est de mauvais présage, de répulsion.

Dans la deuxième séquence de cette transition, la chambre se remplit d'êtres: Un Spectre aux mille visages est apparu:

"huissier", "concubine", "saute-ruisseau", apparitions qui sont de tout autre genre que celle de l'Idole. Ici l'huissier "vient", la concubine "vient", tous, des êtres qui s'introduisent dans l'intimité de l'homme. La valeur des mots est neutre ou défavorable.

Les effets d'extension montrent la répugnance qu'il éprouve face à un de ces personnages: "infâme concubine" (1) n'est que le premier dédain; puis la subtilité de l'expression ajoute au dédain une note d'égoïsme: ce qui est à la concubine est "trivial" (trivialités de sa vie); ce qui est à lui sont "douleurs" (douleurs de la mienne). L'atmosphère de tension augmente.

L'opposition des verbes Passé Composé / Présent marque ce moment qui va de l'entrée du Spectre à sa description. Il "est entré", fonction accomplie. Le présent est à nouveau devant nous.

---

(1) Tous les êtres introduits par le Spectre sont ceux qui ont torturé Baudelaire tout au long de sa vie, surtout dans les dernières années. "Infâme concubine", contrastant avec l'Idole (celle qui savait tous les arts du serpent, mais qui semblait éthérée), montre l'ambivalence accordée à la femme dans toute l'œuvre baudelairienne. Les mots adressés à Mme. Sabatier le lendemain de leur acte d'amour, et qui annoncent la rupture, peuvent servir bien à illustrer cette pureté qu'il accorde à ce qui est insaisissable; le mépris des corps qui se sont mis à la portée de l'homme:

"Il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant". (2)

Baudelaire, mendiant toujours à la quête de l'amour... "Infâme concubine" résumé de tout le dégoût envers ces êtres qui lui ont fait l'au même, qui ont joué avec lui le mensonge de l'amour, épuisant sa bourse, usant sa vie et sa santé.

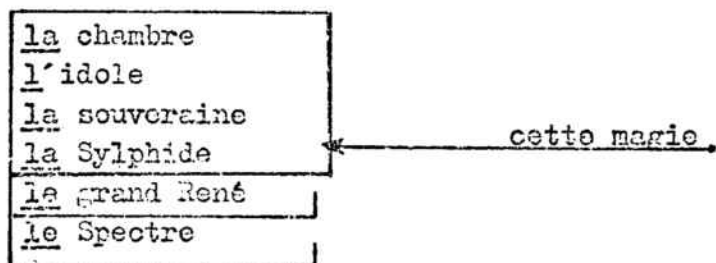
(2) Baudelaire, Oeuvres complètes, col. l'Intégrale, Ed. du Seuil, (Paris, 1968) p. 28.

L'opposition des articles est fort curieuse: les êtres sont "un", excepté le saute ruisseau; ici, "un" c'est le directeur. (1) Et tous ces êtres sont venus en vue d'une chose concrète: "la loi", "les trivialités", "la suite"....

Et comme si cette chambre ne pouvait plus tenir une telle invasion, elle s'écroule. Par les effets naturels et d'extension nous voyons ce que l'homme avait, et ce qui lui a apporté le malheur. Les mots à valeur favorable sont ceux qui se rapportent à la chambre décrite dans la première partie; les mots à valeur défavorable se rapportent au Spectre et à son action. Les aspects affectifs passent par tous les degrés en sens descendant: adoration, légèreté, magie, sensualité, crainte, angoisse... Nous avons là un élément qui renforce encore cette idée de transition, de passage vers la destruction.

Une expression qui marque le passage à la réalité: Pour la première fois, il introduit une allusion à un personnage du monde réel: Chateaubriand. ("la Sylphide, comme disait le grand René").

À observer la grande quantité d'articles définis auxquels ne s'oppose aucun indéfini. Pour renforcer encore l'idée de



connaissance, tous les personnages avec la chambre, constituent "cette" magie, celle que l'auteur nous a fait connaître pas à pas.

---

(1) Ce fait de l'article est curieux car, huissier, concubine, directeur sont ceux qui réclament quelque chose pour eux. "Le" saute ruisseau est un simple employé; il ne réclame rien pour lui, c'est pour son maître. Nous pouvons observer l'idée de vague, de quantité indéfinie créée par les articles indéfinis et le contraste obtenu par la netteté, par cet air de connaissance que l'article défini accorde au simple saute-ruisseau.

Opposition imparfait / passé composé: L'imparfait exprime simplement l'habitude, la répétition dans le passé (la Sylphide, comme disait le grand René); le Passé Composé prend une valeur de présent (cette magie a disparu). Cette opposition marque le passage d'un décor à l'autre.

- - - - -

La partie que nous allons exposer maintenant est celle qui constitue le nouveau décor, le nouveau logis.

Cet "horreur" au commencement de l'énoncé, joue le même rôle qu'un adverbe de phrase. Il annonce la suite; le spectateur a déjà saisi toute la misère de la chambre lorsqu'il commence sa description. Le "Oui!" marque l'évidence des faits. Ici, il ne peut répéter le "non!" qui avait annoncé le mauvais augure. Les cartes sont jouées.

La nouvelle ambiance de la chambre se manifeste à l'aide d'une adjectivation fort concrète: "séjour de l'éternel ennui" est le signe évident de l'action que le nouveau logis a sur lui. Le reste est plutôt la description de tout ce qui aide à former cet ennui: "manuscrits raturés", "dates sinistres" (qui venaient déjà implicites dans les deux personnages qui représentaient le Spectre); puis froid et saleté; "cheminée sans flamme et sans braise", "souillée de crachats"; "meubles sots, poudreux, écornés" va de l'indifférence à la saleté et au vieilli.

Encore une grande quantité d'articles définis venant renforcer l'idée d'objets connus, familiers.

L'opposition présent / passé composé n'a plus aucune valeur stylistique; c'est simplement un présent actuel et un passé composé exprimant l'antériorité par rapport à ce moment présent.

L'aspect des noms est neutre : meubles - manuscrits - cheminée - fenêtres... Ce qui fait l'atmosphère de saleté, de déchéance -

-tel que nous avons pu l'observer dans le passage précédent- est l'adjectivation accordée à ces noms. Nous pourrions dire qu'elle se trouve dans les effets d'extension où l'aspect affectif est de dégoût (éternel ennui), de froideur (sans flamme et sans braise), d'avilissement (souillée de crachats).

Le changement de parfum est aussi exprimé par une adjectivation qui montre le dégoût: "fétide odeur de tabac" "nauséabonde moisissure" (à remarquer le caractère concret de ces épithètes face à la fluidité du "parfum d'un autre monde"). La force de l'image "le ranci de la désolation" est suffisante pour nous faire comprendre que la vraie puanteur ne vient pas des parfums. Ici, comme dans la partie précédente, ce sont les effets d'extension qui créent l'atmosphère, et ils suivent la même descente, car la technique est la même: souvenir de ce qu'il croyait avoir; constatation du réel.

Les oppositions verbales marquent la fluctuation du récit: habitude dans le passé; passivité des éléments; présent actuel, celui-ci renforcé par les adverbes: "maintenant" et "ici".

- - - - -

Après la description des éléments et de l'atmosphère, on nous présente une petite lueur d'espoir: la "fiolle de laudanum", mais tous les éléments de cette séquence sont marqués par une opposition constante qui va de l'agréable au désagréable, du bon au mauvais... La première expression montre déjà cette sorte de balancement: "monde étroit, mais si plein de dégoût". Puis, la fiolle est représentée de façon à faire naître l'espoir pour le détruire à l'instant: "féconde en caresses" et "en traîtrises", "vieille et terrible amie", tout se contredit et, cependant, la fiolle "sourit": temps présent et qui n'a pas d'opposé.



A regarder l'aspect affectif des mots, on éprouve tout de suite cette sorte de force diabolique qui joue le rôle (ou peut le jouer) de bienfaitrice, dans un univers d'inconfort et de répulsion.

- - - - -

Les séquences restantes sont dédiées au retour du Temps et au malheur de l'homme. Ici, comme dans les autres séquences, l'adjectivation nous renseigne fort bien: Le Temps est le "hideux vieillard" et tout ce qu'il porte avec, un "démoniaque cortège". La longueur du cortège est spécifiée par une série de personnages tous du domaine psychique; tout ce qui torture l'homme, et qui va des "Souvenirs" aux "Névroses", en passant par tout ce qui fait de l'homme un névrosé. L'aspect affectif des effets renforce l'idée de répulsion et d'accablement.

Mais le temps devient temps mesure, et les secondes sont toutes vivantes; elles parlent "en jaillissant de la pendule". Les adverbes accompagnant la qualité des secondes marquent la force et la lenteur ("fortement et solennellement")... Les attributs donnés à la Vie ne sont plus des mots contradictoires, mais des adjectifs qui semblent se contenir l'un à l'autre pour marquer toute la pesanteur: "l'insupportable, l'implacable Vie".

La seconde qui annoncera une bonne nouvelle... L'opposition une / la (la bonne nouvelle) donne le pathétisme à cette séquence.

La dernière de ces séquences dédiées au Temps et au malheur, est très mouvementée. L'homme, statique jusqu'ici, se voit poussé par ce temps qui n'épargne personne.

Ici, les effets naturels sont le témoin de la destruction morale de l'homme: boeuf, bourrique, esclave, damné. Le Temps

a "son double aiguillon", "sa brutale dictature". L'opposition modale indicative / impérative, l'opposition des temps, tout semble corroborer à ce désordre intérieur qui règne chez l'homme.

Présent actuel; répétition dans le présent d'un fait passé; présent actuel; un imparfait introduisant la supposition, et puis cet Impératif, preuve inexorable du pouvoir de celui qui, dans le présent, règne.

.....

4.- L'ANALYSE STRUCTURALE DES TEXTES, d'André Niel

#### 4.1.- Développement de l'analyse structurale d'un texte.

Nous avons déjà dit dans l'introduction la cause qui nous a poussé à choisir Niel: le fait d'introduire l'affectivité dans l'analyse scientifique des structures.

L'analyse structurale reste strictement "formaliste" (1) dans la mesure où elle ne tient pas compte du sujet dynamique et affectif, que ce soit le sujet émetteur ou le sujet récepteur.

Et puisque ce que Niel fait, vient donner une nouvelle dimension à l'analyse structurale, nous partons d'une analyse formaliste, nous expliquons tout son déroulement et puis, nous présentons l'apport de Niel.

Todorov, reprenant la distinction des formalistes russes (2) propose de travailler sur deux grands niveaux, eux-mêmes

---

(1) "Influenciado por el estructuralismo y el formalismo ruso, por el psicoanálisis y los estudios de la imaginación poética de Bachelard y en parte por el marxismo, el formalismo francés plantea la posibilidad de una crítica plenamente immanente, consciente hasta sus últimas consecuencias del modo de ser específico de la obra literaria. Parte de una concepción de la obra como "sistema autónomo de estructuras" construido en el lenguaje, cuyos elementos constituyentes el crítico ha de descifrar y reestructurar". Alicia Yllera, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 81.

(2) les formalistes russes considéraient trois niveaux dans l'oeuvre narrative:

niveau des "fonctions" (au sens que ce mot a chez Propp: "action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'histoire).

niveau des "actions" (au sens que ce mot a chez Greimas lorsqu'il parle des personnages comme d'actants: classe d'acteur dont la caractéristique est de jouer la même fonction dans tous les contes).

niveau de la "narration" (qui est en gros, le niveau du "discours" chez Todorov, et que nous exposons à la suite).

subdivisés: l'histoire, comprenant une logique des actions et une "syntaxe" des personnages, et le discours, comprenant: les temps, les aspects, et les modes du récit.

4.1.1.- L'histoire: Résumé. Pôles d'oppositions à réduire. Séquences du combat dans le temps pathétique.

Ce qu'il faut faire tout d'abord est de diviser le texte en séquences informationnelles. Elles constituent "l'histoire", c'est-à-dire, l'exposition concise des éléments qui composent l'argument du texte, et elles nous permettent de voir les rapports entre les personnages.

Dans l'histoire que le résumé dégage, il faut déterminer les "pôles" d'oppositions à réduire: en général, conflit initial, combat, puis élimination.

Il faut déterminer aussi les séquences du combat, dans le temps pathétique de l'histoire.

4.1.2.- Le discours

Avec le "discours" nous entrons dans une aventure qui n'est plus celle que raconte une "histoire" (Todorov). Ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur les fait connaître.

La première démarche à faire est de diviser le discours en unités de sens (1) et d'y déterminer individuellement: la classe, le mode, l'aspect et le temps.

---

(1) Les unités de sens sont les segments du discours narratif constituant un sens complet et un apport bien défini dans le corps du récit. Elles sont substantiellement indépendantes des unités linguistiques: elles peuvent certes coïncider, mais occasionnellement, non systématiquement.

#### 4.1.2.1.- Classes d'unités

Les unités de sens se divisent en deux catégories: les fonctions et les indices. La fonction renvoie à un acte complémentaire et conséquent. Les indices, à une notion statique nécessaire au sens général de l'histoire.

Les fonctions se divisent à leur tour en fonctions cardinales ou noyaux, et fonctions complétives ou catalyses.

Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref, qu'elle inaugure ou conclue une incertitude. Les fonctions cardinales peuvent être à première vue fort insignifiantes; ce qui les constitue ce n'est pas le spectacle, c'est le "risque": les fonctions cardinales sont les moments de risque du récit. Entre ces points d'alternative, les catalyses disposent de zones de sécurité, des repos, des luxes. Il faut ne pas oublier que la fonctionnalité des catalyses même si elle est très faible, elle n'est pas nulle. Une notation en apparence explétive, a toujours une fonction discursive: elle accélère, retarde, relance le discours.

