



Il nostro sogno di una cosa  
Saggi e traduzioni per Serena Vitale

*A cura di Anna Bonola e Maurizia Calusio*



Archinto





La synesthésie dans *Le Spleen de Paris*. De la fusion à l'agregation  
di Marisa Verna

*Introduction*

Notre but dans cet article est l'analyse du rôle de la synesthésie dans le dernier recueil de Charles Baudelaire, ou pour mieux dire, des raisons de sa rareté dans l'œuvre en prose de l'auteur du célèbre sonnet des *Correspondances*. En effet, si la dans *Les Fleurs du Mal* la synesthésie est présentée «comme acte essentiellement mystique [...] comme processus révélateur des liens analogiques, conduisant de la multiplicité vers l'Unité profonde de l'être, et dont la beauté est épiphanie dans le monde» (Cigada 2011: 29), dans le *Spleen de Paris* elle est rare et elle a changé de nature. Cette mutation n'a rien de simple, et semble marquer, comme nous allons le voir, une véritable bascule dans l'esthétique de Baudelaire.

*La synesthésie. Psychologie, linguistique, rhétorique*

D'un point de vue épistémologique, la synesthésie recouvre différents domaines de la connaissance, se situant à la lisière des dimensions psychologique et linguistique: comme tout phénomène réellement complexe qui touche au cœur de l'expérience humaine, le phénomène synesthésique interpelle en effet le langage ou plutôt se fait langage, chair linguistique essayant de donner *sens* à l'expérience. Pour un poète comme Baudelaire, qui questionne le langage pour qu'il se fasse enfin *chair* de l'âme humaine, cette complexité est cruciale, et le choix de s'en servir ou de l'éviter n'est pas sans conséquences. Comme Federica Locatelli l'observe en effet, «[s]elon Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, le langage, au sens propre, est le *médium* et le *locus* dans lequel se dégage l'activité herméneutique du Sens» (Locatelli 2015: 18).

En soi, la synesthésie est un phénomène psychologique, qui consiste dans le croisement de deux ou plusieurs sensations différentes, relevant de différents





domaines sensoriels. La synesthésie la plus commune est sans aucun doute l'«audition coloré», soit la perception d'une couleur associée à un son. Les soi-disant «synesthètes naturels» racontent «voir» une couleur, toujours la même, toutes les fois qu'ils entendent prononcer un phonème, normalement une voyelle. Ces phénomènes de synchronie perceptive sont très variés, et vont de l'association son/couleur à l'association graphème/couleur, jusqu'à l'association d'autres types de perception entre elles (odeur et goût est une association très fréquente, ce qui s'explique facilement par la proximité des organes députés à la perception de ces deux sens). Les synesthètes naturels ne sont pas les seuls à éprouver des sensations synchroniques ou croisées, mais ils sont les seuls chez qui ce phénomène est a) indépendant de la réalité perceptive ambiante (il n'y rien de jaune autour d'eux quand ils entendent prononcer la voyelle [o]), et b) reproductible (le [o] est toujours jaune) (Cytowic 2002).

La synesthésie est aussi un phénomène linguistique et la question de savoir si le langage informe l'expérience ou au contraire il en dépend correspond à la question, presque métaphysique, sur la relation langue-monde. Nous assumons l'hypothèse que les deux principes sont également vrais, soit que parfois le langage informe notre perception du réel, parfois le réel informe le langage (Paissa 1995, 1999, 2002; Mazzeo 2005). Bien qu'aucun manuel de rhétorique ne la répertorie à ce jour comme telle, la synesthésie est aussi une figure de rhétorique, dont l'histoire est aussi longue que la littérature elle-même. En tant que trope, la synesthésie est

une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents. L'agrégation peut se vérifier sur la base d'un lien de similarité ou de contiguïté. La condition minimale d'existence de la figure est celle d'être binaire *in præsentia*. Au-delà de cette limite minimale le nombre de termes concernés est variable (Paissa 1995: 100).

