



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 28 novembre 2020

Objet d'étude : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

Parcours : alchimie poétique : la boue et l'or

Œuvre : Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

Poème analysé : « Les petites vieilles »

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

Chanté par Gainsbourg, par Reggiani, par Léo Ferré, par Jean-Louis Murat et bien d'autres, Baudelaire est un poète qu'on interprète, qu'on revendique, qu'on se raconte et qu'on se transmet. Il appartient à une sorte de tradition entre initiés, un secret que l'on se chuchote. Il est l'un des nôtres. Il est de notre famille.

On aime sa détermination, son absence de sérénité, les douleurs qui l'emportent, le contaminent.

Pourtant, Baudelaire n'a pas toujours été ce précieux et tacite héritage. Il a d'abord été considéré comme un poète décadent et poursuivi pour offense à la morale publique et à la morale religieuse. Alors que Baudelaire dédie son recueil à Théophile Gautier en lui donnant le titre de « *poète impeccable* », celui-ci commente ainsi *les Fleurs du Mal* : « *les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie.* » Peu à peu, par strates passionnées des générations infusées de ses vers, la lecture de son œuvre fit de Baudelaire d'abord le représentant de la Bohème, puis un poète symboliste, par le recours sensible aux images et enfin un poète classique - on le compare alors à Racine. Mais un « *étrange classique des choses qui ne sont pas classiques* », comme le définit un de ses éditeurs.

Baudelaire deviendra canonique au moment où son œuvre entre dans le domaine public, comme le voulait alors la législation, 50 ans après sa mort. De nombreuses éditions voient le jour et André Gide propose une préface de son œuvre bien différente de celle de Gautier. Il fait alors l'éloge ému de « *cette harmonie des contours et des sons* ». Baudelaire entre enfin à l'école où il est lu, étudié, récité.

Il serait vain de vouloir classer Baudelaire, de le ranger bien proprement dans un courant, dans une mode. Il est l'héritier des Romantiques, bien sûr, tant par leur proximité temporelle (Hugo a vingt ans de plus que Baudelaire, Gautier dix) que par le recours aux motifs lyriques et passionnés, déchirés, profondément mélancoliques.

Il écrit ainsi en 1859 une lettre à Victor Hugo dans laquelle il lui marque sa déférence, son admiration : « *J'ai besoin de vous. J'ai besoin d'une voix plus haute que la mienne, de votre voix dictatoriale. Je veux être protégé. Une critique de vous, n'est-ce pas encore une caresse, puisque c'est un honneur ?* »

Mais selon Michel Butor, Charles Baudelaire influence considérablement les mouvements

poétiques qui lui succèderont. Il serait le mètre étalon de la poésie française : « *il est en quelque sorte le pivot autour duquel la poésie tourne pour devenir moderne* ». Baudelaire aurait ainsi créé un style, façonné la modernité sans revendiquer sa propre modernité.

C'est en effet un homme de son temps, qui vit avec son temps tout en le regardant sans aménité, sans indulgence. À l'en croire, si le progrès fait passer le temps plus vite, alors il nous rapproche de notre mort... et cette angoisse est prégnante dans son œuvre. Il écrit ainsi : « *je suis condamné à vivre* » ou encore « *Et le Temps m'engloutit minute par minute* » (« Le goût du néant », « Spleen et Idéal »).

Sartre dit de lui qu'il « *est un révolté, non un révolutionnaire* ». Cette dualité, qui crée chez ses lecteurs l'assentiment ou la défiance, nous frappe dans l'œuvre du poète.

Non, Baudelaire n'est pas politique, il ne revendique pas, ne poursuit aucun but didactique. Il ne fait usage d'aucune forme péremptoire ou impérieuse du langage. C'est un homme lucide qui au gré de hiéroglyphes sensibles, par la palette des couleurs primaires de nos émotions partagées, nous donne à voir le monde. Avec une curiosité, une sensibilité souvent malade, un pessimisme latent qui reçoit la lumière comme une grâce inattendue, il regarde et se laisse saisir. Désarticulé, brisé, son langage sonne d'autant plus juste, comme la mélodie d'un chœur intime, comme une voix familière.

Son inquiétude nous inquiète, sa liberté aussi. Ses provocations nous étonnent ou nous enchantent.