Si nous disons qu'on ne peut pas supprimer un noyau sans altérer l'histoire, nous pouvons dire à propos des catalyses, qu'on ne peut pas supprimer une catalyse sans altérer le discours.

Noyaux et catalyses forment ce que nous appelons des unités distributionnelles.

Les indices sont appelés unités intégratives, Les indices se divisent à leur tour en indices, proprement dits, et informants.

Ces unités peuvent être saturées uniquement au ni<sup>ve</sup>au des personnages ou de la narration.

Les indices renvoient à un caractère, à un sentiment, à une "atmosphère", etc. Ils impliquent une activité de déchiffrement, car le lecteur doit saisir ce caractère, cette ambiance qui se dégage du récit, mais qui n'est pas tellement explicite.

Les informants n'ont pas de signifiés implicites: ce sont des données pures, immédiatement signifiantes. Ils apportent une connaissance toute faite. Même si la fonctionnalité des informants est très faible, l'informant sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel. L'Informant a une fonctionnalité incontestable au niveau du discours. (1)

#### 4.1.2.2.- Le mode

Le mode est la façon dont le narrateur nous expose l'histoire. Les modes fondamentaux du récit sont: la représentation et la narration.

La représentation introduit toujours une épaisseur inattendue dans le récit, car la vie fait alors irruption avec sa spontanéité, ses ambivalences, ses ambiguïtés.

Nous parlons de "représentation" lorsque dans le récit les paroles et les actes sont directement accomplis par leurs auteurs: oeuvres dramatiques; discours direct; réflexions générales du narrateur.

---

(1) Il faut remarquer que les quatre classes dont on vient de parler peuvent être soumises à une autre distribution, plus conforme, d'ail leurs, au modèle linguistique. Les catalyses, les indices et les informants ont en effet un caractère commun: ce sont des expansions par rapport aux noyaux. Les noyaux forment des ensembles finis de termes peu nombreux. Ils sont régis par une logique; ils sont à la fois nécessaires et suffisants. Cette armature donnée, les autres unités viennent la remplir selon un mode de prolifération en principe infini.

La narration comprend aussi la description. Ici, les paroles et les actes sont indirectement exprimés par le narrateur, qui parle en son propre nom.

#### 4.1.2.3.- L'aspect

L'aspect concerne "l'attitude" adoptée par le narrateur à l'égard de ses personnages.

On parle de "vision par derrière" lorsque le narrateur en sait généralement davantage que ses personnages.

Si le narrateur en sait juste autant que ses personnages, on dit qu'il s'agit d'une "vision avec".

Quand le narrateur n'a pas d'accès à la conscience de ses personnages, il en sait moins qu'eux... C'est la "vision du dehors".

#### 4.1.2.4.- Le temps

L'analyse du "temps narratif" est une pièce indispensable du commentaire analytique d'un texte. Tout récit possède son temps propre qui n'est pas celui de l'histoire supposée réelle.

Nous distinguons dans le récit deux temps, l'un créatif, l'autre passionnel. Le premier a son domaine propre au niveau du discours; le temps créatif est en rapport avec la fonctionnalité du texte. Le flux du discours est la dimension naturelle où s'épanouit le temps créatif de l'expression littéraire.

Le temps passionnel est un temps destructif dans la mesure où il épouse la dialectique sacrificielle qui prépare l'élimination finale. Il est déjà observable au niveau de "l'histoire".



#### 4.2.- L'apport de Niel: "dynamique" des textes

Le propre de l'analyse psycho-structurale, c'est de réintroduire les sujets de pensée et de création en tant que pôles fondamentaux de l'expression.

##### 4.2.1.- Relation moi-autrui-le monde

Pour ne pas tomber dans le psychologisme, les sujets de pensée sont considérés comme éléments d'une structure existentielle de fond qui est le système moi-autrui-le monde.

Il faut donc remonter des psycho-structures de la création poétique et littéraire jusqu'aux psycho-structures de la relation fondamentale moi-autrui-le monde.

Pour y parvenir, il faut admettre que l'existence du langage implique l'existence d'une pensée, d'un esprit constitutif de ce langage, sur le mode d'une certaine relation structurale-dialectique entre le locuteur, l'auditeur et le monde.

Prenons par exemple la première phrase de notre texte:

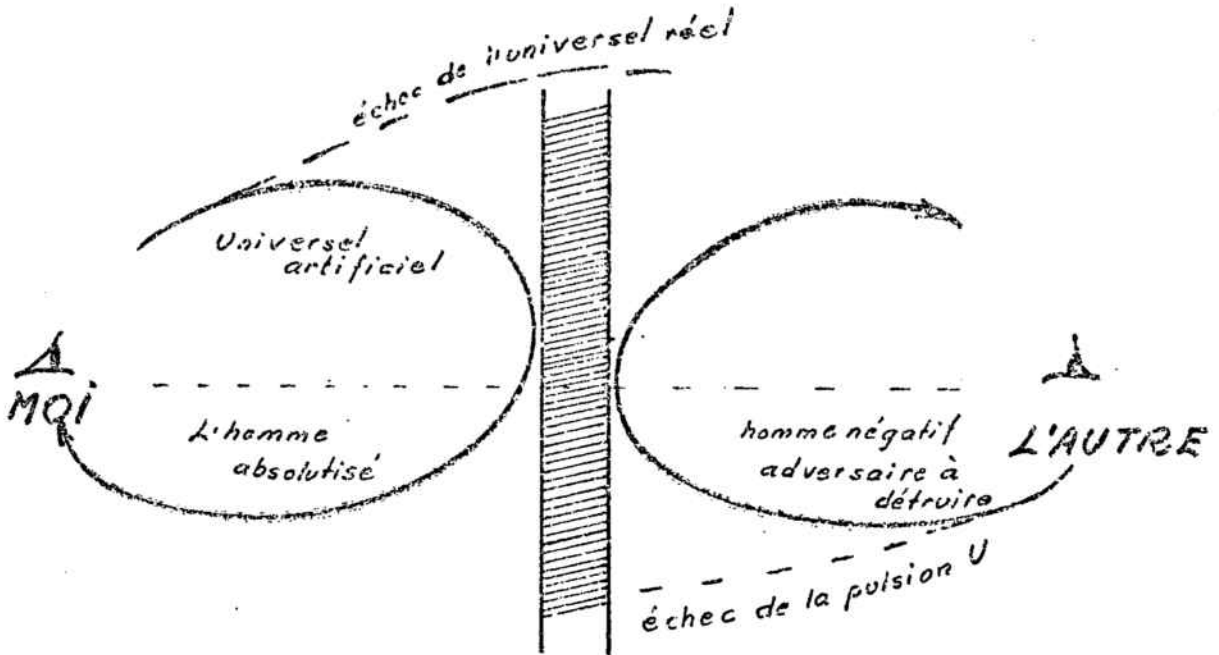
"Une chambre qui ressemble à une rêverie"....

À lire cet énoncé un travail de synthèse se fait en notre esprit (1) et ces deux éléments se fusionnent; nous ne pensons plus à une chambre ni à une rêverie; un nouveau logis est apparu.

---

(1) Cette sorte de force qui pousse à la synthèse, à l'union créatrice, est appelée pulsion U (pulsion d'Universel).





Entre les deux ne s'établit pas de fusion puis que la pulsion qui y mène échoue. Nous parlons d'échec de la pulsion U, et d'échec de l'Universel réel.

La pulsion U est irrépressible. Alors, quand elle échoue, quand la synthèse n'a pas lieu, la pulsion U fonctionne comme pulsion de négation et de destruction à l'égard des hommes négatifs, dans le but de reconstituer l'unité perdue. L'autre n'est plus alors le complément naturel du "moi", c'est l'homme-négatif à détruire ou à réduire.

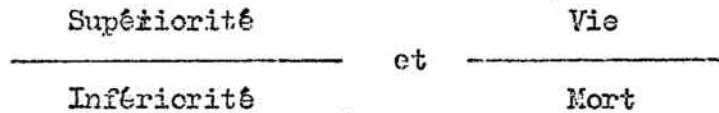
Cette réduction vise à procurer un instant l'illusion du retour à l'unité. "Illusion": le mot, à lui seul, exprime la dimension du fait, car l'unique acte créateur, l'unique unité véritable est celle qui provient de la synthèse, de la fusion, que ce soit des êtres ou des sens des mots.

.....

#### 4.2.2.- Les émotions passionnelles

Un phénomène capital, dans le champ du conflit, c'est l'apparition des émotions passionnelles, et le déclenchement des émotions troubles d'un pathos primordial.

Le conflit des consciences identifiées à l'abolu fait aussitôt apparaître le conflit fondamental.



Nous avons dit que la pulsion U veut, même dans ce cas, exercer son union unificatrice. Ici, ce ne sera pas par synthèse de sens, par manière créatrice, mais de façon éliminatoire.

La séparation moi/autrui est devenue conflit irréductible, et à cause de cela, conflit irréductible le couple vie / / mort (la mort est le néant où l'on voudrait faire sombrer l'autre, mais qu'on refuse toujours pour soi-même).

Pourtant, ce genre de conflit irréductible doit être réduit, puisque la pulsion U est irrépressible. Cette situation qui ne peut pas se résoudre dans la pratique, est résolue par certaines formes de réduction imaginaire du conflit fondamental.

Ces réduction imaginaires, ce sont les émotions et les satisfactions du pathos primordial, que nous appelons extases pour exprimer le sentiment euphorique d'union qui les accompagne.

#### 4.2.3.- Les affects

On a vu que toute cette vie des émotions et des affects ne peut être comprise si on n'admet pas le rôle fondamental que joue la pulsion U et la satisfaction qui résulte de son fonctionnement.

On a vu aussi que ce fonctionnement présente deux orientations possibles:

1) L'union par synthèse créatrice:  $( A ) \cdot ( B ) \longrightarrow ( AB )$



comme être nouveau

2) L'union par illusion pathétique:  $( A ) \cancel{B} \longrightarrow ( A \cancel{B} )$

B étant détruit ou réduit

Si le conflit  $\frac{\text{Vie}}{\text{Mort}}$  est réduit par le spectacle ou le sentiment de la mise à mort, on a l'extase tragique.



Si le même conflit est réduit en sens inverse, on a l'extase magique.



Dans le spectacle du combat, et dans le combat lui-même, les deux réductions ascendantes et descendantes alternent avec

les phases de victoire et de défaite, et ce jeu procure l'ivresse combattive.



Il existe, finalement, une extase spécifique qui provient de la projection du rapport sexuel d'union dans l'imagination solitaire. C'est l'extase érotique ou éro-extase. (Il peut s'agir aussi, simplement, de la projection d'une satisfaction sensuelle).

Les quatre grands affects pathétiques: tragique, combatif, magique et érotique, sont donc de nature passionnelle, et ne sont pas productifs. Ils procurent une émotion d'unité (plus qu'une émotion d'union). Ils agissent sur l'individu avec l'effet d'une drogue psychologique.

Tous les effets de style renvoient aux trois grandes catégories d'affects qui se partagent l'affectivité humaine:

- . émotion pathétique
- . émotion comique
- . émotion poétique

C'est par tout ce que nous venons d'exposer que nous arrivons à prendre directement conscience de la dynamique des métaphores, et aussi de la dynamique des textes, par une sorte d'auto-analyse de notre propre affectivité.

.....

5.- ESSAI D'ANALYSE

### 5.1.- Avertissements

Nous avons précisé dans la partie théorique que la première démarche à faire pour analyser un texte, c'était de le réduire à l'histoire contenue dans le récit, mais avant, il nous semble convenable de faire quelques avertissements à propos du texte qui nous occupe. Une fois les avertissements faits, nous n'analyserons pas leur portée. Il s'agit simplement de constater; le reste viendra après.

- . Dans ce texte le personnage central est le narrateur.
- . Le narrateur est implicite dans une bonne partie du texte (celle que nous appellerons première séquence). Si nous disons "implicite" c'est parce qu'on nous décrit quelque chose, et ce fait exige, évidemment, l'existence d'un narrateur.
- . Toutes les actions de l'actant (personnage) principal ne réclament pas de mouvement.
- . Les autres soi-disant actants ne sont pas des êtres réels.

### 5.2.- L'histoire

Résumé de "La chambre double".

Le narrateur(1) évoque une chambre, ses meubles, ses murs, ses étoffes, son parfum... Il n'y voit qu'un être, l'Idole, dont les yeux ont un grand pouvoir. Ayant perdu la conscience du Temps, l'homme est tout à fait heureux.

Mais un coup brutal retentit à la porte; un Spectre entre. À ce coup la chambre disparaît; un taudis la remplace.

---

(1) V. plus haut, ce que nous avons dit à propos du narrateur de cette séquence.



... Le Spectre "réveille" l'homme qui, à partir de cet instant reprend conscience du Temps, donc, de son malheur.

Un objet connu sourit à l'homme; une fiole de laudanum.

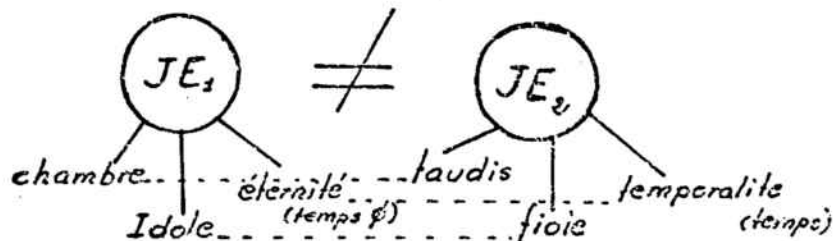
.....

### 5.3.- Pôles des oppositions à réduire

D'après Lévi-Strauss tous les récits ont leur "structure matricielle intemporelle". Il faut donc vérifier de quelle façon l'histoire que nous venons de présenter introduit, puis développe un conflit.

