



HAL
open science

Cela ne va pas sans dire dans le Spleen de Paris

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Cela ne va pas sans dire dans le Spleen de Paris. Jérôme Hennebert; Vincent Vivès. La langue de Baudelaire, Presses Universitaires de Valenciennes, pp.211-228, 2022, 978-2-36424-091-9. hal-04722570

HAL Id: hal-04722570

<https://hal.science/hal-04722570v1>

Submitted on 5 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Cela ne va pas sans *dire* dans *Le Spleen de Paris*

Il a enchaîné sa femme légitime comme une bête, et il la montre dans les faubourgs les jours de foire, avec permission des magistrats, cela va sans dire.

Faites bien attention ! Voyez avec quelle voracité (non simulée peut-être !) elle déchire des lapins vivants et des volailles piaillantes que lui jette son cornac. « Allons, dit-il, il ne faut pas manger tout son bien en un jour », et sur cette sage parole, il lui arrache cruellement la proie, dont les boyaux dévidés restent un instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme, veux-je dire¹.

Ces quelques lignes de « La Femme sauvage et la petite maîtresse », XI^e poème du *Spleen de Paris*, *Petits poèmes en prose*, utilisent le verbe locutoire *dire* à trois reprises dans des fonctionnements différents.

Cette surutilisation nous a interpellée : ce verbe est réputé trivial en français ; on pourrait donc supposer qu'il soit peu présent dans un corpus poétique, fût-il en prose. Un recensement précis des occurrences², en comparaison avec *Les Fleurs du Mal*, fait apparaître les résultats suivants :

Occurrence relevée	<i>Le Spleen de Paris</i>	<i>Les Fleurs du Mal</i>
Dire	19	5
Dit	52	18
Dis	13	12
Dirait	12	4
Disais	1	0
Disait	21	1
Dites	2	4
total	120	44
% sur nombre de mots ³	0.42	0.16

Ce verbe est intéressant parce qu'il permet l'intrusion du discours dans le récit et d'exhiber celui-ci. Nous proposons ainsi de réfléchir aux différents plans d'énonciation par l'étude des occurrences du verbe locutoire le plus courant, le plus prosaïque, du français : quels discours rapportés ? Quelle instance énonciatrice pour les introduire ? Ainsi nous analyserons comment le *dire* se déploie dans *Le Spleen de Paris* pour montrer que le plan du discours était la construction d'un sujet poétique polymorphe.

¹ « La femme sauvage et la petite maîtresse », *Le Spleen de Paris*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Classiques de poche, 2003, p. 87. Les pages citées ensuite renvoient à cette édition.

² À partir de la base Frantex : pour un corpus de 28318 mots pour *Le Spleen de Paris* et de 26498 pour *Les Fleurs du Mal*.

³ À titre d'exemple, le pourcentage est de 0.20 pour un corpus similaire en nombre de mots d'Hugo, *Les Rayons et les Ombres*.

Pour cela, nous étudierons la distribution des occurrences du verbe *dire* du point de vue de la personne, des tiroirs verbaux et de leur aspect, et de la modalité pour mettre en évidence les mécanismes d’embrayage qui permettent au narrateur de « dire » le poème par devers le récit ; et donc de faire émerger un sujet poétique caractérisé par son phrasé. Nous proposons d’étudier d’abord les cas où *dire* permet d’embrayer sur du discours ; puis ceux où *dire* est modalisateur ; enfin nous nous focaliserons sur les cas particuliers où l’utilisation de *dire* permet d’enchérir sur la présence du sujet poétique.

***Dire* embrayeur du récit au discours**

Nombreuses pièces du *Spleen de Paris* sont construites sur une articulation de récit et de discours et il n’est donc pas surprenant de trouver un emploi conséquent de ce verbe pour introduire des discours rapportés au style direct. On distinguera les deux tiroirs verbaux : passé simple et imparfait.