Baudelaire est bien un dandy : un citadin, un Parisien, qui fustige le progrès, les habitudes mondaines, habillé de noir, comme en deuil perpétuel d'une vie manquée et de ses frustrations. Sans indulgence, il observe ses contemporains, leur mode de vie, leur suffisance ou leurs résignations. Il semble parfois ce misanthrope fasciné par la foule des hommes à laquelle il ne peut appartenir. C'est en cela que Baudelaire provoque, tout en restant le poète de la jeunesse, de ses tumultes et de ses aspirations.

Le recueil des *Fleurs du Mal* connaît deux éditions. La première est publiée en 1857, censurée par un procès puis rééditée et enrichie en 1861 dans une seconde édition.

Nous nous intéresserons ici aux jeux de contraste dans quelques textes de ce recueil, qui nous paraissent illustrer non seulement le titre du recueil mais aussi les affrontements intimes du langage et des motifs du poète. Tout ce qui l'agite se heurte : la morale chrétienne, son goût pour la Beauté, le mal et ses remèdes.

Le choix des oxymores est immédiatement perceptible : *les Fleurs du Mal*, Spleen et idéal... Car face au spleen qui le hante, le poète cherche un ailleurs.

Dans le projet d'épilogue pour la seconde édition, Baudelaire écrit :

« Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

Ces deux termes sont fréquemment employés par le poète dans le recueil : la boue et l'or. En les associant, il rappelle le pouvoir de l'alchimiste, l'ambition et la vacuité de ses recherches, il invoque le mystère de son laboratoire, l'absurde épuisement des vies à vouloir échapper à la mort. Dès lors, le poète s'interroge ; comment extraire la beauté du mal ? Comment guérir le mal si ce n'est par la beauté ? La douleur et le foisonnement, passés au filtre du cœur du poète, seront-ils lavés par le langage ?

« *Le parfait chimiste* », en proie à l'attraction du mal, protéiforme, se lance donc dans une quête éperdue de la beauté. Et si la beauté est plus charnelle, vivante, palpable, érotique, le mal, lui, est métaphysique, peint selon les démons des mythologies religieuses. Comme s'il luttait contre son goût pour la beauté qui est coupable. Gustave Flaubert le remarque et lui écrit : « *Vous chantez la chair sans l'aimer, d'une manière triste et détachée.* » Or l'érotisme qu'on a reproché à Baudelaire

serait plutôt un hymne ardent à la Beauté. Et le poète ne se vautre pas dans des images scandaleuses par simple goût de la provocation, mais soulève, par les sens et par le secours des mots face au sublime, des émois qui traduisent son hébétude.

Lecture des textes

- **Premier groupement de textes : des poèmes aux motifs sombres, sordides ou désespérés.**

« Une charogne »

Sans doute un des poèmes les plus provocants des FM. Il renverse l'idéalisation et la célébration traditionnelle de la femme en créant l'effroi devant la réalité du cadavre en décomposition, d'autant plus effrayant qu'il surgit dans un cadre bucolique et idyllique.

« Remords »

Reprenant une tradition du sonnet renaissant qui méditait le carpe diem, dans ce poème dédié à Jeanne Duval, Baudelaire veut aller au bout du face à face poétique avec la mort, qui loin de n'être qu'une réalité abstraite, est matérialisée ici par le tombeau et ses horreurs.

« L'horloge »

Le Spleen est tout puissant et le temps destructeur en est son instrument. L'horloge en fait entendre la marche inexorable et obsessionnelle, scandant de façon dramatique et angoissante le tragique de la condition humaine.

« Les petites vieilles » (analyse ci-après)

« Allégorie »

Une fille de petite vertu se laisse aller à l'ivresse en prélude aux amours frivoles. Son portait suffit à dire l'envers d'une époque dominée par la morale victorienne. La fascination baudelairienne pour l'obscène et la vénération de l'immonde subvertissent ainsi les valeurs de la morale publique.

- **Second groupement : le mouvement par lequel la poésie devient une alchimie en mettant en scène le poète face à la lutte entre le mal et la Beauté.**

Élévation

Élévation : action de s'élever, mouvement d'ascension, moment de la messe où le prêtre élève l'hostie... Le langage poétique explore ici les possibilités de s'arracher aux bassesses de la vie et du monde et de rejoindre l'idéal

Hymne à la beauté

Baudelaire est fasciné par la beauté comme un homme est fasciné par une femme dont il est épris. Il en célèbre les ambiguïtés, mais la puissance de séduction et la force universelle, capable d'arracher l'homme aux démons du Spleen.