Nous pourrions dire que le conflit, ou les conflits, sont introduits dans les trois premières séquences, c'est-à-dire, ce que nous avons appelé la première partie du récit. Mais à vrai dire, c'est par la deuxième partie qu'on se rend compte du caractère conflictuel de la première. Tous les éléments apparus dans la première sont voués à l'élimination.

L'opposition se trouve chez l'homme lui-même.



Le "JE<sub>1</sub>" est conflictuel puisqu'il s'est créé un univers pour s'évader de la réalité: chambre, idole, suppression du temps... tout y est beau, agréable, paisible... mais ce paradis est artificiel, et, comme tel, s'écroule quand l'homme prend conscience de la réalité.

Le "JE<sub>2</sub>" que le Spectre amène, est l'homme conscient de sa réalité. Il a la force de détruire l'autre; il l'emporte sur son adversaire, le "JE<sub>1</sub>".

$$\cancel{JE_1} \neq JE_2$$

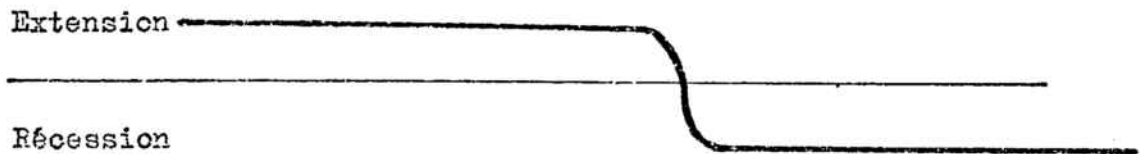
.....

#### 5.4.- Temps pathétique de l'histoire

En ce qui se rapporte à l'histoire, il ne nous reste qu'à déterminer les séquences du combat, dans son temps pathétique.

Dans une histoire, comme celle qui nous occupe, où il n'y a pas de combat, on ne voit pas de moments d'alternance. Il y a une descente brusque d'une séquence extensive à une récessive, ou bien une montée, brusque aussi, d'une séquence récessive à une extensive.

Nous avons pour la première partie un temps pathétique extensif; pour la deuxième un temps pathétique récessif.



.....

5.5.- Les séquences du discours (1)

Première macroséquence: Le bonheur savouré

Sq. 1.- La chambre

Sq. 2.- L'Idole

Sq. 3.- Le bonheur humain

Deuxième macroséquence: La transition

Sq. 1.- Le Spectre

Troisième macroséquence: L'implacable destinée humaine

Sq. 1.- Le taudis

Sq. 2.- La fiole

Sq. 3.- Pouvoir du temps

.....

5.6.- Définition des signes employés

noyau : \_\_\_\_\_

catalyse: \_\_\_\_\_

indice : - - - - -

informant: - - - - -

unité de sens: [            ]

.....

---

(1) Il faut préciser que, même si nous avons divisé tout le récit en "unités de sens", nous présentons le commentaire du discours d'après ce schéma. Après avoir relevé les fonctions cardinales, nous accordons une valeur catalytique au reste, et nous y précisons les informants et les indices. Etant donné le caractère des unités de sens de notre texte, cette division nous a semblé plus satisfaisante.

5.7.- Délimitation, par séquences, des unités de sens et de leurs modes.

Première macroséquence

Séquence n° 1

[Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle,] [où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.]

[L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir.-] [C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.]

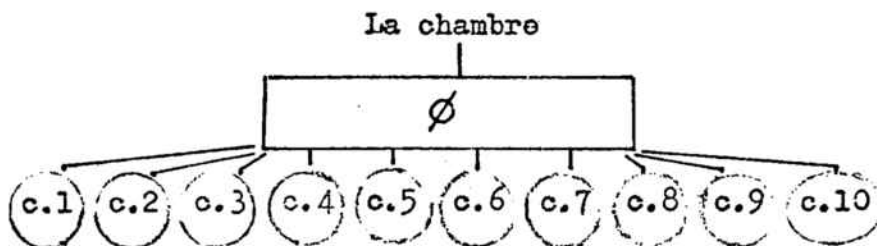
[Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral.] [Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.]

[Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif, est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté de la délicieuse obscurité de l'harmonie.]

[Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très-légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude.]

[La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses.] [Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves.]

.....



Séquence n° 1

Tel que nous l'avons précisé au commencement de l'analyse (1) cette séquence n'a pas de narrateur explicite. Cela lui accorderait un pur caractère indiciel ou informationnel. Nous avons considéré que chaque séquence était formée d'un noyau et de <sup>ses</sup> catalyses correspondantes. Or, nous nous trouvons face à une séquence qui n'a pas de noyau. Comment résoudre le dilemme?

Nous partons du postulat que le manque de noyau constitue, en fait, le noyau de la séquence (2). Si l'idée semble paradoxale tout d'abord, elle ne l'est pas tellement, compte tenu de ce qui arrive dans la "théorie des ensembles" en mathématiques: Lorsqu'un certain nombre d'éléments peuvent se classer dans un certain nombre de groupes proposés, nous disons que ces éléments forment un ensemble. Mais s'il arrive que l'un de ces groupes proposés n'a pas d'éléments qui puissent l'intégrer, nous disons que le manque d'unités le constitue en ensemble, et nous lui accordons le nom de "ensemble vide".

Nous croyons que cela peut donner à notre postulat un air plus scientifique (ce qui ne veut pas dire plus ou moins vrai).

Cette séquence présente la description d'une chambre aux caractéristiques très particulières. La profusion de catalyses ralentit énormément l'apparition de l'action, et la nature indicielle de ces unités sert à créer ce monde de pénombre, de nonchalance, propice à la rêverie.

Il faut remarquer les notions spatiales se rapportant

---

(1) V. page 70

(2) Cela ne nous étonnera pas tellement, après avoir vu, dans l'analyse système Rondeau, que les "absences" agissaient. Ici, il arrive de même au niveau fonctionnel. V. page 42

aux éléments qui meublent la chambre, car elles servent à donner un air de réalité, de consistance, à cette chambre qui nous a été présentée dès le début comme étant une chambre "spirituelle".

### Mode

Les unités de cette séquence sont pour la plupart narratives, et s'il faut préciser davantage, nous dirions descriptives.

Nous rappelons ici, ce que nous avons dit au commencement: le narrateur et le personnage se confondent en un seul être. Alors à chaque occasion que le narrateur-personnage fait une réflexion générale qui pourrait bien être dite "à part", nous l'avons classée comme représentation.

Les quatre premières unités sont descriptives. La cinquième et la sixième ont un caractère descriptif-représentatif (1). La septième présente l'alternance descriptive- représentative-descriptive (2). Les trois dernières unités ont un caractère descriptif.

.....

---

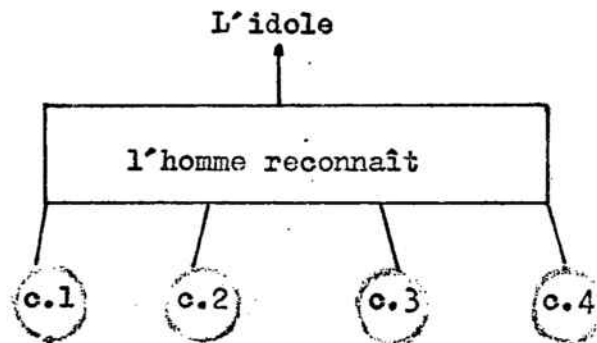
(1) Ces deux unités sont en réalité descriptives, mais nous leur accordons une valeur représentative à cause de la comparaison que le narrateur introduit à la fin.

(2) L'unité représentative n'est pas du même caractère que les précédentes. Ici, c'est à cause d'une réflexion générale à propos de l'art que nous l'avons considérée représentative.

Séquence n° 2

[Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu'importe?] [La voilà! je la reconnais.]

[Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles mirettes, que je reconnais à leur effrayante malice!] [Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple.] [Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration.]



Un noyau précédé d'une catalyse. Catalyse très importante puisqu'elle marque un fort contraste avec la dernière de la séquence précédente, romp pour quelques instants l'univers de rêve créé dans toute la première séquence, et retarde encore un peu l'apparition du "je", du narrateur explicite.

Les trois catalyses qui suivent le noyau servent à préciser le caractère des yeux, mais les mots sont choisis de façon à évoquer tout leur pouvoir. Ainsi, ce qui constituerait un simple in formant à propos du premier personnage qui apparaît en scène, devient un indice.



Nous pouvons donc dire que ces trois catalyses sont en même temps indices et informants; de véritables unités mixtes.

Mode

Cette séquence va de la représentation à la description. Le personnage montre son incompréhension au moyen d'un discours direct, puis il décrit les yeux de l'idole.

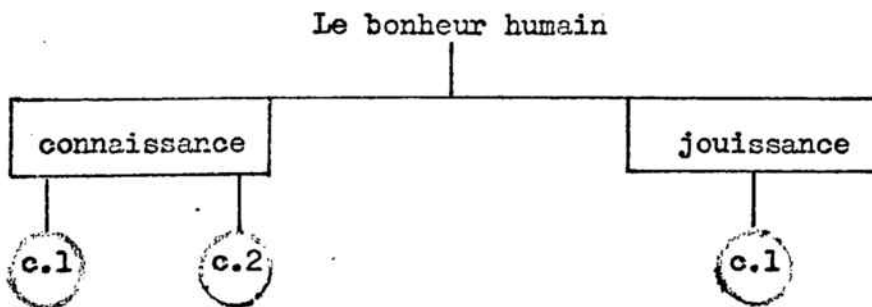
Ici, nous pourrions parler de description, mais dans chacune des unités, le narrateur-personnage parle en son propre nom, ce qui fait penser à une sorte de représentation. Cette ambiguïté rend le classement peu net.

.....

Séquence n° 3

[À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums?] [O béatitude! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance] et [que je savoure minute par minute, seconde par seconde!]

[Non! Il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu. C'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!]



Séquence n° 3

Nous observons ici deux noyaux et trois catalyses. Cela nous renseigne sur l'importance descriptive de la séquence: Il y a plus d'action que de description. Le rythme du récit est plus mouvementé, même si quelques indices veulent encore créer cet air de lenteur caractéristique dans toute cette partie du récit.

Deux catalyses pour le premier noyau, l'une le précédant, l'autre faufilee parmi ses éléments. Le caractère de la première, encore indiciel, précise l'univers de nonchalance. La deuxième est proprement une catalyse. Dans le premier noyau un informant temporel "maintenant".

Le deuxième noyau a aussi un informant temporel, que la catalyse suivante vient détruire. La première macroséquence finit par cette catalyse qui remarque la disparition du temps, et le bonheur suprême.

Mode

Ici, le narrateur passe du discours direct à la narration, mais une narration qui a l'air d'une réflexion générale, et puis il reprend la narration.

Dans les deux premiers cas, qui constituent les quatre premières unités, nous pouvons parler de représentation; la dernière est proprement narrative.

.....

Deuxième macroséquence

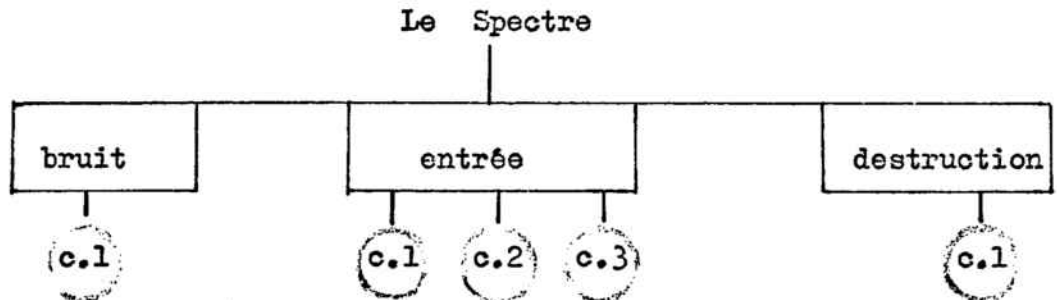
Séquence n° 1

[Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte,] et, [comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.]

[Et puis, un Spectre est entré.] [C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi;] [une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne;] [ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.]

[La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René,] [toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.]

.....



Cette séquence marque le passage brusque à un autre monde de tout à fait opposé au précédent. C'est la séquence la plus riche en noyaux, car les moments de risque de l'histoire se groupent dans ce simple "coup" frappé par le Spectre.

Le petit nombre de catalyses met en relief la rapidité des faits, mais la place qu'elles occupent marque clairement le ralenti de l'aveu, comme si le narrateur, lui-même, devait redécouvrir

quelque chose qu'il avait déjà oublié. Une catalyse entre le coup à la porte et l'apparition du Spectre, puis trois catalyses qui servent à retarder le drame. La catalyse finale qui précède le noyau est bien un luxe narratif; l'homme semble savourer, jouir encore du décor et de l'être qui ont charmé ses yeux et ses sens. La séquence finit par le noyau, donnant ainsi au récit une grande force pathétique.

Mode

Cette séquence qui marque le passage d'un état à l'autre montre une alternance de narration et de représentation. C'est au moment où cette alternance se détruit que le narrateur nous avoue la destruction de la magie.

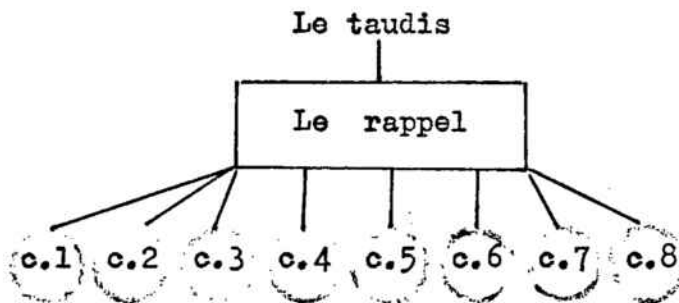
.....

Troisième macroséquence

Séquence n° 1

[Horreur! Je me souviens! je me souviens!] [Oui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien.] [Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres!]

[Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure.] [On respire ici maintenant le ranci de la désolation.]