Le cas le plus trivial correspond à l’utilisation de *dire* au passé simple dans le récit pour introduire du discours direct. « Le Mauvais Vitrier », sorte de conte à la première personne, est exemplaire de la variété des plans d’énonciation liés aux formes textuelles utilisées par le poète. Ainsi, les premières pages ont une visée informative et construisent un discours généralisant sur les personnalités et les « folies » humaines, discours de moraliste, qui débouche sur un récit à la première personne fortement structuré :

Un matin, je m’étais levé maussade, triste, fatigué d’oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d’éclat ; et j’ouvris la fenêtre, hélas ! (p. 80)

Trois verbes de parole encadrent les dialogues qui suivent, où seul le narrateur intervient :

« - hé ! hé ! » et je lui criai de monter. (p. 81)

Je lui dis : « - Comment ! vous n’avez pas de verres de couleur... (p. 81)

Et ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! » (p. 82)

L’articulation entre les pensées d’un narrateur et une trame narrative est typique des poèmes-récits. Ainsi dans « La Fausse Monnaie », quelques dialogues sont insérés dans un récit au passé simple :

L’offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne, et je lui dis : « vous avez raison ; après le plaisir d’être étonné, il n’en est pas de plus grand que celui de causer une surprise. - C’était la pièce fausse », me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité. (p. 144)

La plus grande partie du poème livre une réflexion de l’énonciateur, au « cerveau, toujours occupé à chercher midi à 14h » (*ibid.*), sur son ami qui donne des fausses pièces aux pauvres ;

pourtant certaines pensées sont présentées comme du discours rapporté direct : « "Singulière et minutieuse répartition !" me dis-je en moi-même » (*ibid.*). L'utilisation de la forme pronominale est également très courante et nous y reviendrons.

L'insertion de *dire* à la troisième personne permet de bien identifier les prises de paroles. Du fait, le récit à la troisième personne mettant en scène plusieurs personnages joue considérablement de cette fonction ; le poème « Les Vocations » peut nous servir d'illustration ; nous verrons ici comment les temps contribuent à moduler les paroles des uns et des autres :

Dans un beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre, où des nuages d'or flottaient comme des continents en voyage, quatre beaux enfants, quatre garçons, las de jouer sans doute, causaient entre eux.

L'un disait : «⁴ (p.159)

Le verbe *dire* apparaît conjugué à l'imparfait ; l'aspect sécant insiste sur le déroulement du procès-verbal et préfigure ses longueurs si bien que :

L'un des quatre enfants, qui depuis quelques secondes n'écoutait plus le discours de son camarade, et observait avec une fixité étonnante je ne sais quel point du ciel, dit tout d'un coup : « (p. 160).

Le cadrage est ensuite posé au passé simple : « "Est-il bête, celui-là, avec son bon Dieu, que lui seul peut apercevoir !" dit alors le troisième » (p. 160), « Enfin le quatrième dit : » (p. 161). Le passé simple joue pleinement son rôle de temps global qui vient interrompre le procès à l'imparfait. Un nouveau discours rapporté est inclus dans le discours de ce quatrième enfant et ce sont les temps du discours qui marquent ce troisième niveau énonciatif : le passé composé et l'imparfait.

Alors l'un a dit : « Faut-il déployer la tente ? »

« Ma foi ! non ! » a répondu l'autre, « il fait une si belle nuit ! »

Le troisième disait, en comptant la recette : « Ces gens-là ne sentent pas la musique, et leurs femmes dansent comme des ours. Heureusement, avant un mois nous serons en Autriche, où nous trouverons un peuple plus aimable. »

« Nous ferions peut-être mieux d'aller vers l'Espagne, car voici la saison qui s'avance ; fuyons avant les pluies et ne mouillons que notre gosier » a dit un des deux autres. (p. 163)

L'alternance entre passé composé, temps accompli sécant, et l'imparfait, temps inaccompli est remarquable dans ce passage : l'imparfait semble attirer l'attention sur une réflexion plus générale, moins anecdotique. L'imparfait de *disait*, qui introduit la pique lancée au peuple

⁴ Le fonctionnement est similaire dans « Portraits de maîtresses » (p. 186-192) ; « tous les hommes, — disait celui-ci » amorce le premier discours-portrait. Les autres échanges sont ensuite introduits au passé simple, majoritairement par *dire*.

français, peut s'analyser comme l'inscription d'une itération ou comme l'annonce d'un commentaire.

En revanche, dans « Le Mauvais Vitrier », *dire* à l'imparfait permet de souligner un discours indirect libre, en imposant une distance entre l'énonciateur du poème et l'ami⁵ :

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua ; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien. (p. 79).

