



Title	La pluralité du 《je》 dans la poésie baudelairienne
Author(s)	Hirota, Daichi
Citation	Gallia. 2007, 46, p. 1-8
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/9863">https://hdl.handle.net/11094/9863</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## La pluralité du «je» dans la poésie baudelairienne

Daichi HIROTA

Entre le romantisme qui veut exprimer l'élan du sentiment personnel et le Parnasse qui refuse l'excès du lyrisme, le parti pris de Baudelaire semble très particulier et très complexe, surtout concernant la mise en scène du «je» sujet. Ceci est d'autant plus net que Baudelaire lui-même a remis en question le statut du sujet dans son œuvre :

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même <sup>1)</sup>.

Comment interpréter cette phrase frappante mais ambiguë que Baudelaire semble, selon la note de Claude Pichois, avoir écrite en 1858-1860, alors qu'il composait la deuxième édition des *Fleurs du Mal* ? Le poète ne nous a pas laissé d'explication. Bien que ce soit surtout les *nouveaux poèmes* de la deuxième édition <sup>2)</sup> qui suscitent des remarques sur cette question du sujet baudelairien, on sait que quelques procédés particuliers apparaissent déjà dans les anciens poèmes de la première édition. Voyons-les avant d'aborder les *nouveaux poèmes*.

### La poésie théâtrale

Très influencé par les poètes romantiques comme Hugo, Gautier et Sainte-Beuve, mais désirant s'éloigner d'eux, Baudelaire, surnommé par Sainte-Beuve «La pointe extrême du Kamtschatka romantique <sup>3)</sup> », diffère de ces poètes romantiques quant à la distance entre le «je» lyrique et l'auteur lui-même. Malgré l'incompréhension de ses contemporains qui condamnent Baudelaire comme poète satanique, la lucidité de Barbey d'Aureville a deviné la théâtralité de son œuvre :

---

1) O.C. II, p.598, «L'Art philosophique». Nous utilisons dans cet article les abréviations O.C. I et O.C. II pour : Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 tomes, 1975 et 1976.

2) Nous utilisons les mots «*nouveaux poèmes*» en italique pour indiquer les 32 poèmes ajoutés dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal*.

3) Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome I, 1973, p.219.

Ce que nous tenons seulement à constater, c'est que contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit. Quoique très lyrique d'expression et d'élan, le poète des *Fleurs du Mal* est, au fond, un poète dramatique <sup>4)</sup>.

Certes, dans quelques poèmes on peut distinguer clairement le «je» énonciateur de l'auteur, Baudelaire lui-même; par exemple, «Les Litanies de Satan» où l'énonciateur demande la pitié de Satan en répétant «Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !<sup>5)</sup>» ou les poèmes lesbiens tels que «Femmes damnées» où l'héroïne révèle son amour pervers en disant «Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage <sup>6)</sup>,» ou encore «Le Vin de l'assassin» qui commence par «Ma femme est morte, je suis libre !<sup>7)</sup>» ; plusieurs poèmes condamnés ou accusés en 1857 appartiennent à ce genre de l'identification explicite du «je». Au contraire pourtant, dans les poèmes où le «je» énonciateur assume le rôle du poète, jusqu'à se confondre avec l'auteur, Baudelaire apparaît très proche du poète romantique. Par exemple, ici l'énonciation du «Poète» s'identifie presque à celle de Baudelaire lui-même malgré l'objectivation par le sujet d'une troisième personne :

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,  
Le Poète serein lève ses bras pieux,  
Et les vastes éclairs de son esprit lucide  
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

— «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède à nos impuretés  
Et comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !<sup>8)</sup>

Pour parler objectivement du poète, il est sans doute nécessaire de faire paraître «le Poète» en tant que personnage à la troisième personne dans la scène. Mais une fois qu'il a commencé son discours, il s'y change en «je», et le discours de ce «je» devient pour les lecteurs presque identique à celui de

---

4) O.C. I, p.1193.

5) CXX «Les Litanies de Satan» ; O.C. I, p.123.

6) «Femmes damnées», v.35 ; O.C. I, p.153.

7) CVI «Le Vin de l'assassin», v. 1 ; O.C. I, p.107.