La troisième macroséquence montre une grande symétrie avec la première. Elle commence aussi par une description.

Ici, un seul noyau formé par le rappel, le souvenir d'un monde que l'homme avait oublié pour quelques instants. Il s'agit d'une séquence tout à fait indicielle même si elle semble, tout d'abord, à cause de la froideur, narrative. Sauf quelques informants spatiaux: "taudis, ici, etc", et un informant temporel "maintenant", le

reste a un caractère indiciel. Cet indice montre la déchéance de cet univers de misère où l'homme se trouve.

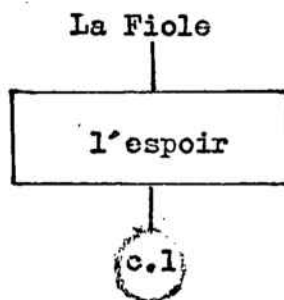
Le mode

D'une représentation on passe à une description, mais cette fois-ci, on dirait même une "énumération" des objets qui composent la chambre. Il y a après, une réflexion dans la narration, ce qu'on pourrait classer dans le mode représentatif (unité 7). La dernière est à nouveau narrative.

.....

Séquence n° 2

[ Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit; la fiole de laudanum; ] une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas, féconde en caresses et en traîtrises. ]



Petite séquence qui mérite à elle seule une place aussi importante que les autres, car le fait du sourire de la fiole donne à l'histoire un air moins pathétique que celui qu'on lui accorderait si elle n'apparaissait pas. Ce noyau fait comprendre de quoi était fait, d'où provenait, le monde merveilleux que le narrateur créait à son

aise dans la première macroséquence. A lui seul nous pourrions parler d'indice et il arrive de même pour la catalyse dont le caractère indiciel l'emporte sur l'informationnel malgré les apparences.

Mode

Ces deux séquences qui ont un caractère narratif, sont classées dans le mode représentatif à cause de cette caractéristique de fusion entre narrateur-personnage. Il parle en son nom propre: nous sommes donc face à un mode représentatif.

.....

Séquence n° 3

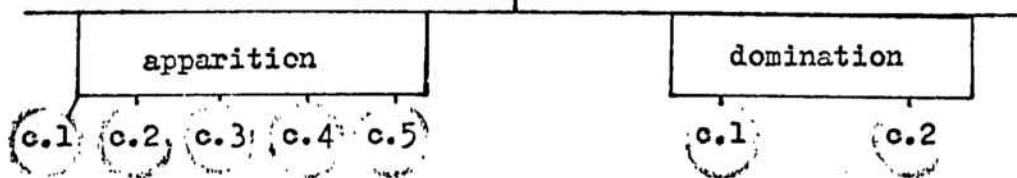
[Oh! Oui! le Temps a reparu;] [le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.]

[Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentués, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!"]

[Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la bonne nouvelle qui cause à chacun une inexplicable peur.]

[Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et [il me pousse,] [comme si j'étais un boeuf,] [avec son double aiguillon.-] "Et hue donc! bourrique! sue, donc, esclave! Vis donc, damné!"]

Pouvoir du temps



séquence n° 3

Cette séquence présente deux noyaux bien éloignés par un nombre considérable de catalyses, ce qui fait retarder le dénouement. Comme dans toutes les autres séquences, il y a un caractère indiciel très marqué. La position finale du noyau donne une force très pathétique à cette partie qui conclut le récit.

Modes

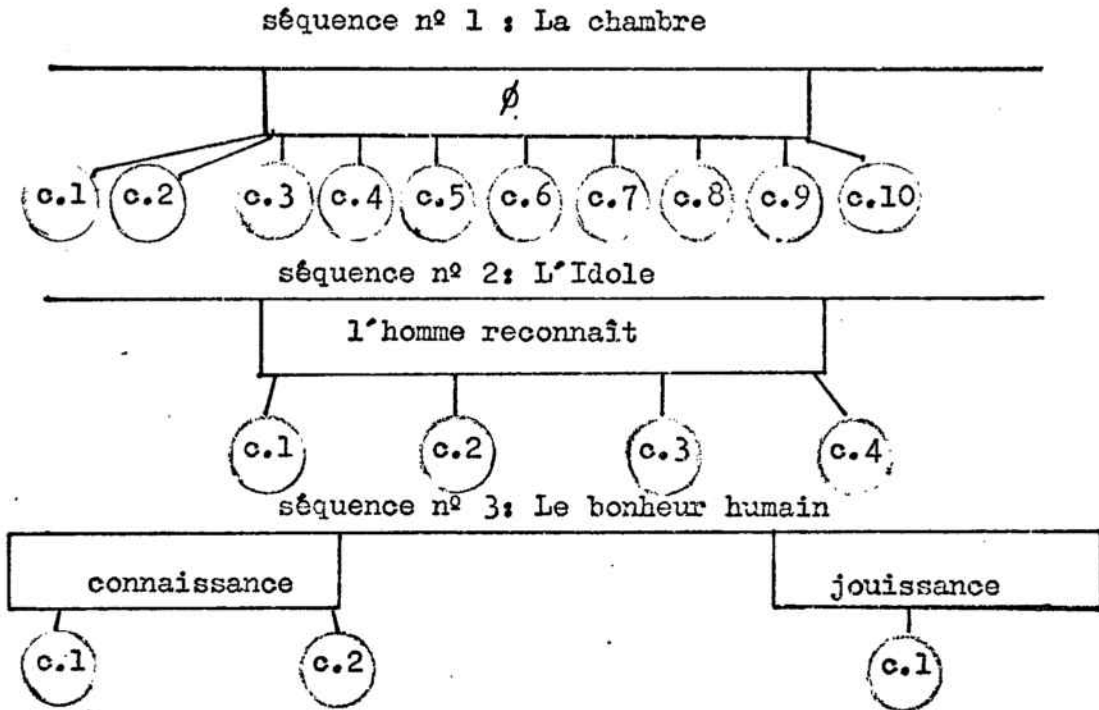
Le caractère représentatif montre toutes ses facettes dans cette séquence. Les trois premières unités pourraient être classées comme unités narratives dans un autre texte où le narrateur ne serait pas le même personnage. Les autres sont représentatives, soit parce que le personnage parle en première personne, soit parce qu'il fait une réflexion générale. Observons que dans cette séquence où le temps est personnifié, il emploie le discours direct: "Je suis la Vie, l'inplacable....." "Et hue donc! ..... damné!".

.....

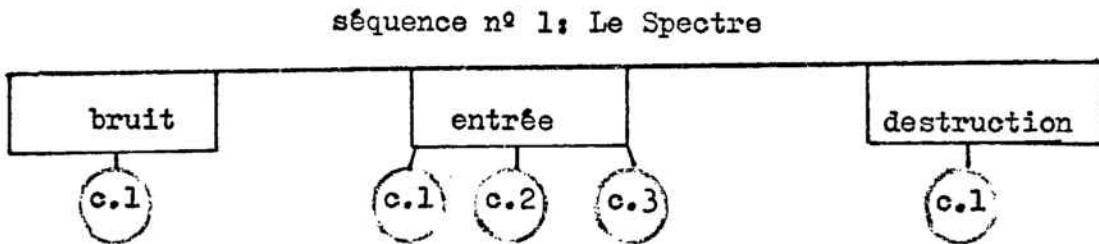


5.8.- SCHEMA DE TOUTES LES SEQUENCES DU RECIT

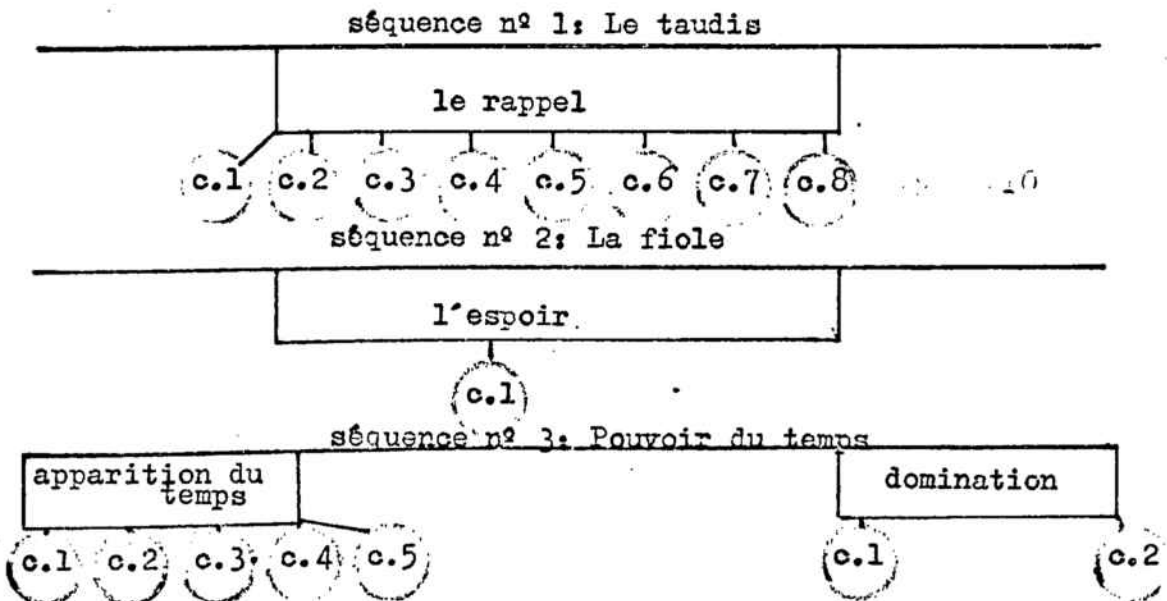
1ère. Macroséquence: Le bonheur savouré



2ème. Macroséquence: La Transition



3ème Macroséquence: L'Implacable destinée humaine



5.9.-

MODE

Par ce graphique, on se rend compte tout de suite que le modo dominant est le représentatif.

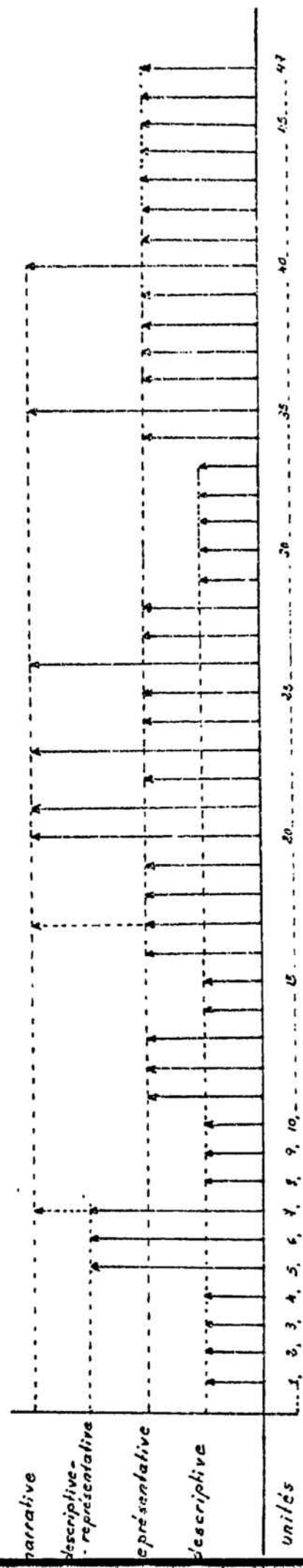
Sur 47 unités, il y en a 6 proprement narratives, 14 descriptives, 3 descriptives-représentatives et 24 représentatives. Il faut répéter, encore une fois, que c'est la fusion actant-narrateur qui donne cette modalité au texte.

On peut observer l'alternance de modes. Les 10 premières unités sont plutôt descriptives et correspondent à la description de la chambre (1); puis, une alternance de modes représentatif-descriptifs, ce lui-là marquant les moments de doute, d'incompréhension ou d'euphorie.

Au centre une alternance des modes narratif-représentatif qui marque la transition d'une chanbre à l'autre. Le mode descriptif finit avec la description de la nouvelle chambre. La détresse de l'homme est exprimée par le mode représentatif.

.....

(1) Les caractéristiques du mode de chaque unité sont décrites en détail dans chaque séquence. V. pages 75-86.



5.10.-

L'ASPECT

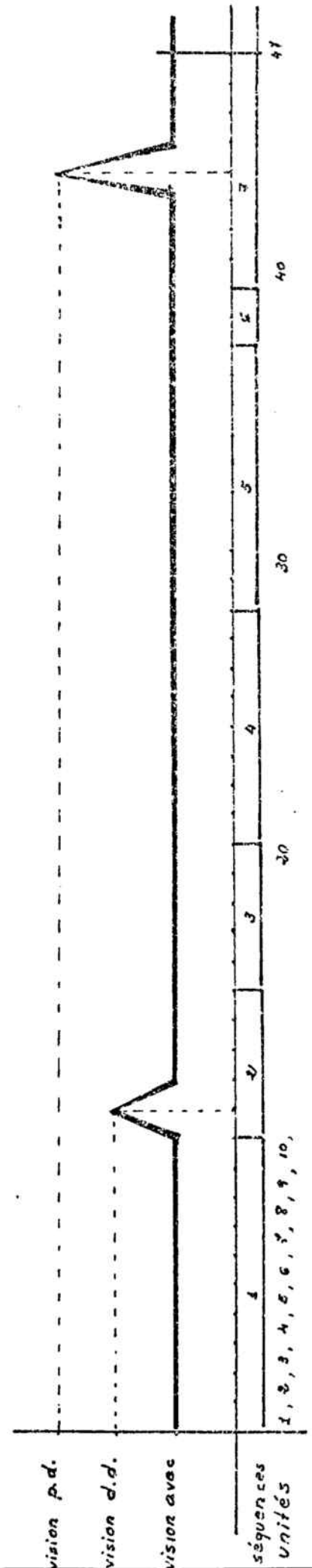
Si, lorsque nous avons parlé de l'aspect (1) nous avons dit que quand le narrateur en sait juste autant que son personnage il s'agit d'une "vision avec", la fusion du narrateur avec le personnage qui s'opère dans notre texte, fera qu'un nombre considérable d'unités aient un aspect de "vision avec".