Le flacon

La mort est toute puissante et les tombeaux avalent les vies et les êtres. Mais d'un flacon sort un parfum qui demeure au-delà des années, et ses effluves comme une allégorie atteste d'une étrange permanence des choses.

Le mort joyeux

La mort est effrayante et implacable, mais l'homme est doué de parole et lui fait face. Il peut la défier par les mots et l'appivoiser par le défi poétique qu'il lui oppose.

Spleen (quand le ciel bas et lourd)

Le Spleen est d'une puissance de terrassement inouïe. Face à lui, l'homme écrasé est impuissant,

mais il lui reste les mots, et la force pathétique du cri poétique qui confine ici au « hurlement »

Le rêve d'un curieux

La mort viendra implacablement mais pour Baudelaire, la grandeur de l'homme, à la suite de Pascal, c'est d'en connaître la réalité et l'issue fatale, et de savoir en attendre lucidement l'issue.

C'est un poète torturé, écorché qui chante ici. En proie à la lente contagion du mal, le poète lutte pour échapper au spleen. Il se met ainsi en scène faisant face aux laideurs accumulées, au « *gouffre obscurci des miasmes humains* » (« L'Horloge »).

Ce n'est pas un maître de la rime, mais un oiseau blessé : « *Trébuchant sur les mots comme sur les pavés / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés* », écrit-il dans « Le Soleil ». L'alliance entre la boue et l'or permet d'interroger les frontières poreuses entre le mal, le péché propre à l'humanité, la culpabilité ainsi découverte et le salut par la beauté. On ne dira pas la vertu, chimère de la morale bourgeoise, qui ne constitue pas une issue pour le poète. En sublimant le mal, il devient le *poiétés* antique, celui qui crée, qui fabrique, l'artisan, Héphaïstos le difforme, le mal-aimé qui façonne des bijoux superbes. Finalement, le mal et la beauté convergent, fusionnent en un alliage étrange, baroque, désespéré.

Qu'est la Beauté alors ? Si les Grecs en ont fait une déesse, née d'un coquillage, Baudelaire, lui, l'imagine plutôt comme un précipité qui réagit. Au laboratoire du langage, ce qui nous cloue et nous désosse (nos angoisses, la mélancolie, l'ennui) est transformé en une forme artistique. La poésie devient une expérience. Si la réalité nous condamne, le poète lui oppose l'espoir du Verbe.

Analyse du poème « Les petites vieilles »

Dans la première partie de ce poème, rédigée en alexandrins et composée de neuf quatrains qui alternent de façon classique les rimes féminines et masculines, les rimes croisées créent un rythme régulier.

Le poète nous expose ici un funeste tableau dont les personnages nous font frémir. Le poème fait partie de la rubrique « Fantômes parisiens », ajoutés à la 2nde édition en 1861. Et ce sont bien des spectres qui cheminent là, suivant le cours délicat et désolé du chant du poète.

Si la peinture de ces petites vieilles, comme l'annonce le titre, est d'abord macabre et use de tournures fantastiques, le poète tend peu à peu vers la tendresse puis vers l'apitoiement.

Le premier vers s'ouvre avec un complément circonstanciel de lieu : « *dans les plis sinueux* » : nous sommes orientés par le titre et pensons immédiatement aux sillons creusés par les rides, aux peaux flétries de ces « petites vieilles » : mais l'hypallage nous trompe volontairement et c'est bien une situation géographique qui est évoquée ici avec le complément du nom : « *des vieilles capitales* » (une hypallage est une figure de construction qui consiste à attribuer, à un ou plusieurs mots d'une phrase, ce qui convient à d'autres, sans pour autant qu'on puisse se méprendre sur le sens de la phrase).

Nous savons qu'il s'agit de Paris puisque la partie dans laquelle le poème s'inscrit s'intitule « Tableaux Parisiens », mais ces petites vieilles sont sans doute partout les mêmes, ce qui explique le pluriel. Une première antithèse oppose les termes « *horreur* » et « *enchantement* » : ils sont censés préciser le pronom « *tout* », mais cela ne nous apprend rien d'autre que la bizarrerie des villes modernes et ce qu'elles charrient de tableaux absurdes.