8) I «Bénédiction», v.53-60 ; O.C. I, p.8-9.

l'auteur-poète, c'est-à-dire Baudelaire. En définitive, ce procédé de l'objectivation du poète n'est pas si loin de l'élan du poète romantique comme Victor Hugo créant son double, «Olympio»<sup>9)</sup>. Il nous semble que la caractéristique particulière du sujet baudelairien est apportée d'une façon tout à fait différente : il ne confie pas le discours du moi à autrui comme le fait Hugo, mais plutôt il se change en un autre objet que lui-même.

### La dépersonnalisation

Cet effet est produit d'abord dans la première édition grâce à une méthode très explicite. Dans le troisième des quatre poèmes qui portent le même titre, «Spleen», la comparaison joue un rôle important pour réaliser la dépersonnalisation du «je», comme le remarquent les exégèses stylistiques<sup>10)</sup>. Le «je» qui ouvre le poème est comparé avec «le roi d'un pays pluvieux<sup>11)</sup>» ; et cette comparaison avec un roi, qui occupe plusieurs phrases, se prolonge jusqu'à la fin, au vers 18. Ainsi le «je» disparaît-il derrière le personnage fictif ou légendaire. Cette caractéristique apparaît dans quelques autres poèmes, surtout dans les poèmes qui forment la dernière partie de la section «Spleen et Idéal» tels que «Héautontimorouménos» et «L'Irrémédiable» :

Je suis le sinistre miroir  
Où la mégère se regarde<sup>12)</sup> .

Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu'un cœur devenu son miroir<sup>13)</sup> .

La dépersonnalisation du «je» liée au miroir, métaphore de la réflexion, exprime l'ironie, un des traits les plus marquants de Baudelaire<sup>14)</sup> .

### Autrui dans les «Tableaux Parisiens»

Il semble pourtant qu'il ait fallu attendre les *nouveaux poèmes* pour que cette caractéristique atteigne à sa perfection. Comme le juge Ross Chambers, le «je» «n'est plus le narrateur d'un récit, c'est un moi lyrique : un «je» dont l'identité se confond avec la seule fonction du dire poétique» dans «Les

9) Cf. «Tristesse d'Olympio», v.43-52 dans *Les Rayons et les Ombres* ; Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, t. I, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p.1094-1095.

10) Voir par exemple, l'analyse de «Spleen» de Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques*, Nathan, 2000, p.43-57.

11) LXXVII «Spleen», v.1 ; *O.C. I*, p.74.

12) LXXXIII «Héautontimorouménos», v.19-20 ; *O.C. I*, p.78.

13) LXXXIV «L'Irrémédiable», v.33-34 ; *O.C. I*, p.80.

14) Voir surtout deux études célèbres : Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939 ; Jean Starobinski, *Mélancolie dans le miroir*, Julliard, 1989.

Tableaux parisiens», section ajoutée à l'édition de 1861<sup>15)</sup>.

Comment ce changement est-il né dans les *nouveaux poèmes* ? Y a-t-il certains procédés stylistiques privilégiés pour réaliser ce «je», ou simplement ce changement ne s'exerce-t-il qu'au niveau du concept, comme la notion de la «prostitution sacrée» ? Si l'on peut répondre précisément à cette question, c'est sans aucun doute grâce à l'analyse de la pragmatique, développée surtout depuis une quinzaine d'années dans le domaine de la poésie<sup>16)</sup>. Nous réfléchirons dans cet article sur les deux traits caractéristiques des *nouveaux poèmes*, éclairés par les analyses stylistiques de l'énonciation.

### L'apostrophe

Un des traits particuliers est l'utilisation de l'apostrophe, procédé oratoire avec lequel le poète s'adresse à l'objet réel ou irréel. Ce procédé utilisé plusieurs fois dans les *nouveaux poèmes*, montre la présence d'autres personnes que l'énonciateur ; par exemple, «Andromaque<sup>17)</sup> » incipit du «Cygne» et «O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !<sup>18)</sup> », le dernier vers de «À une Passante». Ainsi le poète introduit-il dans cette nouvelle section la beauté produite par la rencontre fortuite avec des habitants parisiens. L'apostrophe sert non seulement à introduire la présence des autres, mais aussi à montrer le désordre du «je» qui les voit. Comme le mentionne Judith Wulf, «ce jeu énonciatif induit une manière de brouillage entre le sujet et l'objet. Les différents éléments ne servent plus de support à la description mais apparaissent comme de véritables voix, qui entrent dans un rapport polyphonique avec le sujet de l'énonciation lyrique<sup>19)</sup> .»