L'imparfait en simple valeur temporelle présente les actions d'arrière-plan par opposition aux actions de premier plan au passé simple. Un texte comme « Les Projets » joue de ces valeurs pour mettre à distance ce que se dit le personnage et ce que relate le narrateur intradiégétique. Ainsi le poème commence à l'imparfait par un discours direct : « Il se disait, en se promenant dans un grand parc solitaire : "comme elle serait belle [...] " » (p. 129) ; s'ensuit un paragraphe narratif au passé simple : « En passant plus tard dans une rue, il s'arrêta devant une boutique de gravures, et, trouvant dans un carton une estampe représentant un paysage tropical, il se dit : » qui ouvre un nouveau long discours rapporté au style direct. Une troisième phrase au passé simple introduit alors le troisième projet : « Et tout de suite : il faut, – se dit-il, – [...] » (p. 130). Le regard du narrateur fait donc basculer la parole, l'acte énonciatif du second plan au premier plan. L'acte énonciatif, même privé, dans le discours à soi devient une des quêtes poétiques du poème en prose. Ainsi de nombreux poèmes se terminent par une sorte de morale introduite par le verbe *dire* :

Et en rentrant seul chez lui, à cette heure où les conseils de la Sagesse ne sont plus étouffés par les bourdonnements de la vie extérieure, il se dit : « j'ai eu aujourd'hui, en rêve trois domiciles où j'ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ? » (p. 131)

Morale, que le sujet poétique ne reprend pas à son compte. Elle conclut le poème dans la subjectivité d'une parole sans autorité.

En fin de poème l'imparfait peut s'analyser comme un imparfait narratif. « Cette valeur de l'imparfait est souvent exploitée pour clore un récit passé. L'imparfait évite au récit une fin

⁵ On relève le même fonctionnement de mise à distance dans « La corde » (p. 157) : « cependant le corps était étendu sur mon divan, et, assisté d'une servante, je m'occupais des derniers préparatifs, quand la mère entra dans mon atelier. Elle voulait, disait-elle, voir le cadavre de son fils. »

nette et brutale, mais lui confère une fin ouverte, [...]. La partie virtuelle inhérente à l'imparfait, donnant l'impression de l'inachevé, laisse attendre une suite⁶ » :

« Parce que ! Parce que ! » répliqua la Fée courroucée, en lui tournant le dos ; et rejoignant le cortège de ses compagnes, elle leur disait : « Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l'indiscutable ? » (« Les Dons des fées », p. 117.)⁷

Enfin, l'imparfait sert également les descriptions ; ainsi Benedicta se définit par ce qu'elle dit⁸ :

[...] je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : « C'est moi, la vraie Bénédicte ! C'est moi ! Une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ! » (p. 181).

Mais c'est peut-être encore plus systématiquement Mademoiselle Bistouri qui construit des portraits par le *dire* : ainsi L. « - Et comme, l'opération faite, il disait fièrement, en regardant sa montre "Cinq minutes, Messieurs !" » (p. 201), Z. « celui qui disait à son cours, en parlant de X. : "Ce monstre qui porte sur son visage la noirceur de son âme !" » et K. « celui qui dénonçait au gouvernement les insurgés. » (p. 202). Tous ces médecins, objets de fantasmes pour Mlle Bistouri sont caractérisés par ce qu'ils disent ; de même que le personnage éponyme est reconnaissable parce qu'elle « disait à l'oreille : "Vous êtes médecin, monsieur ?" » (p. 200).

Dire permet de manière triviale d'introduire des discours rapportés dans le récit mais la variation sur les tiroirs verbaux permet de temporiser le procès : *dire* devient central car il exhibe la parole de l'autre dans sa longueur, dans son intérêt ; les aspects liés aux temps verbaux nuancent cette parole, lui attribuant plus ou moins de valeur. Nous allons maintenant voir que *dire* permet aussi de mettre en perspective les différentes « voix » du recueil.

Dire modalisateur

Nous utiliserons le terme de « modalisateur » dans une conception large. Il s'agit de montrer que le verbe *dire* introduit des doutes sur la parole convoquée. Nous montrerons aussi que *dire*

⁶ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Puf, « Quadrige », 1994, p. 308.