L'analyse d'une synesthésie peut donc se faire du point de vue:

a) sensoriel/psychologique: le sens de destination étant «the element about which the poet is saying something» (Jespersen, cit. in Ullmann 1957: 278), le sens source étant le sens qui véhicule la perception du croisement («note bleue»: synesthésie auditive, sens source: la vue, sens de destination: l'ouïe). Le transfert sensoriel peut être ascendant (du bas vers le haut dans l'échelle sensorielle, selon l'ordre suivant: toucher-chaleur-goût-odorat-ouïe-vue), ou descendant (du





haut vers le bas: vue/toucher) (Jespersen 1924; Dombi 1971; Marks 1978);

b) rhétorique: la synesthésie étant une figure syntagmatique, le transfert peut se réaliser grâce à un lien de similarité (synesthésie métaphorique) ou de contiguïté (synesthésie métonymique). En effet, comme l'établit Paissa dans sa monographie sur la synesthésie littéraire

la simultanée des perceptions est exprimée par la relation syntaxique qui unit les termes entre eux, et cette relation syntaxique est libre. En raison de la labilité du moule syntaxique, en même temps que sa nature syntagmatique, la synesthésie est une figure syntagmatique ouverte, qui peut entrer dans la composition d'autres figures (Paissa 1995: 100).

### *La synesthésie pour Baudelaire*

Pour Baudelaire la synesthésie a une nature anthropologique et une fonction esthétique précises. L'Art a le but de reconstituer l'Harmonie primitive, qui est objective et métaphysique, et il peut le faire grâce à l'Imagination, véritable «organe de l'Absolu» (Cigada 2011: 17). Comme Baudelaire l'énonce très clairement dans le chapitre du *Salon de 1859* (qu'il intitule, non par hasard, *La Reine des Facultés*), l'Imagination est

l'analyse, elle est la synthèse [...]. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme *le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum*. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau (Baudelaire 1975, II: 328-29. Nous soulignons).

Agréger des sens différents, traduire ce phénomène psychologique «dans des mots humains»,<sup>1</sup> est donc une opération spirituelle, qui vise à *toucher* l'Infini. Comme l'Univers est unitaire et harmonieux, la structure rhétorique doit en effet tendre à unifier ce qui paraît séparé. La synesthésie est partant un instrument de l'Absolu, elle est objective et *analogique*. La critique baudelairienne a longtemps discuté sur l'interprétation philosophique des synergies sensorielles qui innervent l'œuvre de Baudelaire. Selon une lecture verticale des corre-





spondances (que nous partageons, au moins pour *Les Fleurs du Mal*), les relations inter-sensorielles mises en place par le poète doivent se lire comme une traduction du Verbe absolu. Les sources possibles de cette conception philosophique chez Baudelaire sont nombreuses: Hoffmann, Swedenborg, Fourier, Éliphas Lévi, Saint-Martin, Balzac, Nerval avaient déjà réfléchi sur ce thème et la littérature romantique est très riche en passages synesthésiques. Mais, comme Baudelaire le rappelle dans une lettre à Toussenel du 21 janvier 1856

L'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la Nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé... Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons; – nous le savons par nous-mêmes et par les poètes (Baudelaire 1973: 532).

Or, pour Baudelaire les relations parmi les sens sont *objectives* et correspondent à la nature profonde de l'Univers. Les artistes perçoivent cette relation et la rendent disponible pour tous ceux qui n'ont pas reçu la «Bénédiction»<sup>2</sup> de la poésie. Les sens dessinent donc un réseau de perfection, que l'Art rend visible et perceptible. Cette conception éthique et esthétique est clairement énoncée dans l'article sur Wagner que Baudelaire publia en 1861, à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser* à Paris:

Le lecteur sait quel but nous poursuivons: démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner à priori, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, *depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité* (Baudelaire 1980: 852. L'auteur souligne).

En effet, dans *Les Fleurs du Mal* les synesthésies sont toutes vouées à la reconstitution de l'Harmonie, que ce soit une harmonie plus explicitement cosmique (*Tout entière*, XLI) ou plus profondément sensuelle (*Parfum exotique*, XXII, *La Chevelure*, XXIII). Même sensuelle, l'harmonie vise à la reconstruction d'une unité cosmique et métaphysique, dans laquelle la femme n'est qu'un moyen pour atteindre l'Infini.<sup>3</sup>





*Une gourde de souvenirs. La Chevelure*

Modèle exemplaire de cette dimension stylistique (et éthique) chez Baudelaire est sans aucun doute *La Chevelure*, XXIII<sup>e</sup> poème des *Fleurs du Mal*, ce «Will to Ecstasy» dont parle Victor Brombert (1974: 55), dans lequel le poète se sert de la synesthésie comme d'un «inébriant», apte à provoquer l'ivresse de la création. Écrit en 1859, donc après le poème en prose «correspondant» *Un hémisphère dans une chevelure*,<sup>4</sup> *La Chevelure* «orchestre» les différentes perceptions sensorielles et les organise en une grandiose symphonie,<sup>5</sup> dont la femme est l'instrument principal et dont joue l'artiste, qui produit sa mélodie d'extase. Vu l'importance du réseaux sémantique et sensoriel qui s'y déploie, nous reportons le poème en entier:

*La Chevelure*

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

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

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

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





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

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

31 Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde  
 32 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
 33 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
 34 *N'es-tu pas* l'oasis où je rêve, et *la gourde*  
 35 *Où je hume à longs traits le vin du souvenir?*  
 (Baudelaire 1975: 26-28. Nous soulignons).

Parmi les plus célèbres poèmes «solennels» de Baudelaire, *La Chevelure* est l'un de ces «lieux» où le poète *tente* le langage – au sens où Dieu «met à l'épreuve» l'homme (TLF, *ad vocem*)<sup>6</sup> –, où il vise «l'expansion hyperbolique des “contentants finis”» (Locatelli 2015: 117). Les boucles de la femme doivent conduire le poète au «port» de l'Infini, et ce à travers les perceptions sensorielles dont ils sont conducteurs. Le réseaux synesthésique qui régit l'architecture du poème «tourne autour» de l'odorat, source et destination de l'extase, vecteur de la dilatation du temps et de l'espace. La dimension mémorielle de cette expérience perceptive en a fait l'un des modèles de Marcel Proust pour la construction de son roman (Proust 1989, IV: 498); la circularité de cette dimension mémorielle est mise en relief par le verbe plonger et le «noteworthy use of the future in an evocative context stressing the past (“souvenirs dormant,” “presque defunt”))» (Brombert 1974: 55).

Si l'esprit du poète peut *nager* sur le parfum de la femme, c'est grâce à une synergie perceptive qui est régie par une synesthésie olfactive (l'odorat étant le sens de destination, «the element about which the poet is saying something»), la dimension spirituelle/psychologique étant le sens source. En effet, dans cette synesthésie, comme dans la plupart des synesthésies baudelairiennes, nous





avons tenu en considération le «sens» de la dimension psychologique, qui n'est normalement pas admis par les psychologues qui se sont intéressés au phénomène. Une analyse littéraire de la synesthésie qui ne considérerait pas cette dimension serait, en effet, vouée à l'échec. La fusion des sens vise presque toujours, en poésie, à une fusion de l'être entier, et la «métamorphose mystique de tous les sens» est, justement, mystique.

Dans les vers 14-17 se concentre la fusion synesthésique la plus dense: comparée à la mer dès le premier vers («Ô toison, *moutonnants*»),<sup>7</sup> la chevelure est une «mer d'ébène», un «noir océan où l'autre est enfermé» (v. 22). Le vecteur métaphorique du *liquide* constitue en effet le principal lien analogique parmi les sens concernés dans cette synesthésie. Si l'âme du poète peut «boire le parfum, le son et la couleur», c'est grâce au sens source du goût. Le transfert est possible grâce à une relation métaphorique entre le parfum et une boisson, dont l'élément commun est, encore une fois, la consistance liquide (ce qui n'est pas inintéressant, car la plupart des expériences d'extase et de plénitude chez Baudelaire sont de l'ordre du liquide).<sup>8</sup> Comme l'observe Victor Brombert

Moreover, the specific inebriation is linked to a figurative notion of drinking: it is the soul that wants to drink [...] a notion that is delicately summed in the concluding line, when the verb «humer», applied not to a banal libation but to the very essence of memory, serves as an intermediary between the image of drinking and the more abstract one of breathing in (Brombert 1974: 56).

L'intérêt du verbe «humer» est dans sa précision et dans sa nature bi-sensorielle: on ne hume que des liquides, que l'on boit à travers le nez. Ici, toutefois, on *hume* «le vin du souvenir» dans la «gourde» à laquelle est assimilée la femme aimée, qui finit par représenter une métonymie de l'extase. Cette dernière se réalise dans l'ici et maintenant grâce à une *présence*, mais en même temps cette expérience recouvre tout l'espace d'une «mémoire éternelle», fusionnant avec l'Infini. Le corps féminin «se retrouve comblé par un contenu inattendu qui en dilate les confins au-delà de l'étendue rationnellement admise» (Locatelli 2015: 123). De cette manière la volupté physique renvoie à autre qu'elle-même, à un au-delà seulement symbolisé dans les boucles d'une femme; la volupté n'est en fait que l'expérience poétique elle-même, elle «proposes itself as the very definition of artistic will» (Brombert 1974: 62).