Bien que ce procédé soit frappant dans la section «Tableaux parisiens»<sup>20)</sup>, il ne faut pas ignorer que l'apostrophe est fréquente aussi dans les autres *nouveaux poèmes*, surtout dans les poèmes ajoutés à la fin de la section «Spleen et Idéal». Par exemple, «Le Goût du néant» contient plusieurs apostrophes comme le vers : «Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute<sup>21)</sup> .» Adressées à l'intimité du poète lui-même, ces apostrophes séparent du «je» énonciateur les doubles du «je», en les qualifiant comme destinataires. Ce

15) Ross Chambers, ««Je» dans Les Tableaux Parisiens de Baudelaire», *Nineteenth century French studies*, v.9, 1-2, 1980-1981, p.59.

16) *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joelle de Sermet et Yves Vade, «Modernités 8», Presses universitaires de Bordeaux, 1996 ; *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, 1996.

17) LXXXIX «Le Cygne», v.1 ; *O.C. I*, p.85.

18) XCIII «A une Passante», v.14 ; *O.C. I*, p.93.

19) Judith Wulf, «L'adresse lyrique dans *Les Fleurs du Mal*», in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.174.

20) «Cette dynamique de dépersonnalisation dans laquelle le «je» ne trouve plus d'altérité à laquelle s'opposer, est mise en scène dans toute sa dimension angoissante. Elle se manifeste ainsi de manière très appuyée à partir de l'édition de 1861, notamment dans les poèmes LXXXIX à XCIII des «Tableaux parisiens» ; *ibid.*, p.179.

21) LXXX «Le Goût du néant», v.5 ; *O.C. I*, p.76.

dédoubllement du «je» par l'apostrophe atteint son point culminant dans «L'Horloge», le dernier poème de cette section, comme l'explique clairement John E. Jackson<sup>22)</sup>.

### Le verbe au présent à la première personne

Outre ce procédé de l'apostrophe, relevons comme autre trait caractéristique la fonction du verbe utilisé à la première personne. Dans la plupart des poèmes jusqu'en 1857, le «je» poète décrit peu son acte en tant que fait qui se déroule au même instant que l'énonciation ; il parle presque toujours de son acte comme un fait du passé ou comme une intention future, de sorte que le moment de l'acte énoncé ne coïncide pas avec celui de l'énonciation. Même dans le cas où l'énonciation du poète utilise le verbe au présent, celui-ci s'accompagne souvent d'une proposition subordonnée qui suggère le temps de l'acte énoncé : par exemple, quand le «je» énonce «Je vois se dérouler des rivages heureux», cet acte énoncé de «voir» ne se produit pas au même instant que l'énonciation, mais il n'est que le souvenir du passé comme l'indique la phrase de la proposition subordonnée «Quand [...] / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux<sup>23)</sup>». Même s'il n'y a pas d'indication temporelle accompagnant du verbe au présent, ce que le «je» explique n'est que son intention avec le verbe «vouloir», ou sa situation avec le verbe «être», «savoir» ou «pouvoir». Exceptionnellement, il raconte quelquefois un acte qui coïncide avec l'instant de l'énonciation : «je te donne ces vers afin que si mon nom [...]»<sup>24)</sup>. Ici, l'acte de l'énonciation réalise par lui-même l'acte énoncé de «donner ces vers». Ce vers n'est pas la description de son acte, mais il en est la déclaration. Il n'y a donc pas de contradiction produite par la coïncidence temporelle des deux actes de l'énonciation et de l'énoncé. Au contraire, cette expression performative renforce la légitimité du «je» en tant que celui qui énonce «ici et maintenant»<sup>25)</sup>.