⁷ Même fonctionnement dans « Le Tir et le cimetière », p. 197 : « il entendit une voix chuchoter sous la tombe où il s'était assis. Et cette voix disait : [...] »

⁸ Soulignons également que *bene dicta* en latin signifie bien dite.

n'introduit pas forcément un discours rapporté mais permet de jouer de différentes voix qui entrent en résonance.

D'abord le poète utilise le verbe locutoire quand les énonciateurs s'appuient sur des voix d'autorité avec plus ou moins d'ironie. L'argument d'autorité est posé comme une parole. Ainsi « Les Veuves » commence par une citation de Vauvenargues :

Vauvenargues dit que, dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. (p. 93)

La citation provient du chapitre « Sur les misères cachées », dans le tome 1 des *Œuvres* republié en 1857 ; passage cité intégralement dans le compte-rendu de la *Revue française* du 20 décembre 1857, à laquelle Charles Baudelaire aurait eu accès, selon une note de J.-L. Steinmetz. Le lecteur ne sait pas trop où s'arrête la citation : *dire* introduit du discours indirect et on peut déterminer que la citation se termine avec la phrase, au point. Cependant la suite s'inscrit complètement dans le fil de la citation :

Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie.

C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. (*Ibid.*)

Cette continuité entre la citation et le poème fait de l'énonciateur un poète-philosophe, un double du philosophe. La voix de l'autorité et celle du narrateur se mêlent, celle de Vauvenargues cautionnant celle du narrateur.

Dans « La Solitude », Baudelaire joue du mécanisme inverse et amoindrit le rapport d'autorité. Plusieurs voix sont ainsi convoquées :

Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l'homme et à l'appui de sa thèse, il cite, comme tous les incrédules, des paroles des pères de l'église⁹. (p. 126)

Celle-ci ouvre le poème. Un peu plus loin, Baudelaire convoque La Bruyère puis Pascal :

« Ce grand malheur de ne pouvoir être seul !... » dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes.

« Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre », dit un autre sage, Pascal, je crois » (p. 127/128)

⁹ On pense ici à *Gaspard de la Nuit*, plus précisément à l'épigraphe de « La Chambre gothique ». « *Nox et solitudo plenae sunt diabolo* », Les pères de l'Église, « Ma chambre est pleine de diables ». Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, La Librairie générale, 2002, p. 119.

Malgré le verbe d'insertion et les guillemets, les citations ne sont pas exactes. La Bruyère a écrit : « Tout notre mal vient de ne pouvoir être seul » et Pascal : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos dans une chambre ». En utilisant « malheur » au lieu de « mal », Baudelaire modifie profondément le propos : il le vide de son sens axiologique ; « malheur » caractérise une situation et entre davantage en résonance avec la citation de Pascal, qu'il détourne aussi en supprimant « en repos ». Or les énonciateurs du *Spleen de Paris* peuvent rester dans leur chambre sans bénéficier de repos. *Dire* relativise ce qui est écrit et autorise l'*à peu près*. Ainsi, « Le sage dit » équivaut finalement à « l'énonciateur dit ». Ces voix rapportées, déformées, se modalisent les unes les autres et se vident de toute substance moralisatrice ou édificatrice.

Dans « La Chambre double », le sujet poétique se réfère à Chateaubriand :

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. (p. 70)

L'emphase de la première partie de ce poème rend compte d'une vision idyllique sous emprise d'opium, que la seconde partie du texte va mettre à mal. L'évocation du « grand René » participe de cette emphase, et de l'ironie lyrique. L'utilisation du prénom crée une familiarité aussi fallacieuse que cette première représentation de la chambre.

Enfin, de manière plus ironique encore, dans « Portraits de maîtresses », le verbe *dire* sert à introduire une référence douteuse :

Vaincre ou mourir, comme dit la politique, telle était l'alternative que m'imposait la destinée, (p. 191)

La politique paraît un sujet bien vague, qui permet de modaliser le propos¹⁰.

À l'opposé de l'argument d'autorité, Baudelaire utilise fréquemment le pronom indéfini, *on*, dans *Le Spleen de Paris*. Sujet de *dire*, il introduit une modalisation intéressante, pour dénoter une prise de distance. On le trouve au présent pour énoncer un fait non vérifié :

on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. (« *Any where out of the world* », p. 206).