Le sujet de la phrase apparaît au vers 3 : « *je guette* ». Le regard du poète est tendu vers le paysage qu'il s'apprête à décrire, avec ce qui pourrait s'apparenter à l'acuité du naturaliste, au sens scientifique du terme.

Nous saurons ce qu'il guette au 4^e vers, avec le complément d'objet « *des êtres singuliers, décrépits et charmants* », en une longue périphrase qui vient compléter le titre du poème. Le rythme aboutit, avec cette première réponse, cette première piste, à une harmonie défaitiste et attendrie, comme les gammes d'un vieux piano aux sons veloutés, accordé par magie : la césure

partage rigoureusement les deux hémistiches.

Ce premier quatrain pose donc le cadre avec autant d'efficacité que de pessimisme : la scène se déroule à Paris et le poète, en état de veille, cherche des sujets, des muses. Mais quelles sortes de muses peuvent proposer les villes modernes ?

Vient alors la description de ces apparitions. D'abord « *des êtres* », puis « *ces monstres* », repris une deuxième fois sans article : « *Monstres brisés* ». Ces termes, associés à des déterminants démonstratifs ou indéfinis sont précisés par divers participes passés à valeur d'adjectifs péjoratifs : « *disloqués* », « *brisés, bossus ou tordus* », rendus cruels par l'énumération. Les attributs du sujet sont plus tendres : « *furent jadis des femmes* » ou « *ce sont encore des âmes* » mais ils sont disqualifiés par le passé simple « *furent* » et les adverbes « *jadis* », « *encor* », comme si en quelques vers, la fugacité du temps avait décharné les corps. L'on doute alors de leur appartenance à la nature humaine. Le poète, ambigu, les défend par l'analogie avec des femmes qui se sont illustrée par leur féminité : « *Eponine ou Laïs* » tout en les exhibant : par les exclamations, les injonctions « *aimons-les !* ». Le complément qui clôt le quatrain mais annonce la strophe suivante sert à les revêtir, bien tardivement et bien humblement : « *sous des jupons troués et sous de froids tissus* » : le pluriel semble indiquer qu'elles portent toutes les mêmes vêtements, comme s'il s'agissait de l'uniforme de la vieillesse.

Le troisième quatrain est surtout l'occasion de découvrir le cadre de ces errances fantomatiques : des villes bruyantes, fumantes, effervescentes, brutales qui fatiguent le poète autant que ses habitantes. L'allitération des consonnes fricatives [f] et [r] dans le vers : « *frémissant au fracas roulant* », rend la cacophonie de la ville moderne, son agressivité, sa malveillance. Le terme « *iniques* » rime avec « *reliques* » et oppose deux mondes. L'ancien se fige dans ses souvenirs, se momifie, le nouveau consume le temps, l'abrège. Le progrès fait vibrer les corps et les disloque. L'adjectif dans l'expression « *petit sac* » rappelle le titre et fait de ces fantômes des figures fragiles et vulnérables. Il ouvre la voie d'une comparaison avec l'âge de l'enfance, quand la vieillesse bêtifie et rejoint bien malgré elle l'innocence effarouchée des enfants.

Trois verbes se succèdent pour décrire leurs actions entravées, toujours rattachés au masculin pluriel du pronom « *ils* » qui sera privilégié par la suite, et placés en tête de vers : « *ils trottent* », « *se traînent* », « *ou dansent* ». Ces trois verbes d'une syllabe, lorsqu'on les prononce en prose, sont ici immédiatement suivis d'une virgule et d'une consonne ce qui prolonge la syllabe finale tout en l'étouffant aussitôt. Et ce rythme qui s'élançait, tout de suite interrompu, appelle en nous l'image de la petite vieille qui boîtie, seul verbe qui ne soit pas utilisé et fait défaut à cette liste de verbes de faux mouvements, imbéciles et empêchés, ou annulés par l'expression telle que « *dansent, sans vouloir danser* ». Les vieilles sont successivement comparées à des « *marionnettes* », des « *animaux blessés* ». La diérèse imposée sur le mot « *marionnettes* » nous oblige à le prononcer en quatre syllabes : les petites vieilles sont ainsi associées à des pantins que l'on désarticule. Elles sont malmenées enfin par les rejets et les enjambements, d'une strophe à l'autre, qui ne leur accordent aucun répit : « *Sous des jupons troués et sous de froids tissus / Ils rampent* » (v. 8, 9), « *Tout cassés / Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants* » (v. 14, 15) : cette démarche crée un mouvement fatal qui les entraîne malgré elles, comme un ultime ressort sans cesse réactivé. Sous nos yeux, elles n'en finissent pas de mourir.