---

22) «Il y a en effet dans *Les Fleurs du Mal*, et cela de poème en poème, une *dramaturgie ou une polyphonie de l'énonciation*, si l'on veut bien désigner par cette expression la multiplicité souvent conflictuelle des voix qui s'y font entendre. Pour nous en tenir à ce même dernier poème de «Spleen et Idéal», «L'Horloge», notons que s'il s'ouvre sur une apostrophe à l'horloge, il donne dès le deuxième vers la parole à celle-ci (par le procédé de la prosopopée) qui, elle-même, fait parler successivement la Seconde, puis Maintenant, puis un tout (qui totalise le «divin Hasard», l'«auguste Vertu» et le «Repentir»), le poème s'achevant par l'énonciation finale d'un impératif qui a valeur de jugement : «Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !» ; «Introduction» de John E. Jackson in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Le Livre de poche, 1999, p.44.

23) XXII «Parfum exotique», v.1-3 ; *O.C. I*, p.25.

24) XXXIX [sans titre], v.1 ; *O.C. I*, p.40.

25) «Performatif (n.m. et adj.) Par ce terme (de l'anglais to perform, «accomplir»), on désigne des verbes qui, à la première personne du présent, constituent l'acte même qu'ils énoncent. [...] Le performatif développe une particulière énergie, notamment dans l'expression poétique : «Je fête l'essentiel je fête ta présence / Rien n'est passé la vie a des feuilles nouvelles» (P. Éluard «Anniversaire», *L'Amour la Poésie*) En écrivant «je fête» le poète accomplit l'acte de fêter celle qu'il aime. Tout le poème devient ainsi, au-delà d'une simple déclaration, un acte

Ainsi le poète évite-t-il avec précaution l'ambiguïté de la confusion des deux instants du présent de l'acte énonciation et de l'acte énoncé.

Pourtant, dans les *nouveaux poèmes* on trouve plusieurs exemples qui brouillent cette stabilité du «je» énonciateur ; on y trouve plusieurs fois un «je» dont l'identité est ébranlée. Par exemple, dans «Obsession», le «je» énonce «je cherche le vide, le noir, et le nu !», mais par manque d'information temporelle, le lecteur ne peut pas juger si le «je» est en train de chercher «le vide», ou si cette recherche est une habitude de l'énonciateur ; le rapport entre le «je» énonciateur et le «je» énoncé est si ambigu et si bizarre que l'on peut supposer deux personnages différents, bien qu'ils utilisent tous les deux le même pronom personnel.

Cette distanciation du «je» est plus forte encore dans «Alchimie de la douleur» :

Par toi je change l'or en fer  
Et le paradis en enfer ;  
Dans le suaire des nuages

Je découvre un cadavre cher,  
Et sur les célestes rivages  
Je bâtis de grands sarcophages<sup>26)</sup> .

Les verbes au présent à la première personne «changer», «découvrir» et «bâtir» ne s'accompagnent d'aucune indication temporelle, mais ce sont les seules informations données sur ce «je». Est-ce que le «je» est en train d'énoncer ces vers, ou est-il en train de subir une sinistre métamorphose ? La seule résolution est, semble-t-il, de considérer que ce «je» énoncé est un autre personnage que le «je» énonciateur.

Un autre *nouveau poème*, «Le Cygne», présente la même caractéristique. Quand le «je» dit «Je vois ce malheureux», il n'y a pas de proposition subordonnée temporelle, comme c'était le cas dans les poèmes jusqu'à l'édition de 1857. La phrase «Je pense à [...]» répétée quatre fois dans ce poème est aussi énoncée brusquement sans indication du moment énonciatif, bien que le verbe «penser» n'ait pas de valeur performative comme «donner» ou «fêter».

Ces poèmes ne sont pas aussi attentifs que les poèmes jusqu'en 1857 à identifier le «je» énonciateur et l'autre «je» dont l'acte est décrit dans le poème ; et celui-ci devient un personnage qui n'a pas de rapport avec l'énonciateur

---

d'amour.» ; Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, 1994, p.164.

26) LXXXI «Alchimie de la douleur», v.9-14 ; O.C. I, p.77.

malgré l'usage commun du pronom personnel.

### Le point de départ

Mais d'où vient cette écriture particulière du «je» poète distancié ? Parmi plusieurs raisons probables, autobiographiques ou intertextuelles, on peut trouver dans les anciens poèmes jusqu'en 1857 le germe de ce «je» ambigu. Cependant ce n'est pas dans les poèmes où le «poète» assume l'énonciation ; mais dans les poèmes où l'énonciateur n'est qu'un objet personnifié qui peut symboliser la poésie comme «La Beauté».