¹⁰ On souligne ici une utilisation particulière dans « Les Bons Chiens », p. 214 : « Où vont les chiens ? » disait autrefois Nestor Roqueplan dans un immortel feuilleton qu'il a sans doute oublié, et dont moi seul, et Sainte-Beuve, peut-être, nous nous souvenons encore aujourd'hui.

Où vont les chiens, dites-vous, hommes peu attentifs ? Ils vont à leurs affaires ». La référence permet de passer d'un « il », isolé, Nestor Eoqueplan, à un « vous » déictique plus large. Le journaliste convoqué devient un des hommes peu attentifs, exemple type des lecteurs du poète.

Même mécanisme avec inversion du sujet dans « L'Invitation au voyage » : « Il est un pays superbe, un pays de cocagne, dit-on, que je rêve de visiter » (p. 108).

La formule permet aussi de souligner l'utilisation d'une expression toute faite ou familière : « et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux » (p. 108), qui autorise un dédouanement de l'énonciateur, exhibant la conscience de son écriture, de sa réflexion métalinguistique. Cette valeur réflexive du verbe *dire* est utilisée précisément dans « Une mort héroïque » :

Quand on dit d'un comédien : « voilà un bon comédien », on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien : c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté. (p. 141).

La même distance par rapport à l'énoncé existe dans un contexte au passé. Le temps utilisé est alors l'imparfait :

Tout d'un coup le bruit courut que le souverain voulait faire grâce à tous les conjurés ; et l'origine de ce bruit fut l'annonce d'un grand spectacle où Fancioulle devait jouer l'un de ses principaux et de ses meilleurs rôles, et auquel assisteraient même, disait-on, les gentilshommes condamnés ; signe évident, ajoutaient les esprits superficiels, des tendances généreuses du prince offensé. (« Une mort héroïque », p. 139).

C'est cependant au conditionnel¹¹ que la valeur de modalisation est la plus évidente ; de nouveau les occurrences sont nombreuses. Nous avons relevé quelques occurrences à la première personne en système hypothétique, notamment :

Si je voulais essayer de définir d'une manière quelconque l'expression singulière de leurs regards, je dirais que jamais je ne vis d'yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre. (« Le Joueur généreux », p. 148).

Dans « Les Bons Chiens », l'énonciateur met en scène une hypothétique apostrophe à Sterne :

Bien plus volontiers je m'adresserais à Sterne, et je lui dirais : « descends du ciel, ou monte vers moi des Champs Élyséens [...] » (p. 212)

Néanmoins *dire* au conditionnel est plus souvent précédé de « on ». Au conditionnel présent, *on dirait* apparaît toujours en situation de discours et s'avère être une forme orale. Voici quelques occurrences, parmi la dizaine présente dans le recueil :

« on dirait qu'une lumière croissante fait de plus en plus étinceler les objets » (*Le Fou et la Vénus*, p. 75),

¹¹ Cf Kim Myong, « Une description des marqueurs évidentiels on dit que et on dirait que », *Travaux de linguistique*, 2004/1 (n°48), p. 42-43. DOI : 10.3917/tl.048.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2004-1-page-41.htm>. Consulté le 15/08/2021.

« on dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante », (*Le Crépuscule du soir*, p. 125¹²),

« on dirait que les approches de l'hiver allument dans son cœur un feu nouveau, et la servilité de sa tendresse n'a jamais rien de fatigant » (*Un Cheval de race*, p. 183)

La forme *aurait dit* n'est pas présente ; Baudelaire lui préfère *eût dit*. Le conditionnel passé deuxième forme, qui correspond à un subjonctif plus-que-parfait de supposition apparaît plutôt en récit et réhausse le niveau de langue :

« on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même » (*Chacun sa chimère*, p. 74),

« on eût dit que l'approche de la terre exaspérait leur souffrance » (*Déjà !*, p. 170).

« En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l'on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction. (« Le Tir et le cimetière », p. 197).

Ces formes introduisent un commentaire du narrateur sur son récit, et une distanciation avec les personnages des poèmes.