Le poète va brusquement transformer son analyse et son regard s'attendrit. Après les avoir auscultées, il cherche une autre piste et c'est de nouveau l'adjectif « *petite* » qui le met sur une voie. Il l'associe au nom « *filles* ». Et toute la scène en est bouleversée. Puisque ce ne sont plus les fantômes des villes mais bien plutôt des créatures enfantines et malicieuses. Les adjectifs se font mélioratifs : « *divins* », et les actions aussi douces qu'inoffensives : « *qui s'étonne et qui rit* » avec la paronomase du verbe « *reluit* ».

Le poète nous prend à témoin, par une question rhétorique, de l'évidence de cette comparaison entre ces deux âges de la vie : « *Avez-vous remarqué que maints cercueils de vieilles / Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?* ». Mais cette analogie sonne le glas de l'espoir puisqu'il s'agit de les comparer à la taille des tombes... Et le poète de revenir sur un thème qui l'obsède : l'enterrement, le cimetière, la dégradation des corps, la visualisation des cadavres.

Il en profite donc pour revenir au premier plan avec la première personne (« *J'entrevois un fantôme débile* » (v. 25) ou « *il me semble* ») et pour développer deux idées qui semblent jaillir au regard du spectacle des vieilles qui cheminent. D'abord celle d'une réincarnation : « *cet être fragile / s'en va tout doucement vers un nouveau berceau* » ou bien, plus ironique, plus cynique, celle de la visualisation du menuisier qui adapte son travail à la variété des corps disloqués par le temps : « *la forme de la boîte où l'on met tous ces corps* ». Le poète s'amuse de ces considérations, en profite pour se moquer de nous qui suivons le cheminement de ses réflexions, désavoue la magie par un « *à moins que, méditant sur la géométrie* », plus prosaïque, plaisanterie féroce.

Le dernier quatrain s'achève sur le rapport nécessaire, évident entre le poète et son sujet. Baudelaire, après avoir joué à interpréter la scène qu'il avait sous les yeux, rend hommage à ces fantômes parisiens et au rapport intrinsèque qu'entretiennent la muse, le langage et le poète. En effet, il revient sur la seule partie de l'anatomie qui soit le reflet de l'âme, sans considération du temps qui passe ; les yeux. Il les compare aux « *puits* », mot qui supporte la diérèse pour terminer l'hémistiche, à des « *creusets* » et leur prête la qualité essentielle au poète : « *d'invincibles charmes* ». Pour la première fois, Baudelaire utilise des points de suspension, comme si son sujet lui échappait et que le langage peinait à rendre compte de l'émotion. Car ces petites vieilles lui ont soufflé un poème, lui qui se désigne par cette longue périphrase finale : « *celui que l'austère infortune allaita* ». Le premier quatrain nous avait pourtant avertis : « *je guette, obéissant à mes humeurs fatales* » : le poète nous avait confié son penchant, son goût pour le morbide. Malgré lui, le poète est contraint de chanter la boue, lui qui n'a choisi ni sa nourrice, ni sa nourriture.

Qui est le plus à plaindre alors ? Celle qui fatalement vieillit ? Ou celui qui regarde, à en épuiser le monde, à s'en vider d'espoir, de mélancoliques tableaux dont il attend l'inspiration ?

En dédiant ce poème à Victor Hugo, Baudelaire cherche à imiter ce qu'il admire chez lui, à savoir : « *quelques pièces de vos recueils, où une charité si magnifique se mêle à une familiarité si touchante* ».

C'est ce que lui reprochait le procureur Pinard lors du procès des *Fleurs du Mal*, mais il le disait en d'autres termes : « *De bonne foi, croyez-vous qu'on puisse tout dire, tout peindre, tout mettre à nu, pourvu qu'on parle ensuite du dégoût né de la débauche et qu'on décrive les maladies qui la punissent ?* »

Le poète fait ainsi de « l'or avec de la boue », et des petites vieilles défraîchies un poème en alexandrins.