Les uniques actants du récit, à part le narrateur, sont: L'Idole et le Spectre, et dans une certaine mesure la fiole et le Temps (celui-ci, surtout dans la dernière séquence).

Alors, nous pourrions parler de vision avec dans toute la première séquence de la première macroséquence. De "vision du dehors" (vision d. d.), dans la première unité de la deuxième séquence, car l'homme en sait moins que l'Idole (on suppose que celle-ci sait qui l'a installée dans la chambre). Le reste de la séquence peut être considéré comme "vision avec" si nous pensons que les yeux constituent l'Idole et que celle-ci agit consciencieusement.

La troisième séquence est de "vision avec". Pas d'autre personnage que le narrateur.

(1) V. page 62



Le reste (séquence de transition et dernière macroséquence) peut être considéré comme "vision avec", mais dans la dernière séquence, il y a un moment où le narrateur nous introduit dans son récit; il en sait plus que nous qui sommes devenus pour quelques instants "ses personnages": Nous parlerions ici de vision par derrière (vision p.d.)

Le récit termine par une "vision avec".

Résumons: La vision la plus abondante est la "vision avec" (1). C'est bien normal étant donné les caractéristiques du texte. Le narrateur étant le "je" qui parle en sait toujours autant que lui. Seulement on peut observer une vision du dehors lorsque l'Idole apparaît; le narrateur-actant ignore qui l'a amenée là. Vers la fin, le narrateur se dirige confidentiellement au lecteur. Nous en savons moins que lui; seule vision par derrière.

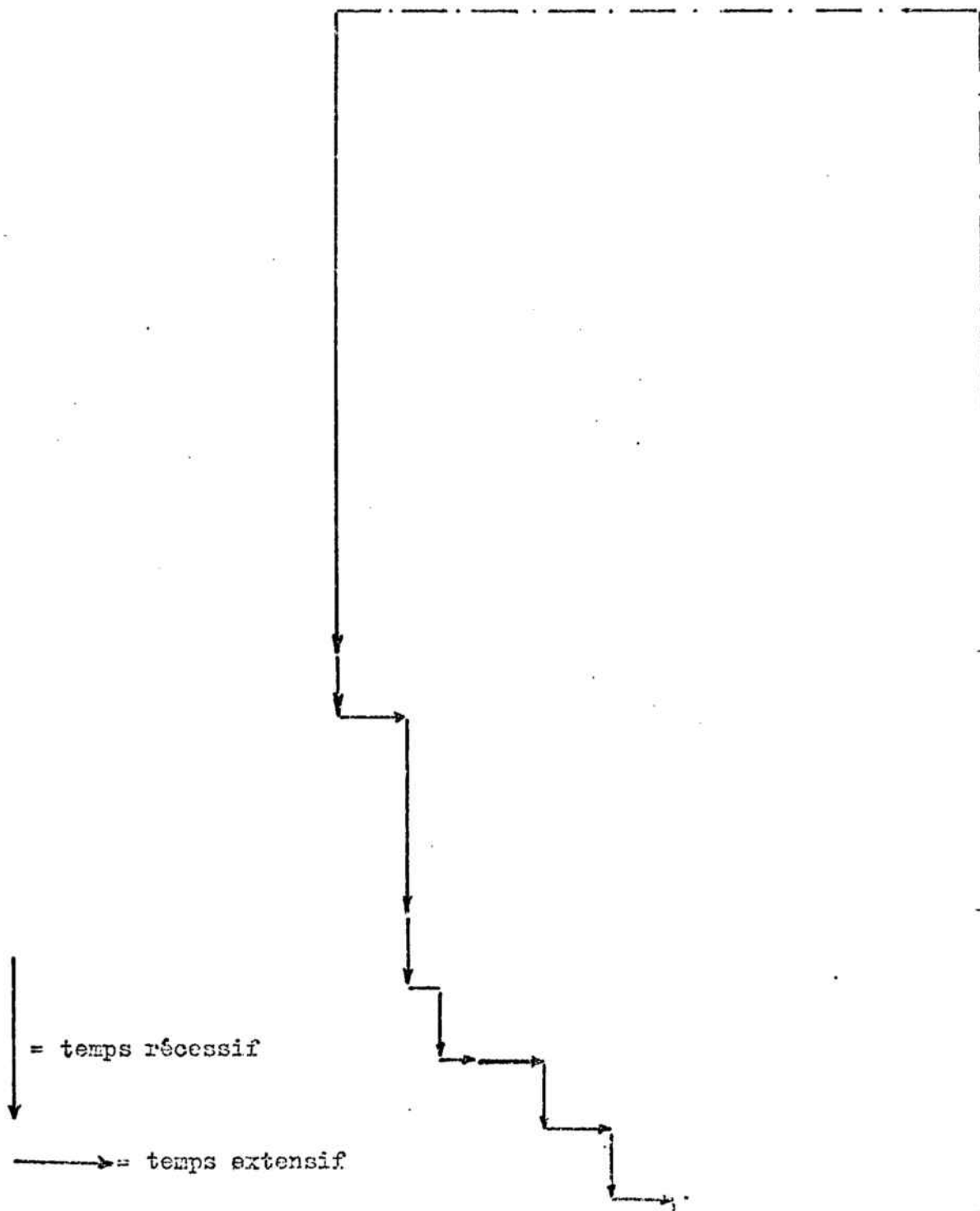
.....

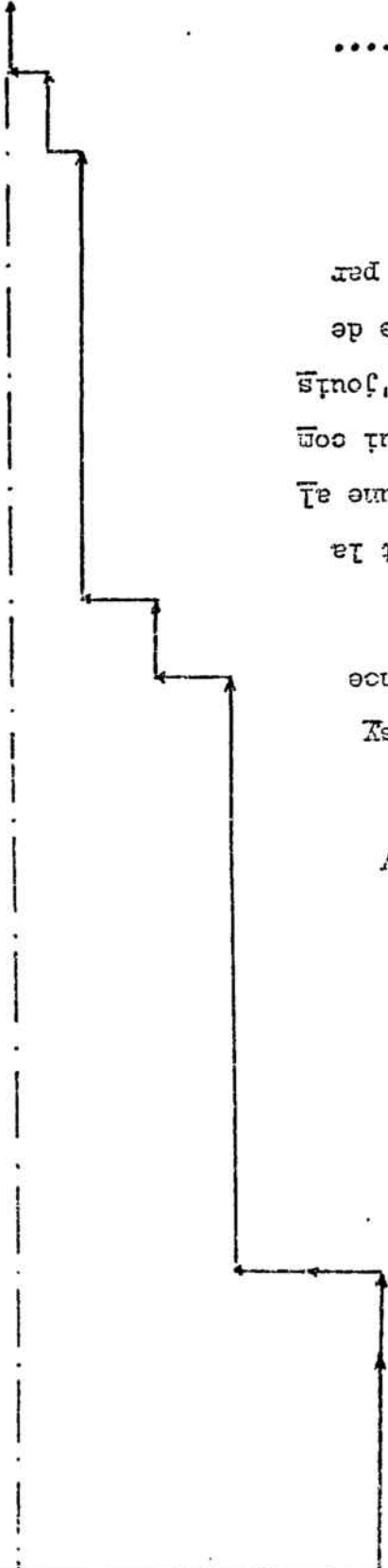
---

(1) V. graphique page 89

5.11.-

TEMPS DU RÉCIT

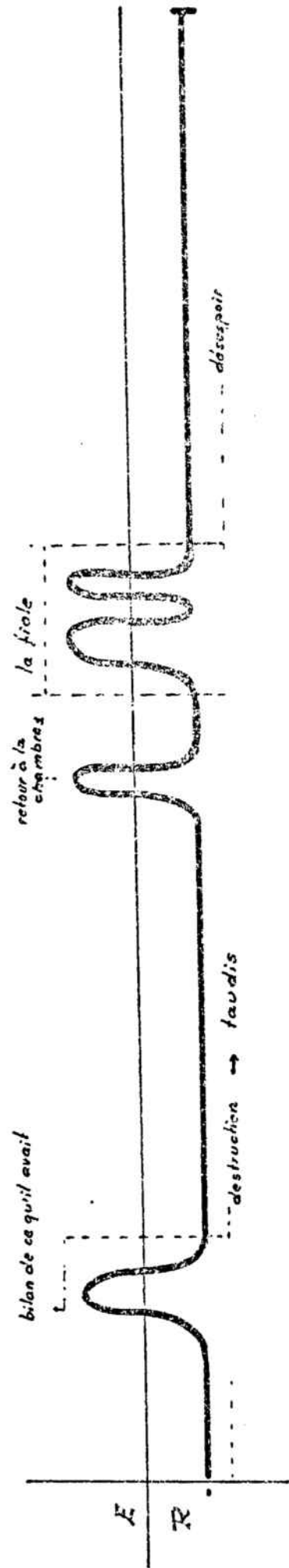
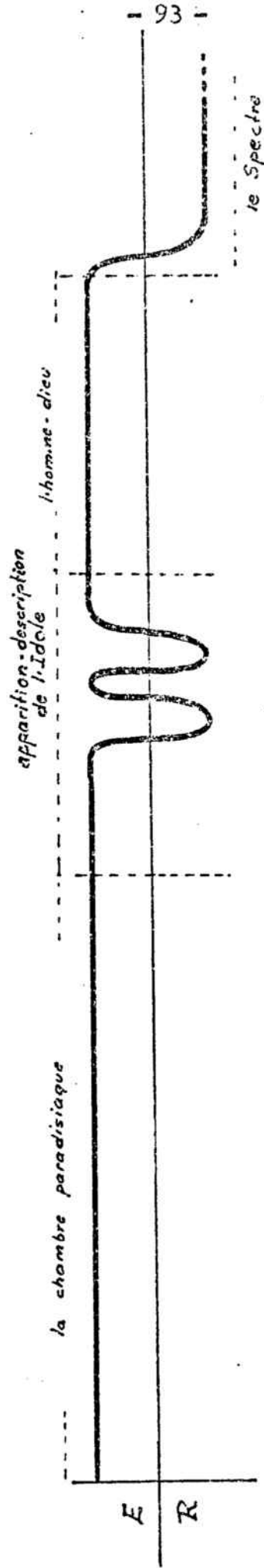




.....

La destruction du bonheur.  
 La première macroséquence) et finit par  
 sance" de l'homme (dernière séquence de  
 mance avec la "connaissance" et la "joie  
 ternance, une sorte d'instabilité qui com  
 macroséquence de transition montre une a1  
 La partie centrale concernant la  
 et la troisième.  
 metrie entre la première macroséquence  
 Nous observons une certaine sy  
 a que 10 noyaux).  
 fort nombreux. (Sur 47 unités il n'y  
 ment "l'ornement" des noyaux sont  
 infirmants et les indices qui for  
 Par contre les catalyses, les  
 que.  
 petit nombre de noyaux nous l'ind  
 histoire est bien simple, le  
 graphique que dans ce texte l  
 Nous pouvons constater par ce

TEMPS PASSIONNEL DURÉCIT



5.12.-

TEMPS PASSIONNEL DU RECIT

Lorsque nous avons parlé du temps, nous avons dit que le temps passionnel est déjà observable au niveau de l'histoire.

Nous observons, par ce graphique, que, au niveau du discours, les moments extensifs et récessifs se précisent plus nettement.

Au niveau de l'histoire, nous parlions d'un moment extensif qui devenait brusquement récessif, et continuait ainsi jusqu'à la fin de l'histoire.

Au niveau du discours, nous voyons que dans le moment extensif il y a un moment d'instabilité: c'est le moment où le narrateur décrit l'Idole. Le temps devient à nouveau extensif jusqu'au moment de la descente qui mène au dénouement.

La descente vers le temps récessif se fait par l'apparition du Spectre. Il y a un moment extensif concernant l'évocation (une sorte de bilan) de ce qu'il avait, et à nouveau descente brusque: c'est la destruction de la chambre, la description du taudis.

Il y a encore un autre retour à la chambre: l'évocation de son parfum. Puis, un moment d'instabilité semblable à celui de la description de l'Idole: c'est la description de la fiole de laudanum.

Le récit termine par un temps récessif: l'homme sombre dans le désespoir.

.....



5.13.-

LES AFFECTS

<u>Unités</u>	<u>affects</u>	
1.....	créatif poétique	}
2.....	créatif poétique	
3.....	créatif poétique	
4.....	créatif poétique	
5.....	créatif poétique	
6.....	créatif poétique	
7.....	créatif didactique	}
8.....	créatif poétique	
9.....	créatif poétique	
10.....	créatif poétique	
11.....	pathétique	}
12.....	pathétique	
13.....	pathétique	
14.....	pathétique	
15.....	pathétique	
16.....	pathétique	}
17.....	pathétique	
18.....	pathétique	
19.....	pathétique	
20.....	pathétique	}
21.....	pathétique	
22.....	pathétique	
23.....	pathétique	
24.....	pathétique	
25.....	pathétique	
26.....	pathétique	
27.....	pathétique	
28.....	pathétique	
29.....	pathétique	
30.....	pathétique	}
31.....	pathétique	
32.....	pathétique	
33.....	pathétique	
34.....	pathétique	
35.....	pathétique	
36.....	créatif	
37.....	créatif	
38.....	pathétique	}
39.....	pathétique	
40.....	pathétique	
41..... 47.....	pathétique	

métaphore poétique

métaphore poétique

érotique (sensuel)

érotique (sensuel)

tragique

tragique

métaphore pathétique

tragique

.....

## LES AFFECTS

Nous observons dans ce texte une tendance très marquée à l'affect pathétique.