### Le Spleen de Paris. *Un infini quantitatif*

La synesthésie dans les *Petits Poèmes en prose* est rare (elle n'est présente que dans *Un Hémisphère dans une Chevelure* et dans la *Chambre Double*, contre une présence diffuse dans *Les Fleurs du Mal*); elle est associative, soit fondée sur une relation rhétorique de type métonymique, ou métonymique et métaphorique à la fois. Cette nouvelle structure rhétorique marque à notre avis un passage important dans l'esthétique de Baudelaire, qui pendant les années de rédaction du *Spleen de Paris* semble basculer de l'Harmonie métaphysique des *Correspondances* à une perception individuelle et subjective du réel (ce qui toutefois n'exclut jamais l'aspiration à une ascension à l'Harmonie supérieure, vu que rien n'est simple en poésie, et que souvent les résultats des poètes ne concordent pas avec nos chiffres).

Dans le cas spécifique de l'*Hémisphère dans une Chevelure* les choses se compliquent ultérieurement, car le texte en prose fut rédigé avant le poème en vers. Les années de rédaction du *Spleen de Paris* coïncident toutefois avec les années de rédaction de nombreux des poèmes «solennels» des *Fleurs*, ainsi que de la plupart des poèmes de la section *Tableaux Parisiens* dans le recueil en vers. Baudelaire cherchait une nouvelle voie, *tentait*, encore une fois, le langage pour en briser les limites. Il s'ouvrait aussi à un sentiment inédit de solidarité humaine, de partage et de compassion qui est presque absent des premiers poèmes des *Fleurs du Mal*. Comme le remarquent les auteurs du *Dictionnaire Baudelaire*, ce nouveau mouvement dans l'esthétique de Baudelaire

porte l'Un à se « prostituer » dans le nombre, cette fatalité qui le contraint à opposer à sa religion des « correspondances », le contrepoint d'un « infini quantitatif », celui de la foule et de la multitude et qu'on devine aussi dans le passage des symboles de l'unité aux allégories de la dispersion (Avice, Pichois 2002: *Correspondances, Ad Vocem*).

Le traitement du procédé synesthésique participe de ce mouvement, et se morcelle dans une perception contigüe, non plus « fusionnelle ». La femme de l'*Hémisphère* existe, beaucoup plus qu'elle ne symbolise une ivresse artistique. Bien que structurés de manière parallèle (sept paragraphes dans le poème en prose et sept mouvements dans le poème en vers), sur les mêmes images (le





poète tente dans les deux cas de ressusciter des souvenirs en plongeant sa tête dans la chevelure de la femme aimée), le détail du texte démentit cette parfaite correspondance entre vers et prose.

Relisons les débuts des sept paragraphes, qui correspondent aux relations perceptives que nous avons analysées dans le poème en vers:

- Laisse-moi *respirer* longtemps, longtemps, l'*odeur* de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source
- Si tu pouvais savoir *tout* ce que *je vois!* tout ce que *je sens!* tout ce que *j'entends* dans tes cheveux
- Mon âme *voyage sur le parfum* comme l'âme des autres hommes sur la musique.
- Tes cheveux *contiennent* tout un rêve, plein de voilures et de mâtures...
- *Dans l'océan* de ta chevelure, *j'entrevois* un port fourmillant de chants mélancoliques
- *Dans les caresses* de ta chevelure, *je retrouve les langueurs* des longues heures
- *Dans l'ardent foyer* de ta chevelure, *je respire l'odeur du tabac* mêlé à l'opium et au sucre
- Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble *que je mange* des souvenirs (Baudelaire 1975: 300-301).