Jacques BREL, lui aussi, les regardait, ces vieux, dans Paris qui bouillonne. Et comme Baudelaire, lui aussi observait leur démarche mécanique, usée : « *Vous le verrez peut-être, vous la verrez parfois en pluie et en chagrin / Traverser le présent en s'excusant déjà de n'être pas plus loin* »

À côté du poème « À une passante », les petites vieilles proposent au poète un tableau moins charmant, moins fugace. En s'imprimant durablement sur la rétine, le poète a le temps de les observer et de les pleurer. La passante croisée, elle, ne laissait qu'un parfum : « *Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !* », disait-il à cette femme croisée, pressée, disparue. Le même poète, se promenant dans les rues de Paris, croise ainsi la même femme, à deux âges de la vie.

« Les petites vieilles » nous permet ainsi d'entrer dans le laboratoire du poète : il nous dévoile son travail, sa méthode et son désespoir. Le spleen de Baudelaire, c'est bien cette désolation de celui qui à force de tout regarder, de tout écouter, de tout sentir, ne peut plus espérer. Aux failles, aux relents viciés charriés par l'humanité, se mêle désormais cette mélancolie insondable. Et si l'écriture s'obsède et s'épuise à l'étudier, elle ne peut sauver le poète.

Le poète serait alors celui qui attend, qui « guette », qui cherche par le langage, la couleur qui pourrait témoigner. C'est celui qui sait et qui tente par le langage, et de nous éblouir et de nous avertir tout à la fois.

II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE

La proposition subordonnée relative dans le poème « Les petites vieilles »

Une proposition en français est caractérisée par la présence d'un verbe conjugué (à un mode personnel). Il y a donc autant de propositions que de verbes conjugués dans une phrase complexe.

La proposition subordonnée relative est introduite par un pronom relatif, dont elle tire son nom. Le pronom a le plus souvent un antécédent dans la proposition principale, dans laquelle est incluse la subordonnée. Il s'agit de déterminer quelle est la fonction du pronom relatif, qui est différente de la fonction de la proposition subordonnée relative. Le pronom relatif trouve sa fonction dans la proposition relative.

Pour analyser une proposition subordonnée relative, il s'agit donc d'abord de la délimiter précisément dans la phrase complexe.

Voici la première occurrence dans le poème de Baudelaire :

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
[où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements],
Proposition subordonnée relative
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
des êtres singuliers, décrépits et charmants.

Il s'agit d'une proposition subordonnée relative ADJECTIVE. En effet, elle a pour fonction de définir le nom antécédent comme un adjectif le ferait. Ici on pourrait remplacer la relative par un adjectif tel que : « les vieilles capitales sordides ».

Notons que cette subordonnée relative vient s'insérer dans la proposition principale : « Dans les plis sinueux des vieilles capitales, je guette... des êtres... »

On peut s'interroger ensuite sur sa fonction dans la phrase.

On note que le pronom « où » reprend le nom commun « capitales » : il vient donc le compléter et, en même temps, introduit une proposition qui, comme un adjectif, est soit apposée, soit épithète. Or, on peut supprimer la proposition relative sans changer le sens de la phrase : « Dans les plis sinueux des vieilles capitales, je guette des êtres singuliers, décrépits et charmants ». Cela signifie que la relative, placée entre virgules, a ici la fonction d'apposition.

On dit que c'est une proposition subordonnée relative adjective apposée.

Reste à identifier le pronom relatif qui initie la proposition subordonnée relative, « où », ainsi que la fonction qu'il occupe dans la relative. Il s'agit d'un complément circonstanciel de lieu. On en a la preuve en rétablissant le mot « capitales » en lieu et place du pronom « où » : « Tout dans les capitales tourne aux enchantements ».

Dans les propositions relatives suivantes, on peut ainsi observer :

Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
[Où se pend un démon sans pitié] !
Proposition subordonnée relative

Enfin, dans cette dernière proposition relative adjective, le pronom « que » a pour antécédent le nom pluriel « creusets ». Le pronom est ici COD du verbe « pailleta », ainsi que le montre la transformation de la phrase : « un métal refroidi pailleta des creusets ».

Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,

Des creusets [qu'un métal refroidi pailleta].
Prop. Sub. Relative

Ainsi, la proposition subordonnée relative a pour vocation de déterminer plus précisément le nom ou le pronom qu'elle complète : c'est ce que l'on appelle l'expansion du nom. Pour le poète, la proposition subordonnée relative est le moyen de dériver toujours plus loin dans la quête du mot exact, dans la recherche de l'expression qui rende compte de la façon la plus juste et la plus subtile, sensible, de l'objet regardé.