L'affect créatif est produit par une suite de métaphores poétiques servant à décrire la chambre. Le premier affect pathétique correspond à l'apparition et description de l'Idole. Nous le qualifions d'érotique, compte tenu de ce que nous avons précisé avant (l'ero-extase peut être sexuel ou sensuel en général).

L'affect pathétique devient tragique avec l'arri-vée du Spectre, et ainsi de suite, jusqu'à la fin. Nous y observons, pourtant, deux affects créatifs, l'un provenant d'une métaphore pathétique (le ranci de la désolation), l'autre, par une métaphore plutôt poétique (un objet connu me sourit).

Nous observons un certain parallélisme entre les affects et le temps passionnel du discours.

Tous les affects créatifs poétiques correspondent à un moment extensif du temps passionnel. Au moment où apparaît l'affect pathétique érotique il y a un moment de déséquilibre, puis redevient le temps extensif.

À partir du moment où l'affect devient pathétique tragique, nous nous trouvons face à un moment récessif. Oscillation au moment des affects créatifs; récession totale quand l'affect pathétique réapparaît.

.....

6.- POUR UNE APPROCHE SEMANTIQUE DU TEXTE

6.-

L'autre possibilité d'analyse que nous proposons est celle que nous appelons "Analyse de la distribution du texte en champs sémantiques".

Après une lecture minutieuse du texte à analyser, qui nous permettra d'y découvrir les possibles champs sémantiques de ses éléments, nous distribuons les mots dans le groupe convenable, de façon à avoir, verticalement la succession d'éléments de chaque champ et, horizontalement le déroulement du récit.

Ainsi, si d'un côté nous rejoignons Barthes (1), d'un autre nous le dépassons, car nous enrichissons l'analyse d'un facteur très important: l'horizontalité, qui nous permet de découvrir la structure du texte.

Une fois les mots distribués, nous étudions en détail les éléments qui composent chaque champ. Ainsi nous nous rendons compte des catégories grammaticales, répétitions, logique de la succession des éléments, etc.

---

(1) "La parole a une structure horizontale, ses secrets sont sur la même ligne que ses mots et ce qu'elle cache est dénoué par la durée même de son continu; dans la parole tout est offert, destiné à une usure immédiate, et le verbe, le silence et leur mouvement sont précipités vers un sens aboli: c'est un transfert sans sillage et sans retard. Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée)." Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972, pp 12-13.

Normalement, avec ce genre d'analyse nous aboutis-  
sons à une sorte d'interprétation psychologique du texte. L'étude  
de la succession des mots nous mène (à part ce que nous avons dit  
dans le paragraphe précédent) à la découverte de quelque chose d'  
implicite et dont, sans doute, l'auteur était inconscient.

Soit le texte qui nous occupe. Ceux qui auront lu  
"Voluptés et tortures de l'opium" dans Les paradis artificiels,  
ne se laisseront pas tromper à la lecture de "La chambre double".  
Il y a un parallélisme entre les deux descriptions, la première  
partie de notre texte concernant les voluptés, la deuxième les tor-  
tures (1).

Mais une fois l'analyse finie, nous avons eu l'im-  
pression de n'avoir vu, tout d'abord, que "l'enveloppe"... Il y a  
ce que l'auteur nous raconte... et bien davantage.

C'est à cause de cela que, à la fin de notre analy-  
se, nous proposons deux interprétations possibles du texte.

.....

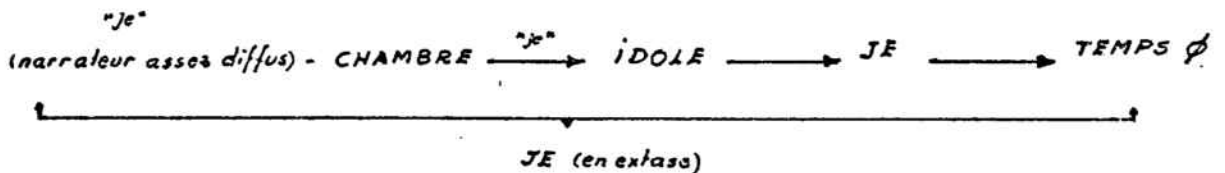
---

(1) Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur p.132-3 de ce  
travail, où il trouvera un relevé de notes de "les paradis artifi-  
ciels", éclairant ce que nous venons de dire.

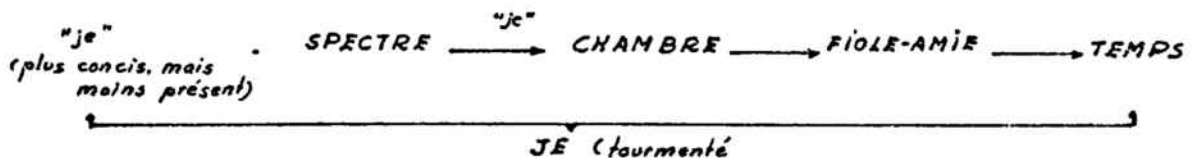
Pour faire cette analyse nous avons divisé le texte en deux parties qui, d'ailleurs sont bien évidentes: ce sont les deux visions d'un même endroit. Nous aurions pu faire la même analyse sans recourir à cette division; nous aurions eu ainsi le déroulement total de chacun des champs sémantiques, et le résultat aurait été à peu près le même.

Il nous a semblé pourtant, que cette division nous permettait de faire une comparaison entre les éléments des deux parties, voir ce qui est constant, ce qui apparaît ou disparaît, d'après l'état d'esprit du spectateur.

Observons (1) que les champs sémantiques constituent (dans les deux parties, et surtout dans la première) comme des blocs: l'un disparaît lorsque l'autre se montre. Le schéma de la première partie serait:



Dans la deuxième partie, même si ces blocs peuvent bien se préciser, nous nous rendons compte d'un passage plus rapide de l'un à l'autre. L'extase rompue, on dirait que les idées, les éléments ne trouvent plus leur place. D'ailleurs, tout y est assez personnifié ce qui rend le classement plus délicat; on craint de se laisser conduire par la subjectivité. Le schéma de la deuxième partie serait donc:



(1) Voir page 111 et suivantes "Division du texte en champs sémantiques".

7.2.- Commentaire des différents champs sémantiques. (1)

(1) C'est pour la commodité du lecteur que nous présentons d'abord le commentaire, puis la distribution du texte en champs sémantiques. Il pourra suivre ainsi, pas à pas, le déroulement du commentaire.

"Le narrateur: les avatars du "JE"."

"Le "je" et ses circonstances".

Première partie.

Celui qui commence le récit n'a nullement l'intention, à ce que l'on voit, de nous parler de lui. C'est plutôt un être immatériel qui est venu nous raconter les délices qu'il a éprouvées, et nous envelopper dans une sorte d'atmosphère faite de sensualité.

D'abord c'est "l'âme", âme collective, dirions-nous, capable de s'assoupir, de s'ensevelir tout à fait dans le domaine des sensations. Il y a un "on", aussi impersonnel, bien que moins immatériel que cette "âme" qui le précède et cet "esprit sommeillant" qui le suit.

Il a fallu l'apparition de l'Idole pour que cet être ambigu devienne un "je", un "je" qui reconnaît, un "imprudent" qui contemple quelque chose dont il connaît toute la portée ("je les ai étudiées")... Cet "imprudent" tellement entouré de "je" est fort significatif; à partir de cet instant chacun des "je" est "l'imprudent", la charge sémantique du "je" est plus lourde et elle nous renvoie à la supposition de mauvais présages.

Le "je" qui suit est l'âme baignée de paresse, l'esprit sommeillant, le "je" comblé de volupté... Et cet être comblé, conscient de sa situation, compare ce qui est commun à tous les hommes qu'on considère heureux, et ce qu'il a à présent, d'où ce "nous" qui nous insère dans l'histoire. Retour au "je" qui a connaissance, un "je" qui a mordu au fruit mythique, et qui le savoure.

Deuxième partie.

Le narrateur occupe une place encore plus discrète que dans la première partie.



C'est un "je" qui reçoit un coup de pioche à l'estomac, et puis, semblable au dormeur qui s'éveille, c'est un "je" qui se souvient, un "je" qui se rappelle le paradis perdu; puis un "on", bien personnel pourtant, anéanti par la désolation. Redevient un "je" qui nous fait, encore une fois, participer au récit ("je vous assure"). Et c'est tout; il a perdu tout à fait sa personnalité: c'est le "boeuf", animal de labour, châtré... la "bourrique", animal de trait... c'est "l'esclave", homme sans liberté, battu maltraité... c'est le "damné" pour l'éternité.

.....

### Le lieu du récit

#### Première partie.

Cette chambre, à vrai dire, n'a rien de spécial du point de vue d'une chambre matérielle: des "meubles", des "étoffes", des "murs" nus, la "mousseline" (l'unique chose de léger, de vaporeux dans tout le récit), des "fenêtres", un "lit"... Et voilà encore une fois le pouvoir de l'Idole; cette idole qui a amené la formulation du "je" fait du "lit" un "trône" et pas un "trône" quelconque, mais "de rêverie et de volupté".

C'est peut-être cela qui nous a poussé à diviser le lieu du récit en "aspect matériel" et "aspect senti"; car cette chambre qui n'aurait rien de spécial pour un spectateur quelconque, nous a été décrite d'après la sensualité du voyant.

Cette chambre "ressemble à une rêverie"... elle est "véritablement spirituelle", deux choses bien imprécises pourtant... Son "atmosphère stagnante" nous met sur le terrain de l'assoupissement, ainsi que "quelque chose de crépusculaire", pour aboutir à ce "rêve de volupté" avec lequel le narrateur finit la description globale pour entamer celle des objets.

Les formes accordées aux meubles "allongées, prostrées, alanguies", sont moins vues que senties; elles nous rappellent (sauf la première, si l'on est très minutieux) des êtres en adoration, en extase, plutôt... Les meubles "ont l'air de rêver", ils semblent "doués d'une vie somnambulique"... Qu'est-ce que cela sinon l'état d'esprit du spectateur?

Les étoffes "parlent une langue muette", langue silencieuse que seul les initiés pourront saisir.

Sur les murs pas de tableaux, pas de couleurs... La nudité des murs est tout à fait cohérente dans cet univers silencieux, assoupi, où tout est harmonieux.

La sensation olfactive ne pouvait pas y manquer. Il s'agit d'une "senteur infinitésimale du choix le plus exquis" mêlée d'une "très-légère humidité"... Bien imprécis, mais assez valable pour nous faire apercevoir ces "sensations de serre chaude".

Observons que la lumière et la couleur sont presque absentes du récit; elles sont aussi senties, imaginées et non pas perçues. On dirait que la chambre est presque dans le noir; de "crépusculaire" on passe à "éclipse". Ce qui est teinté est bien une chose qui n'a pas de couleur: l'atmosphère, l'ambiance. En tout cas, il s'agit de deux couleurs délicates "rose" et "bleu" qui seront atténuées tout de suite en devenant "bleuâtre" et "rosâtre"...

L'unique note de clarté, de blancheur, dans le texte est suggérée par ces "cascades neigeuses" que forme la mousse line. C'est l'unique élément du récit qui semble autonome: elle pleut abondamment, elle s'épanche en cascades neigeuses... C'est une note exubérante de blancheur dans un univers de ténèbres.

Deuxième partie.

Ce qui nous met à nouveau en contact avec la cham

bre, la matière, est "la porte", porte dont le narrateur ne nous a  
vait rien dit jusqu'ici, et par où pénètre bruyamment le malheur. La  
"chambre paradisiaque" s'est évanouie. Qu'y a-t-il à sa place? Un  
"taudis" un "séjour de l'éternel ennui".

L'énumération des objets, de même que dans la par  
tie précédente, vient après la description globale de l'endroit. Les  
"meubles" ont perdu leurs formes, celles qui nous rappelaient les  
sphinx. Ils sont "poudreux", "écornés", "sots"...

La "cheminée" est "sans flamme", "sans braise" "sou  
illée de crachats": froideur et salissure se mêlent à l'ambiance. (No  
tons que dans l'autre partie la cheminée ne figurait nulle part, et  
par contre, la chambre avait une atmosphère de serre chaude).

Les "fenêtres" sont sales, la vraie pluie ruissel  
le sur les carreaux... ce n'est plus la mousseline qui pleut...

Plus de lit, donc, plus d'Idole.

"manuscrits raturés": travail à refaire...

"almanachs" qui indiquent les dates sinistres.

L'énumération des objets se termine par "un seul  
objet connu" "la fiole de laudanum" objet qui a tous les attributs d'  
un être humain féminin.

L'univers sensitif est beaucoup moins riche que le  
précédent. Cette chambre est plus riche en objets qu'en sensations.

L'attribut "paradisiaque" est remplacé par "le sé  
jour de l'éternel ennui", Meubles "sots" et fenêtres "tristes" nous  
parlent plutôt du monde intérieur du narrateur.

Le "parfum d'un autre monde" devient "fétide odeur  
de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure"...

Revient l'idée d'espace: "monde étroit"... Plus de

délices... Il est "plein de dégoût".

Pourtant, un "objet connu sourit".

.....

### Les personnages

#### Première partie.

Voilà l'unique personnage que le "voyant" perçoit dans cet univers de rêverie: "l'Idole". Normalement les idoles sont placées sur un piédestal... Celle du récit est couchée sur un lit. Pourtant, c'est bien à cause d'elle que ce lit est devenu un trône, un trône pour une "souveraine des rêves", mais un trône de rêverie et de volupté.

Après lui avoir accordé ces noms, le narrateur ne la cite que par des pronoms: elle, l', l', la, la ... Et voilà que tout à coup, cette Idole dont nous connaissons le pouvoir est devenue tout yeux: "ces yeux", "ces mirettes", elles, elles, les, les, "étoi les noires".