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,  
 [...]
   
 Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;  
 J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;  
 Je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
 Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris<sup>27)</sup> .

L'acte énoncé par les verbes à la première personne du présent «Je trône», «J'unis» rend confuse la situation du «je» énonciateur. Cependant, l'incipit curieux et le titre «La Beauté» donnent au lecteur l'impression que ce «je» n'est pas celui qui s'identifie à l'auteur, mais est un être inhumain et imaginaire. Le lecteur comprend donc que cette «Beauté» n'est pas le vrai énonciateur et n'est qu'un personnage dont le texte lui est soufflé par l'auteur. Ainsi, le problème de l'identité du «je» reste suspendu<sup>28)</sup> .

On peut présumer que Baudelaire a appliqué dans les *nouveaux poèmes* ce système de l'énonciation fictive qui permet d'éviter le problème de la vraisemblance de l'énonciation et qui donne l'impression que l'imagination poétique devient elle-même le «je» énonciateur du poème<sup>29)</sup> .

### Après *Les Fleurs du Mal*

Un tel statut du «je» n'est pas privilégié dans les poèmes des *Fleurs du Mal* ; il est visible aussi dans les poèmes en prose ou *Spleen de Paris* ; par

---

27) XVII «La Beauté», v.1, 5-8 ; *O.C. I*, p.21.

28) Un autre poème de l'édition de 1857 montre la même tendance. «Je suis la pipe d'un auteur ;[...] / J'enlace et je berce son âme / Dans le réseau mobile et bleu / Qui monte de ma bouche en feu, // Et je roule un puissant dictame / Qui charme son cœur et guérit / De ses fatigues son esprit.» ; LXVIII «La Pipe», v.1, 9-14 ; *O.C. I*, p.67-68.

29) On peut rapprocher cette idée de la notion de la poésie décrite par Baudelaire dans sa critique de Théophile Gautier : «La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.» ; *O.C. II*, p.113.



exemple, «Les Fenêtres», paru en 1863, contient plusieurs verbes à la première personne du présent comme «j'aperçois», «je me la raconte» et «je me couche»<sup>30)</sup>. La confusion entre les deux présents énonciatifs semble renvoyer à celle entre «je» et autrui, qui constitue le thème de ce poème. Le «je» ici ne peut éprouver son existence que quand il imagine la vie d'une vieille femme qui habite, comme lui, dans un grenier. Ce «je», dont l'existence dépend d'autrui, semble s'identifier à Baudelaire lui-même, ou du moins à un poète parce qu'il a «refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende» : la création est le signe du poète. Celui à qui le «je» raconte l'histoire n'est pourtant pas le lecteur, mais le «je» se raconte à lui-même l'histoire, et le «je» se sent «fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que [s]oi-même». On trouve ici la confusion du sujet et de l'objet au niveau des personnages. Ce poème semble ainsi réaliser en partie la «magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même».

### Conclusion

Cette expression du «je» dans *Les Fleurs du Mal* n'est pas elle-même rénovatrice ; on peut trouver de nombreux exemples de ce «je» dont l'identification même est obscure quand on lit d'anciennes poésies lyriques, comme le sonnet de Louise Labé «Je vis, je meurs...». Mais elle est importante en ce sens qu'elle a délivré le «je» baudelairien de la contrainte de l'usage particulier du «je» chez les poètes romantiques. Il n'est pas non plus vain d'insister sur ce changement du verbe à la première personne du présent, parce que ce changement permet au pronom personnel d'exprimer la fonction poétique sans forcément inclure les sentiments de l'auteur ou de personnages. En effet, à la suite de Baudelaire, les poètes français ont cherché à renouveler le concept du «je» dans leurs poèmes, et même dans la vie, comme le résume la fameuse formule de Rimbaud : «JE est un autre»<sup>31)</sup>. Mais le plus important est le fait que cette œuvre poétique comporte une grande diversité dans l'exposition du sujet lyrique, et elle enregistre dans le processus de son établissement le changement dynamique du statut du «je».

(Étudiant en 1<sup>ère</sup> année du Cours de Doctorat de l'Université d'Osaka)

---

30) O.C. I, p.339.

31) Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p.249.