La chevelure ne fait ici qu'éveiller des «analogies perceptives»: «respirer l'odeur» n'est pas vraiment une synesthésie, mais plutôt une métaphore fondée sur le lien analogique de l'inhalation (les molécules odorantes sont perçues, en effet, à travers l'inhalation de l'air). Le poète voit, sent, entend *dans* les cheveux de l'amante, gommant par cette locution spatiale le court-circuit sensoriel: alors que la chevelure du poème en vers «contient» – objectivement – les images olfactives, visuelles et auditives de l'«éblouissant rêve» d'éternité du poète, ici l'agrégation sensorielle est inscrite dans l'espace et le temps, ce qui rend la synchronie subjective. Les cheveux deviennent donc une synecdoque de l'espace rêvé, un «morceau» de béatitude, humaine et finie. L'âme qui «voyage» sur le parfum est, de nouveau, une simple métaphore, dont le lien analogique est le plaisir, le trait sémantique de l'agréable, ainsi que le «mouvement» vers le rêve. La seule véritable synesthésie dans le poème en prose se trouve dans le dernier paragraphe, et nous amène dans une matérialité puissante, radicale: «je mange des souvenirs». Le sens de destination est la dimension psychologique, alors que le sens source est le goût, le plus «matériel» des sens. Mais si Baudelaire





peut manger des souvenirs, c'est qu'il mordille, physiquement, les cheveux de la femme, qui sont là, avec ses souvenirs: il s'agit donc d'une relation rhétorique de type métonymique, la plus commune dans l'écriture du XX<sup>e</sup> siècle, qui a renoncé au rêve d'une littérature de l'Absolu.

Comme le remarque très justement Patrick Labarthe,

A la confusion entre sujet et objet, intériorité et extériorité, s'oppose ici une simple combinaison de saveurs: entre chevelure et rêverie, le rapport n'est plus d'analogie et de métamorphose, mais de simple contiguïté. Du vers à la prose, le glissement est donc celui qui, de la métaphore, mène à la métonymie (Labarthe 2000: 41).

C'est le mouvement qui conduit de l'Absolu du XIX<sup>e</sup> siècle à la fragmentation du XX<sup>e</sup>, de Baudelaire à Proust. Sans avoir renoncé à cette «combinaison de chair et d'esprit» dont parlait Valéry (1957: 610), Baudelaire l'inscrit, désormais, dans le morcellement et le partage du «grand désert d'hommes» (Baudelaire 2010) de la ville, à laquelle il dédie sa dernière œuvre, et dans la chair de laquelle il *tente*, une dernière fois, le langage.

#### Notes

<sup>1</sup> L'expression est de Marcel Proust, qui en 1913 écrivait à Lucien Daudet: «le miracle suprême, [est] la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains» (Lettre à Lucien Daudet, 27 novembre 1913, Proust, 1970-1993: XII, p. 324).

<sup>2</sup> Nous faisons référence au premier poème de la section *Spleen et Idéal* des *Fleurs du Mal* (Baudelaire 1975: pp. 7-9).

<sup>3</sup> Je remercie Jean-Paul Avice pour cette suggestion, qu'il a eu la générosité de m'offrir au cours de conversations baudelairiennes dont il serait impossible de restituer la richesse et la beauté.

<sup>4</sup> Cfr. Cl. Pichois, in Baudelaire 1975: 880-82.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 880.

<sup>6</sup> Les synonymes les plus fréquents du verbe «tenter» dans la langue française sont en effet: «séduire», «attirer», «charmer», «captiver» (CRISCO, <http://www.cnrtl.fr/synonymie/TENTER>).

<sup>7</sup> «Moutonner»: a) [Correspond à mouton I C 1 a; le suj. désigne la mer, la crête des vagues] En bas, à plus de cent toises, les vagues moutonnaient, couronnées d'une écume blanche, et ces vagues pouvaient servir de cercueil (Ponson du Terr., *Rocamboles*, t. 1, 1859, p. 27). Ils s'assirent en ligne sur le parapet de granit et regardèrent moutonner les flots (Maupass., *Contes et nouv.*, t. 1, *Mais. Tellier*, 1881, p. 1182). Au loin, la clameur des vagues avait gran-





di, des crêtes énormes moutonnaient, et un crépuscule de mort pesait, au pied des falaises, sur Bonneville désert (Zola, *Joie de vivre*, 1884, p. 816) (TLF, *Ad Vocem*).

<sup>8</sup> Voir par exemple *Élévation*, III, *Le Poison*, XLIX, *Le Vin des Amants*, CVIII. Implicite, une seconde relation analogique s'établit en soubassement dans tout le poème, c'est le trait plus banal de l'«agréable», du plaisir (parfum, goût, couleur, toucher).