"Ces yeux" qui deviennent tout de suite des yeux féminins "mirettes", etc. nous semblent bien significatifs. Les attributs de "ces yeux" sont de beauté, de force mâle... "yeux dont la flamme traverse le crépuscule". Viennent après "ces mirettes" chargées de ruse (subtiles et terribles) de méchanceté. Ce sont "elles" qui commandent, "elles" qui sont pleines de perfidie, qui sont capables d'antiser l'objet qu'elles ont apprivoisé.

De même que la chambre, l'Idole est perçue au moyen de la subjectivité de l'auteur, mais tandis que tout, dans la chambre poussait le voyant à un état d'assoupissement, d'inactivité, d'extase, l'Idole en fait sa victime... Ses yeux semblables à ceux du serpent, se sont figés dans ceux de l'homme.

Deuxième partie.

Un "Spectre" aux multiples visages se trouve devant le narrateur: C'est "un huissier", "une infâme concubine", "un saute-ruisseau"... tous viennent le faire souffrir.

C'est le Spectre qui a détruit toute la magie, donc: plus d'"Idole", de "souveraine des rêves", de "Sylphide". (Ce mot qui n'apparaît que dans la deuxième partie, précise bien la nature de l'Idole).

C'est la "fiolle de laudanum" qui prend tous les at tributs d'une femme: "vieille et terrible amie", "féconde en caresses et en traîtrises", comme toutes les amies... N'est-ce donc pas l'Idole qu'elle remplace?

.....

La notion de temps

Première partie.

Un "souvent" assez vague; un "maintenant" assez précis, et puis une précision qui va jusqu'au minutieux: "minute par minute", "seconde par seconde" pour être annihilée tout de suite: "Il n'est plus de minutes", "il n'est plus de secondes", "l'Éternité" règne, "une éternité de délices" ...

Le Temps est détruit.

Mais, ce qui est et n'est plus, ce qui règne, n'est-ce pas dans le domaine des vivants?

Deuxième partie.

Ici, surtout, le temps peut être considéré com

me un personnage; il agit comme tel. L'idée que nous avons esquissée dans la première partie est bien évidente dans la deuxième. C'est à cause de cela que le Temps est classé aussi dans la colonne des personnages.

Voilà que le "Temps" a reparu, le "Temps" règne. Il est "le hideux vieillard" qui n'arrive pas seul. Le "cortège" n'est que l'homme et sa contingence. Observons que l'on passe du général "Temps", "Temps", au particulier: "le hideux vieillard"; puis à nouveau l'idée précise du temps mesure: "les secondes", "les secondes", "chacune"... (tout à fait personnifiées) pour redevenir à l'idée principale de "Temps", "il", "il", roi et bourreau de l'homme.

.....

Le narrateur: Les avatars du "JE"	Le "JE" et ses circonstances:				Le lieu du récit aspect matériel (vu)	aspect senti	couleurs	lumière	Les personnages: leurs avatars	Les personnages et leurs circonstances			Le Temps	
	Verbes	Substantifs	Verbes	Substantifs						état Verbes	Subst.	action Verbes		Substantifs
L'âme			prend	un bain de paresse	une chambre une chambre	qui ressemble à une rêverie véritablement spirituelle atmosphère stagnante	rose bleu				∅			
					les meubles	quelque chose de crépusculaire un rêve de volupté	(noir) bleuâtre rosâtre	crépusculaire						
on			dirait		les meubles	ont l'air de rêver doués d'une vie sonnambulique	allongées prostrées alanguies							
					les étoffes les murs	parlent une langue muette nulle abomination artistique une senteur infinitésimale très-légère humidité								
l'esprit sommeillant			est bercé		la mousseline fenêtres lit ce lit	sensations de serre chaude	(cascades) neigeuses							
je			reconnais		ce trône	de rêverie et de volupté			l'Idole la souveraine des rêves elle		est couchée est			
je			reconnais	(que)					l' la la ces yeux ces mirettes que elles elles elles		installée			
l'imprudent			contemple	les								attirent subjuguent dévorent	le regard	
je			ai étudiées	les					les les ces étoiles noires		commandent	la curiosité ...l'admiration	souvent	
je	suis entouré	de mystère silence paix parfums												
nous			nommons	vie										
je			ai connaissance	vie suprême										
je			savoure	(que)										

7.3.- Distribution du texte en champs sémantiques

il n'est plus de minutes  
il n'est plus de seconde  
Eternité  
éternité

maintenant  
minute par minute  
seconde par seconde

Le narrateur: Les avatars du "JE"	Le "JE" et ses circonstances		Le lieu du récit aspect matériel	aspect senti	Les personnages: leurs avatars	Les personnages et leurs circonstances			
	état	action				état	action	Subs.	Verbes
		Verbes	Substantifs			Verbes	Subs.	Verbes	Substantifs
je (me)	∅	recevais	un coup de pioche	porte  la chambre	paradisique	le Spectre un Spectre un huissier une infâme concubine le saute-ruisseau l'idole <i>la souveraine des rêves</i> <i>la Sylphide</i>		a frappé est entré vient me torturer vient crier misère réclame	un coup brutal     la suite du manuscrit
je je		me souviens me souviens		ce taudis ce séjour les meubles poud reux écor nés la cheminée sans flamme sans braise souillée de crachats fenêtres sales manuscrits raturés almanachs	de l'éternel ennui sots  (froide)  tristes				
je on		m'enivrais respire	dont le ranci de la désolation.	ce monde étroit un seul objet connu la fiole de laudanum	ce parfum d'un autre monde fétide odeur de tabac nauséabonde moisissure  plein de dégoût me sourit	la fiole de laudanum vieille et terrible amie le Temps le Temps le hideux vieillard cortège de Souvenirs de Regrets de Spasmes de Peurs d'Angoisses de Cauchemars de Colères de Névroses		a reparu règne est revenu	
je		(vous) assure				les secondes les secondes chacune le Temps il il	sont accentuées	jaillissent dit règne a repris pousse	sa brutale dictature

boeuf  
bourrique  
esclave  
damné



7.4.1.- Mythe du paradis perdu

Le rapport qu'il y a entre la description faite dans Les paradis artificiels et celle de "La chambre double" nous a suggéré tout de suite que celle-ci est la description de ce que l'homme voit et ressent tandis qu'il est sous les effets de la drogue, et ce qu'il devient une fois l'effet fini. L'apparition de la fiole confirmait notre supposition, mais l'analyse nous a mené plus loin.

Ce qu'on découvre dans ce texte est une obsession de culpabilité, de punition. Nous avons pu suivre pas à pas le mythe du paradis perdu.

La chambre est le jardin des délices; tout semble y être installé pour le bonheur de l'homme. Nous observons qu'il n'agit pas; il est assoupi et, semblable à une fleur fragile, le voilà dans une atmosphère de serre chaude. Ce monde est presque crépusculaire, mais tandis que l'être se trouve dans cette sorte d'état d'inconscience, une blancheur (1), accordée aussi gratuitement que les autres éléments, est toute présente.

L'Idole (mythe du serpent)(2) apparaît, et l'homme redevient cet imprudent éternel qui mord au fruit mythique. Et, que peut-il arriver à cet homme qui a osé connaître? En savourant le fruit

---

(1) Sur le texte, la blancheur est suggérée par la mousseline qui tombe en "cascades neigeuses".

(2) Le serpent est le plus spontanément mythique des animaux. C'est lui qui a poussé l'homme à goûter le fruit de l'arbre de la connaissance; c'est lui qui, en le séduisant l'a mené à la mort. Dans notre texte l'Idole agit de même que le serpent: elle attire, elle le subjugué, elle dévore...

il se croit affranchi de sa contingence (1), il est devenu un dieu (2).

Mais cet "imprudent" et ce "une" qui remplace "l" d'Éternité, ne sont-ils pas le présage d'une suite d'événements sinistres?

Bientôt ce "où es-tu Adam?" retentira (3) au plus profond de son être, et l'homme sera chassé du paradis.

L'homme pénètre dans ce monde qu'on lui offre pour le tourmenter, lui rappeler sa faute. C'est un monde plein d'ennui, de froid, de saleté... Ici l'homme ne peut échapper à la contingence... il apprend, douloureusement, que chacune des minutes qui s'écoulent, le vieillissent et l'approchent du tombeau. Il doit lutter, travailler, souffrir tout en attendant la "Seconde" qu'il appelle souvent pour en finir, mais qu'il redoute énormément...

Ce qui nous semble significatif est que l'Idole, femme-serpent, disparaît du jeu. Dans le récit de la création, l'homme est chassé avec sa compagne; ici, l'homme est seul, ce qui peut avoir deux interprétations tout à fait contraires: ôter la culpabilité accordée à la femme depuis des siècles, ou bien l'annihiler parce qu'elle a été la cause de son malheur.

Peut-être est-ce un peu forcé, mais on pourrait aller jusqu'au bout du mythe esquissé et dire que la fiole de laudanum est la promesse faite à l'homme lors de sa chute. C'est son baume dans les moments de douleur... C'est aussi l'illusion de croire qu'on n'est jamais tout à fait abandonné.

---

(1),(2) L'homme qui habite dans l'intemporalité ("le Temps a disparu") s'est tout à fait libéré de la contingence humaine, et c'est le priviège d'un dieu que de vivre dans l'Éternité.

(3) "Où es-tu Adam?": Le "coup frappé par le Spectre" constitue le réveil du voyant. Nous lui accordons la valeur de la question que, dans le mythe, on a posé à l'homme lorsque celui-ci s'est caché après avoir savouré le fruit.



Dans le monde de l'adulte, la fiole peut représenter tous les êtres qui nous aident à nous épanouir, tous les êtres auxquels nous nous attachons, même si nous considérons qu'ici on pourrait lui accorder exclusivement le sens de "la soeur d'élection".

Notons que c'est au moyen de la conscience et à travers le temps qu'on va à la recherche de l'être, ou des êtres qui nous aideront à retrouver l'équilibre.

La chambre, n'est jamais close.

.....

7.5.- Pour appuyer notre thèse: Spitzer; Mauron

Nous avons dit au commencement que ce genre d'analyse nous amenait à la découverte d'une série de choses qui étaient implicites dans le texte, mais qu'on ne découvrirait pas au moyen d'une simple lecture. Nous avons parlé simplement "d'une sorte d'interprétation psychologique du texte".

Nous avons été heureux de constater que notre idée est justement celle que Mauron expose dans le chapitre intitulé "Création et auto-analyse":

"D'une façon générale, les modes de pensée et d'expression propres à l'inconscient viennent se mêler aux modes conscients pour créer le langage poétique". (1)

même si nous n'avons pas su l'exprimer plus nettement.

D'ailleurs, nous trouvons une idée assez semblable chez Spitzer:

"Toda desviación lingüística señala un nuevo rumbo emprendido por el autor. Los usos lingüísticos divergentes tienen una motivación que nos proporciona la pista del Weltanschauung o pensamiento del autor; porque Spitzer cree que los usos lingüísticos son un guía fiel y certero hacia "la raíz psicológica, que está en el fondo tanto del impulso lingüístico como de la inspiración literaria" del autor" (2)

---

(1) Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel, Ed. José Corti, (Paris 1962), p.235.

(2) Alicia Yllera, Estilística, poética y semiótica literaria, Alianza Editorial, (Madrid 1974), p. 21.

En ce qui concerne l'interprétation, nous sommes arrivés, par des voies bien différentes, au même point que Mauron. Il faut dire qu'il n'analyse pas notre texte, mais en partant du moi-créateur et du moi-social, il arrive par l'intermédiaire du mythe, à la découverte de l'inconscient.

De cette dualité "moi-créateur - moi-social" naît un conflit qu'il pourrait illustrer au moyen du mythe de la création, mais qu'il laisse de côté pour prendre celui d'Orphée. La suite est longue, et elle le mène à cette conclusion:

"Ainsi, je crois que l'être vivant, lorsqu'il acquiert le sens du réel, connaît d'abord un deuil, souffre une ruine intérieure. Le milieu, originellement la mère, se désanime, se révèle enfin, comme espace-temps et même comme réalité sociale, moins vivant que l'individu. À travers le créateur et pour maintenir son affirmation d'elle-même, la vie se projette alors dans le monde extérieur, en objets prouvant une communion possible, enseignant à l'individu de nouvelles façons d'aimer et d'être en accord avec l'univers". (1)

.....

---

(1) Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel, Ed. José Corti, (Paris 1962) p. 240.

8.- BILAN

### 8.1.- Ce que nous attendons d'une analyse stylistique

Si une analyse stylistique n'était qu'un jeu, nous pourrions dire maintenant: Voilà notre travail fini. Nous avons appliqué les règles du jeu. Aux spectateurs d'en juger l'exactitude.

Mais ni l'analyse est un jeu, ni notre but était de soumettre à jugement les qualités d'un joueur. Il s'agissait tel que nous l'avons exposé au commencement, d'appliquer des théories et d'en évaluer la portée.

Il faut, tout d'abord, préciser ce que nous attendons d'une analyse stylistique, et à partir de cela vérifier le pour et le contre des méthodes employées.

À notre avis, l'analyse doit nous servir à mieux approfondir le texte en question, que ce soit dans le domaine du fond ou dans celui de la forme. Nous oserions même ajouter que pour nous, le fond doit primer sur la forme, ce qui ne veut pas dire que nous laissons de côté. Elle nous intéresse en tant que support, en tant que véhicule du message, pas en tant que forme en soi-même.

Nous pourrions donc avancer, que les méthodes sont toutes déficientes, car nous avons, d'un côté, celles qui ont donné une place spéciale à la forme, oubliant tout à fait que cette forme contenait un message; et celles, peut-être plus récentes, qui ont accordé tout leur intérêt à l'approfondissement du message (Bachelard, Mauron), à la découverte de ce qui se cachait sous le masque des mots.



### 8.2.- Première approche du texte

Prenons notre première analyse. Rondeau nous dit de choisir les éléments du message qui attirent notre attention, et à partir d'ici, faire l'étude de l'expressivité du texte.