L'utilisation du verbe *dire* au conditionnel fait du verbe *dire* un outil de comparaison : *on dirait c'est comme*. Néanmoins, il ne s'agit pas de comparaison, au sens rhétorique mais d'image hypothétique¹³. Si la métaphore construit l'identité entre deux éléments différents par le rapprochement d'un sème commun, l'image hypothétique tend à exhiber la différence ; si c'est *comme*, ce n'est pas exactement la même chose ; l'énoncé est posé comme illusion, dont l'énonciateur revendique la subjectivité. L'utilisation du verbe *dire* renforce la primauté du langage : la comparaison ne se construit que dans le discours d'un énonciateur, fût-il masqué derrière un *on*. Dans la citation de *Chacun sa Chimère*, l'exemple est d'autant plus net que *considérer* est un verbe d'opinion, qui contient sa part de subjectivité. S'y lit une évaluation de ce que pourraient évaluer ceux qui portent la Chimère.

Dire permet de modaliser : au sens, où différentes voix se mêlent, vont dans le même sens ou se contredisent. Elles créent un effet de relativisation. Il n'y a pas une seule voix portée par un sujet poétique uniforme mais chaque poème fait intervenir des locuteurs, des énonciateurs, des « on », des références, dont la force locutoire est soulignée par l'utilisation du simple verbe *dire*.

¹² L'édition Livre de poche contient une coquille, que nous corrigeons dans la citation conformément à l'édition de Claude Pichois, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 312.

¹³ « Ce qui est énoncé est posé comme illusion, imagination, dont l'énonciateur revendique la subjectivité. Citons, avec H. Morier, les principaux modalisateurs, ces opérateurs d'illusion subjective : « sembler », et a fortiori « avoir l'air de », « faire l'effet de », « on eût dit », « on croirait voir », « je ne sais quel », « comme si », etc. Il n'y a plus expression figurée, plus de Cé ni de Ca : libre cours est donné à l'imagination ». Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, coll. « 128 », 2010, p. 76.

L'affirmation d'un sujet poétique énonciateur

Enfin différents moyens linguistiques permettent d'affirmer la présence d'un sujet poétique énonciateur. De nouveau, la question de la sincérité et du rapport à la parole, mérite d'être posée. Ainsi la modalisation par *devoir* semble plus affirmer la présence de l'énonciateur que construire une obligation quelconque :

Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations, et je dois dire que j'avais joué et perdu mon âme, en partie liée, avec une insouciance et une légèreté héroïques. (« Le Joueur généreux », p. 148)

Ce poème se présente comme un récit à au passé simple, à la première personne, qui relate les échanges entre le Diable et le narrateur. Tout repose sur la parole puisque le texte se conclut ainsi : « faites que le Diable me tienne parole ! » (p. 152). La répétition de *dire* (un peu plus haut, on lit : « je dirais que jamais je ne vis d'yeux... ») insiste sur la position du narrateur. Il s'oblige à l'affirmation d'une sincérité pour se prémunir de l'imposture de son interlocuteur. Néanmoins, plus le narrateur prend de précautions, plus son discours devient suspect. Le poétique fonctionne aussi dans cette suspicion de l'instance narrative.

Le même mécanisme est mis en place dans « La Corde », poème dédié à Édouard Manet. Le texte se présente comme un discours prononcé par le peintre¹⁴ :

« Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. (p. 153).

Par la parole, par le *dire*, le peintre, sous la figure de l'ami, se justifie, se « déresponsabilise » :

Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna quelquefois par des crises singulières de tristesse précoce et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs. (p. 155)

Steve Murphy dans *Logiques du dernier Baudelaire* montre combien le discours du peintre est ambigu : tout est suspect dans son discours où « la générosité du peintre cache mal, et avec une certaine mauvaise foi, une forme d'échange qui serait si disproportionnellement favorable à l'enfant qu'il a l'impression de *donner*¹⁵».

Et quelques lignes plus loin dans le poème :

¹⁴ Steinmetz selon une tradition ancienne fait du dédicataire le narrateur du texte. Steve Murphy discute cette prise de position dans *Logiques du dernier Baudelaire, lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 553. Nous partageons ce dernier avis.

¹⁵ Steve Murphy, *Ibid.*, p. 584.