#### Bibliographie

- Avice J.-P., Pichois Cl. (eds) 2002, *Dictionnaire Baudelaire*, Editions Du Lérot, Tusson, Charente.
- Baudelaire C. 1973, *Correspondance Complète*, Cl. Picots (ed.), Gallimard, Paris.
- Baudelaire C. 1975, *Œuvres complètes*, Cl. Pichois (ed.), Gallimard, Paris.
- Baudelaire C. 1980, *Œuvres Complètes*, Laffont, Paris.
- Baudelaire C. 2010, *Le peintre de la vie moderne*, Édition numérique publie.net.
- Binet A. 1892, *Le problème de l'audition colorée*, «Revue des deux mondes», octobre, pp. 586-614.
- Brom P. 1999, *Baudelaire's poetic patterns*, GA, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 7-19 (*Introduction*) et 23-39 (*La Chevelure*).
- Brombert V. 1974, *The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire's «La Chevelure»*, «Yale French Studies», n. 50, *Intoxication and Literature*, pp. 54-63.
- Centre National des Ressources Lexicales (CRISCO), <http://www.cnrtl.fr>
- Cigada S. 2011, *Charles Baudelaire: anthropologie et poétique*, in G. Bernardelli, M. Verna (a cura di), *Études sur le Symbolisme*, G. Grata (tr.), EduCatt, Milano.
- Cytowic R.E. 2002, *Synesthesia*, MIT Press, Cambridge.
- Dombi E.P. 1971, *On the semantic basis of Synaesthesia*, «Revue Roumaine de Linguistique», XVI, pp. 47-52.
- Ender E. 2005, *Architexts of memory. Literature, Science, Autobiography*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Geninasca J. 1976, *Les figures de la perception et du voyage dans «Parfum exotique» et leurs représentation sémantique*, «Études Baudelairiennes», VIII, pp. 119-146.
- Jespersen O. 1992, *The Philosophy of Grammar*, London 1924, édition consultée: University of Chicago Press, Chicago.
- Labarthe P. 2000, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris.
- Locatelli F. 2015, *Une figure de l'expansion, la périphrase chez Charles Baudelaire*, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, («Langues et Cultures», Verna M., Gobber G. dir).
- Marks L.E. 1978, *The Unity of Senses*, Academic Press, New York.
- Mazzeo M. 2005, *Storia mentale della sinestesia*, Quodlibet, Macerata.
- Paissa P. 1995, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, La Scuola, Brescia, («Quaderni del Centro di Linguistica dell'Università Cattolica», 8).
- Paissa P. 1995, *La sinestesia. Analisi contrastiva delle sinesties lessicalizzate nel codice italiano e francese*, La Scuola, Brescia, («Quaderni del Centro di Linguistica dell'Università Cattolica», 9).





- Paissa P. 1999, *Specificità retorico-linguistiche della sinestesia: l'esempio poetico di Yves Bonnefoy*, in Secchi L., Fattoni A., Tafi L. (a cura di), *Sinestesia: percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 131-50.
- Paissa P. 2002, *Des synesthésies pour dire l'écoute. Analyse contrastive d'un corpus de presse spécialisée: la haute fidélité en français et italien*, «L'Analisi Linguistica e Letteraria», 1-2, pp. 85-175.
- Perras J.-A., Wicky É. 2013, *La sémiologie des odeurs au XIX<sup>e</sup> siècle: du savoir médical à la norme sociale*, «Études françaises», 49, n. 3, pp. 119-135. <http://id.erudit.org/iderudit/1021206ar>.
- Proust, M. 1970-1993, *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, Paris, 21 voll, vol. 13, Kolb Philip (ed.)
- Proust, M. 1989, *Le Temps Retrouvé*, in *À la Recherche du Temps Perdu*, Gallimard, Paris, IV, Tadié J.-Y (ed.).
- Shaettel M. 1976, *Schémes sensoriels et dynamiques dans «Parfum exotique» de Baudelaire*, «Études Baudelairiennes», VIII, pp. 97-118.
- Trésor de la langue française informatisé (TLF)*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>
- Ullmann St. 1963, *Panchronistic Tendencies in Synaesthesia*, in *The Principles of Semantics*, Glasgow, Jackson, Oxford, pp. 266-346.
- Valéry P. 1957, *Situation de Baudelaire*, in *Œuvres*, I, Gallimard, Paris, p. 610.
- Zimmermann É.M. 1999, *Poétiques de Baudelaire dans «Les Fleurs du Mal» rythme, parfum, leur*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen.