Il y a, évidemment, une série de facteurs qui viennent renforcer l'expressivité; les aspects syntaxiques, les aspects lexicaux, phonétiques (1), etc., tout devient instrument à former ce mystère qui peut donner mille visages différents à un même message.

On se demande souvent si l'écrivain se sert de ces éléments d'une façon tout à fait consciente, ou bien si ce n'est que le hasard (2); mais en tout cas, la découverte de certains traits est vraiment engageante.

Por illustrer ce que nous venons de dire, prenons par exemple la séquence de notre texte qui dit:

"Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!"."

L'auteur aurait pu transmettre ce message tout autrement. Il aurait pu dire que depuis l'arrivée du Spectre, il

(1) Nous n'avons pas exploité l'aspect phonétique dans notre analyse. Nous présentons, par la suite, un exemple de ce que cela peut donner.

(2) Nous renvoyons le lecteur, à ce sujet, p.122

sentait le dégoût de vivre; qu'il sentait sur ses épaules l'ingratitude du temps... l'horreur de la mort, etc. Par contre, tous les éléments semblent se donner la main pour créer une unité de message où chaque mot regorge d'expressivité.

Avant l'arrivée de "accentuées" nous avons déjà saisi le son perçant de la pendule: la sonorité venait exprimée par ces trois voyelles nasales précédant le mot "accentuées": ã, ã, ã,... son cadencé de la pendule... En même temps, les trois coups correspondent aux trois expressions: "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!".

Le verbe "jaillir" appliqué aux secondes qui retentissent, rappelle le jet d'eau, la vigueur qui jaillit des êtres vivants. La lourdeur de mort qui entoure l'homme est implicite, tous les éléments aidant à renforcer les qualités, la puissance du temps.

L'étude de l'expressivité nous semble passionnante, mais limiter l'analyse à son étude ne nous semble pas suffisamment valable, car elle ne nous donne pas la structure du récit, et ne profite pas des données obtenues, pour arriver à un plus grand approfondissement du texte. Par contre, nous n'attaquons pas le rôle que la subjectivité joue dans le choix des effets naturels et d'extension, ce qui a été critiqué surtout par les formalistes qui n'acceptent pas qu'une sci-disant science, soit basée sur la subjectivité.

### 8.3.- Riffaterre

C'est ici que nous aurions voulu montrer comment Riffaterre, conscient du fait qu'une théorie ne peut se baser sur la subjectivité, nous proposait des moyens objectifs pour

déterminer les éléments stylistiques d'un texte.

Riffaterre, voyant que les linguistes avaient du mal à trouver une langue servant comme norme, proposa de substituer le contexte à la norme. Cela semble de toute simplicité, mais Riffaterre fait remarquer qu'ici "contexte" n'est pas l'équivalent à "texte" comme avait hasardé Ullmann.

Riffaterre parle de macrocontexte et de microcontexte à l'intérieur de l'oeuvre et, si le dernier est observable au niveau du texte, il n'arrive pas toujours de même en ce qui concerne le macrocontexte. Voilà une des questions qui nous a poussé à ne pas appliquer cette méthode. Notre macrocontexte pourrait être fourni par toute l'oeuvre en prose de Baudelaire, ou bien, par des poèmes en prose d'un auteur contemporain; Nous aurions eu là, l'oeuvre de Petrus Borel, ou celle d'Aloysius Bertrand, "Gaspard de la Nuit".

Et ce n'est pas tout. Il y a encore la question de l'architecteur, c'est-à-dire, de l'ensemble d'informants qui doivent servir à délimiter objectivement les faits de style, faits que nous aurons à vérifier ou à modifier par la recherche des stimuli, par les faits de convergence, par l'apparition de nouveaux patterns linguistiques, etc. Lorsqu'on envisage une analyse de ce genre, il faut se procurer premièrement l'architecteur. Nous aurions pu le fabriquer à l'aide des critiques sur Baudelaire, ou bien au moyen d'une traduction de l'oeuvre en une autre langue (sans oublier, dans ce cas, qu'il faut faire aussi l'analyse de la traduction).

Il va sans dire, qu'une analyse de la sorte n'est pas rentable. Entreprendre un travail d'une telle envergure pour analyser un simple texte, nous semble vraiment excessif, et cela

dépasse largement les limites de notre travail.

#### 8.4.- Deuxième analyse.

Le cas qui nous pousse à la rejeter n'a rien à voir avec le précédent. L'analyse psycho-structurale peut être d'une grande utilité pour l'étude d'une oeuvre littéraire, mais ce n'est pas le système le plus approprié pour le petit poème en prose qui nous occupe. Et nous ne parlons pas simplement de la partie qui concerne Niel; nous parlons de l'analyse en général. En voilà les causes:

Dans ce texte il n'y a pas d'action, l'actant est tout à fait statique dans les deux parties du récit, d'où, un manque presque total de moments d'alternance dans le temps pathétique. En plus, le narrateur étant en même temps l'actant ne nous permet pas une distinction très nette des modes narratifs et représentatifs du discours; ce qui pourrait être considéré comme narratif en principe, devient représentatif à cause des caractéristiques du texte.

Il arrive de même à propos des unités: On a l'impression de se trouver à chaque instant face à des indices, car tout aide à créer une atmosphère, soit de plaisir, de sensualité, soit de dégoût. Rien ne nous empêche, pourtant, de les considérer des catalyses puisqu'elles se trouvent entre deux noyaux et qu'elles jouent le rôle accordé aux catalyses. Nous nous sommes décidé pour l'une ou l'autre étant donné leur ambiguïté, mais nous accepterions volontiers l'avis de quelqu'un qui aurait fait le choix à l'inverse. Souvent nous n'aurions rien à lui contredire.

La méthode ne nous semble pas valable pour no

tre texte. Pas non plus pour la plupart de textes littéraires où ce qui compte, ce n'est pas le jeu des actants, mais le message, ou parfois, simplement la valeur du langage. Par contre il nous semble assez fructueux pour l'étude du roman ou du conte, ce dernier étant le domaine où les formalistes l'ont appliqué.

#### 8.5.- Troisième analyse

La dernière analyse que nous présentons, celle qui est faite d'après la distribution du texte en champs sémantiques, nous semble la plus appropriée pour analyser des morceaux choisis, des poèmes tels que celui qui nous accupe, etc. Nous dirions que, si l'analyse psycho-structurale nous a semblé faite pour des "étendues" considérables, le système qui nous occupe est destiné aux "petites superficies". Ici, pas de noms qui résonnent dans le monde de la stylistique; déroulement assez rudimentaire; pas de conflit au moment d'appliquer la théorie... Le résultat est autant plus éclatant que le "bruit" est discret.

Si nous avions à parler de rentabilité, nous dirions que cette analyse est la plus rentable, car elle nous fournit en un minimum de temps (surtout si nous le comparons à celui que les autres méthodes exigent) la structure du texte et la pensée profonde de l'auteur.

Mais ici, la structure du texte est superficielle; on peut observer la structure globale du récit, mais au niveau linguistique, elle est déficiente.

## 8.6.- Conclusion

Pour en finir, nous pourrions dire, de même que Baudelaire à propos des doctrines:

"J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle".(1)

Oui; nous enfermer dans un de ces systèmes, ce serait bien un appauvrissement. Par contre, un système harmonieux fait avec la collaboration de tous les éléments productifs de chaque théorie, ce serait une source d'enrichissement. C'est un peu ce que, consciencieusement ou non, nous faisons tous au moment d'analyser.

Ce travail, tout en étant modeste, nous a fait remarquer deux choses:

D'abord, l'inadéquation de certaines théories à certains textes. Puis, l'inexistence d'une méthode globale capable de nous faire découvrir fond et forme de l'oeuvre littéraire.

Nous disions au commencement de notre travail, répétant Todorov: "Ce ne sont pas les théories qui nous manquent. Même pas les faits constatés"... (2) Ne soyons pas trop jugés nous. Si les traités de stylistique sont nombreux, nous n'en dirions

---

(1) Baudelaire, Oeuvres complètes, col. l'Intégrale, Paris, éd. du Seuil, 1963, p. 12.

(2) Todorov, "Les études du style", bibliographie sélective, in Poétique 2, 1970, p. 224.

pas autant des faits constatés, et surtout pas des applications pratiques. Est-ce qu'il suffit de constater quelques faits qu'on a observés tout au long d'une seule analyse, ou d'un seul genre littéraire pour démontrer la validité d'une théorie?... Et puis, à quoi sert un foisonnement de théories s'il n'est pas appuyé par un nombre beaucoup plus élevé d'exemples pratiques?....

Le temps viendra -nous l'espérons- où les critères s'unifieront; où les divergences ne seront plus des barrières empêchant le progrès de la stylistique, mais des outils propres à frayer de nouvelles voies, toutes menant vers le même but, "ce but" qu'on a du mal à trouver parce que la simplicité est devenue l'ennemie de la science.

En attendant, la porte de l'atelier reste toujours grand ouverte.

.....

9.- ANNEXES

9. 1.-

Voilà quelques citations relevées dans "Les paradis artificiels" et qui servent à corroborer ce que nous avons dit page. 99

Voluptés de l'opium (1)

- . Ses plaisirs sont même d'une nature grave et solennelle, et, dans son état le plus heureux, le mangeur d'opium ne peut pas se présenter avec le caractère de l'*allegro* ; même alors il parle et pense comme il convient au *penseroso*.
- . L'effet de l'opium, une fois créé, reste égal à lui-même pendant huit ou dix heures.
- . L'opium ne trouble pas les facultés mentales, tout au contraire, il y introduit l'ordre suprême et l'harmonie.
- . L'opium communique aux facultés le sentiment profond de la discipline et une espèce de santé divine.
- . Retour à l'état naturel de l'homme.
- . Action sur l'intelligence: apaise ce qui est agité; concentre ce qui a été disséminé.
- . Ses premiers effets sont toujours de stimuler et d'exalter l'homme, cette élévation de l'esprit ne durant jamais moins de huit heures.
- . L'opium n'engendre pas, de nécessité, l'inaction ou la torpeur. Le mangeur cherche plutôt la solitude et le silence, comme conditions indispensables de ses extases et de ses rêveries profondes.
- . "O juste, subtil et puissant opium!... Tu possèdes les clefs du paradis!...."

.....

---

(1) Baudelaire, Oeuvres complètes, col l'Intégrale, Paris, ed. Seuil, 1968, pp. 594-597



Tortures de l'opium (1)

... il faut dire adieu aux douces béatitudes...!  
Pendant plus de 3 ans, notre rêveur sera comme un exilé, chassé du territoire du bonheur commun, car il est arrivé maintenant à "une Iliade de calamités, il est arrivé aux tortures de l'opium".

- . Mais un mangeur d'opium ne perd aucune de ses aspirations morales; il voit le devoir, il l'aime; il veut remplir toutes les conditions du possible; mais sa puissance d'exécution n'est plus à la hauteur de ses conceptions.
- . De même, le mangeur d'opium transformait en réalités inévitables tous les objets de ses rêveries. Toute cette fantasmagorie, si belle et si poétique qu'elle fût en apparence, était accompagnée d'une angoisse profonde et d'une noire mélancolie.
- . Phénomène analogue à quelques-uns de ceux qui se produisent dans l'ivresse du haschisch, le sentiment de l'espace et, plus tard, le sentiment de la durée furent singulièrement affectés.
- . L'homme n'évoque plus les images, les images s'offrent à lui spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier, car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés.
- . ... de plus, une sensation de froid, et enfin un rhume effroyable, ce qui ne s'était jamais produit sous l'empire de l'opium.

.....

---

(1) Baudelaire, Oeuvres complètes, col. l'Intégrale, Paris, ed. Seuil, 1968, pp. 599-606.

10.- BIBLIOGRAPHIE

- BALLY, CH.: Traité de stylistique française, Klincksieck, Paris, 1951.
- BARTHES, R.: Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques, éd. du Seuil, Paris, 1972.
- BAUDELAIRE: Oeuvres complètes, coll. l'Intégrale, éd. du Seuil, Paris, 1968
- CORBELL, J. C.: Les structures syntaxiques du Français Moderne. Les éléments fonctionnels de la phrase, Klincksieck, Paris, 1971
- GUIRAUD, P.: La Stylistique, coll. Que sais-je, P.U.F., Paris, 1975
- IMBS, P.: L'emploi des temps verbaux en français moderne, Klincksieck, Paris, 1968.
- MAROUZEAU, J.: Précis de stylistique française, Masson et Cie., Paris, 1969.
- MAURON, CH. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique, lib. Jose Corti, Paris, 1962.
- NIEL, A.: L'analyse structurale des textes, Maison Mame, Paris, 1973.
- RIFFATERRE, H.: Essais de stylistique structurale, Flammarion, éd., Paris, 1971.
- RONDEAU, G.: Éléments de stylistique du français écrit, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1968.
- SUMPT, J.: Introduction à la stylistique du français, Larousse, Paris, 1971.
- YLLERA, A.: Estilística, poética y semiótica literaria, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

- ....
- M. ARRIVE, "La pertinence de la notion d'écart en stylistique", in Langue Française, 3, (1969)
- S. DOUBROVSKY, "Lecture de la Bruyère", in Poétique, 2, (1970).
- A. FAIRLIE, "Quelques remarque sur les Petits Poèmes en Prose, in Baudelaire, actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967), 4-5, (1968)
- L. GALLO: "La mort, l'amour, la vie" de Paul Eluard, étude stylistique, in Reflexions et Rech. de Nouv. Critique (1969)
- N. RUWET, "L'analyse structurale de la poésie", Linguistics, 2, (1963).
- N. RUWET, "Sur un vers de Charles Baudelaire", Linguistics, 17, (1965)
- T. TODOROV, "Les études du style. Bibliographie sélective", in Poétique, 2, (1970).
- .....