Parmi les signataires il y avait, je dois le dire, plus de femmes que d'hommes ; mais tous, croyez-le bien, n'appartenaient pas à la classe infime et vulgaire. (p. 158)

Nous soulignons l'utilisation de *devoir*, non nécessaire à l'information, qui dit plus sur l'énonciateur, que sur la scène elle-même. Le poème met en cause le côté bienpensant du locuteur qui, sous couvert d'être un fin observateur, adapte son discours de manière rationnelle pour discréditer la famille du pauvre enfant pendu. Le verbe locutoire permet de mettre en scène la parole du peintre qui reconstruit une scène, d'où il élimine toute part de responsabilité :

J'ai négligé de vous dire que j'avais vivement appelé au secours ; mais tous mes voisins avaient refusé de me venir en aide, fidèles en cela aux habitudes de l'homme civilisé, qui ne veut jamais, je ne sais pourquoi, se mêler des affaires d'un pendu. (p. 156)

Les verbes locutoires peuvent aussi avoir une visée métalinguistique plus marquée comme dans « Assommons les pauvres ! » : « je veux parler des livres », « j'avais donc digéré, - avalé, veux-je dire », où ils introduisent une épanorthose, et renforcent la subjectivité du propos, assumé par un narrateur, qui se déclare dans « un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité » (p. 208). C'est avec ironie qu'il corrige également ce qu'il désigne dans « La femme sauvage » (p. 97) :

« Allons, dit-il, il ne faut pas manger tout son bien en un jour », et sur cette sage parole, il lui arrache cruellement la proie, dont les boyaux dévidés restent un instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme, veux-je dire.

Enfin, nous voudrions souligner un dernier usage de *dire* qui consiste à souligner fortement la valeur locutoire de l'énoncé. La répétition de « je dis » dans un texte écrit exacerbe la dimension discursive, donc subjective. Ainsi le paragraphe lyrique de « Le "Confiteor" de l'artiste » (p. 64) exhibe une énonciation de discours superfétatoire :

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur, une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui, par sa petitesse et son isolement, imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Rappelons que ce poème s'ouvre sur une énonciation poétique – de discours : « Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! » (*ibid.*). On n'y lit aucune marque d'interlocution qui justifierait d'insister sur le locuteur pour éviter toute confusion d'identification. Le « dis-je » semble répondre à l'assertion philosophique précédente : « le moi se perd » ; et le *je* se retrouve dans l'utilisation de la parole. Si le *moi* se perd, le *je* est bien présent : c'est un locuteur, qui cherche à exister par le *dire*. En résulte une polyphonie étrange et discrète, qui mine le pacte poétique, la sincérité de ce *confiteor*. Les

adverbes pompeux « musicalement et pittoresquement » vont également dans ce sens. La deuxième partie du poème change d'ailleurs de tonalité ; les phrases sont plus courtes, le lyrisme est retombé : « Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle me révoltent... » (p. 65). Puis, le poète s'adresse à la nature, sans afficher de verbe locutoire « laisse-moi ! ».

De la même manière, la répétition de l'acte locutoire permet d'insister sur l'énonciation. C'est ainsi que l'insertion de « comme je l'ai dit » dans « Le Mauvais Vitrier » nous rappelle qu'il y a un locuteur, plus ou moins crédible, une voix qui nous raconte cette histoire délirante : « C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie ; et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres » (« Le Mauvais Vitrier », p.79). Et le poète se met à l'écoute de ces voix de rêveurs parfois inaudibles, parce qu'elles relèvent de la pensée intérieure. Ces voix intérieures sont soulignées par l'utilisation de formes pronominales¹⁶. L'énonciateur de « La soupe et les nuages » exprime ainsi son sentimentalisme :

– et je me disais, à travers ma contemplation : « – Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les vastes yeux de ma bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts. » (p.195)

La forme *me disait* est reprise par polyptote en écho à la fin du texte :

La voix de ma chère petite bien aimée, qui disait : « Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages ! » (*ibid.*)

Le poète met au même niveau ceux qui parlent fort et ceux qui *se disent* tout bas : le poète « marchand de nuages » porte les énonciations refoulées. Aussi le verbe *dire* n'a pas toujours pour actant un animé ; le poète dit l'implicite, le tacite ; l'expression d'un regard¹⁷, par exemple :

Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! Que c'est beau ! On dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » – Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau ! Que c'est beau ! Mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » – Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.

Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. (« Les Yeux des pauvres », p. 136)

¹⁶ Cf « Les veuves » : « singulière vision ! À coup sûr, me dis-je... » (p. 96) ; « Le vieux Saltimbanque » (p. 100), « Mademoiselle Bistouri » : « singulière logique, me dis-je à moi-même » (p. 203) ; « le Tir et le cimetière » : « se dit notre promeneur » (p. 196) ; « Perte d'auréole » : « Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon » (p. 198) ; plusieurs occurrences dans « Les projets », *etc.*

¹⁷ Dans « Portrait de maîtresses », le regard dit : « je veux ! » (p.190) ; La lune dans « Les Bienfaits de la lune » se dit : « cette enfant me plaît » (p. 177).

De nouveau, que de *dire* en quelques lignes pour opposer les discours bienpensants : la voix des pauvres, que l'on n'entend pas vs celle des chansonniers¹⁸.

Enfin « L'Invitation au voyage » présente une énonciation de discours assez légère mais bien présente : « Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie » (p. 108). Une destinatrice, comme dans *Les Fleurs du Mal*¹⁹, s'inscrit dans le poème en prose : « Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble [...] » (p. 108-109). La dame n'intervient pas ; l'énonciation ne se construit qu'à partir d'un seul énonciateur, le sujet poétique, qui renforce son rôle de locuteur : « Un vrai pays de Cocagne, te dis-je » (p. 110). Cette forme verbale permet d'insister, accentuer le propos. Elle dépasse son rôle d'introducteur de discours. Par ailleurs, ce *te dis-je* fait écho aux premières lignes du poème *dit-on*. Cette forme verbale vient insinuer le doute dans la véracité du propos : de « on dit » à « je te dis », la force du *dire* a permis d'évincer les doutes. Ce pays de Cocagne existe bien pour le *je* ; mais pose la question du *je* : le discours ne relève que de la confiance que l'on accorde au locuteur et le locuteur dans *Le Spleen de Paris* varie de poème à poème : les énonciateurs participent à la création d'un sujet poétique polymorphe, changeant et souvent mis en question.

Pour conclure, l'étude de la distribution du verbe *dire* dans *Le Spleen de Paris* a permis de révéler des usages contrastés, qui ont néanmoins tous pour vocation de renforcer la force discursive des poèmes. Le poème en prose s'il affiche parfois une structure de récit vise à restituer des voix : des voix de marginaux, des voix de « poète-saltimbanque », parfois condamnés à soliloquer. Le *je* se révèle polymorphe, et sa force tient dans son instanciation subjective, sans cesse réinventée. Les poèmes situés sur le plan du discours rapportent les perceptions d'un narrateur flâneur, observateur. Ils renforcent la présence de cette conscience observante, parfois distante du *je* énonciateur, qui semble se constituer comme un personnage non nommé du *Spleen de Paris*, qui raconterait ce qu'il voit, en adoptant différents points de vue, et dont le phrasé entre l'oral et l'écrit vise un poétique plus subtil, plus prosaïque ; plus moderne, cela va sans dire.

Sandrine Bédouret-Larraburu
ALTER-EA7504 – Université de Pau et des Pays de l'Adour

¹⁸ Laurent Mourey a fait remarquer pendant le colloque que la ritournelle de *dire* était propre au conte. Nous souscrivons à cette remarque.

¹⁹ Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du Mal*, [1861], *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 53.

Éléments bibliographiques :

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, [1861], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.

_____, », *Le Spleen de Paris*, [1862], éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Classiques de poche, 2003.

BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, La Librairie générale, 2002.

BONEU Violaine, BÉDOURET-LARRABURU Sandrine, *Baudelaire Le Spleen de paris*, Neuilly, Atlante, « clés concours XIX^e siècle », 2014.

FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, coll. « 128 », 2010.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, « Quadrige », 1994.

MURPHY Steve, *Logiques du dernier Baudelaire, lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MYONG Kim, « Une description des marqueurs évidentiels on dit que et on dirait que », *Travaux de linguistique*, 2004/1 (n°48), p. 41-52. DOI : 10.3917/tl.048.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2004-1-page-41.htm>. Consulté le 15/08/2021.

Base FRANTEXT : www.atilf.fr. Consultée le 25/08/2021.