

**ASPECTS TEXTUELS ET DISCURSIFS DU PETIT POÈME EN PROSE
« ENIVREZ-VOUS » DE CHARLES BAUDELAIRE**

Raphaël Pittier

Chercheur-Doctorant au CLE

Université de Lausanne - Suisse

RÉSUMÉ: Cet article aborde le poème en prose « Enivrez-vous » de Baudelaire dans la perspective de l'ATD, prêtant une attention particulière à la dimension éditoriale et au(x) contexte(s) de publication, aux différents états textuels qui en découlent, à la généricité, à l'interdiscursivité induite par la mise en place d'une scénographie spécifique et à l'intratextualité qui met en relation ce texte avec d'autres poèmes de Baudelaire qui en éclairent le sens. Une analyse du poème, basée sur les principes de la linguistique textuelle, complète ces aspects en mettant en évidence une poétique de la répétition, qui se généralise à l'ensemble des niveaux de textualisation, et dont la fonction structurante est doublée d'une fonction argumentative visant à persuader le destinataire d'adhérer à la doctrine subversive prônée par l'énonciateur de ce poème.

MOTS-CLÉS: Généricité. Interdiscursivité. Intratextualité.

RESUMO: Este artigo aborda o poema em prosa « Enivrez-vous » de Baudelaire, na perspectiva da ATD, dando atenção particular à dimensão editorial e ao(s) contexto(s) de publicação, para os diferentes estados textuais que daí decorrem, a genericidade, a interdiscursividade induzida pela implementação de uma cenografia específica e a intratextualidade que coloca em relação esse texto com outros poemas de Baudelaire que esclarecem o sentido. Uma análise do poema, baseada nos princípios da linguística textual, completa esses aspectos, evidenciando uma poética da repetição, que se generaliza no conjunto dos níveis de textualização, e da qual a função estruturante é duplicada por uma função argumentativa, visando a persuadir o destinatário a aderir à doutrina subversiva preconizada pelo enunciador deste poema.

PALAVRAS-CHAVE: Genericidade. Interdiscursividade. Intratextualidade.

ABSTRACT: This article focuses on the little poem in prose “Enivrez-vous” by Baudelaire, from the perspective of Textual Discourse Analysis (TDA), paying particular attention to the editorial dimension, and to the context(s) of its publication, for the different unfolding states of the text, such as, genre features, interdiscursivity induced by the implementation of a specific scenography, and intratextuality, which relates this text to other poems by Baudelaire, thereby shedding light on its meaning. An analysis of the poem, based on the principles of text linguistics, completes these aspects, showing a poetics of repetition, which is generalized in the set of levels of textualization, and of which the structuring function is doubled by an argumentative function, aiming to persuade the addressee to adhere to a subversive doctrine advocated by the enunciator of the poem.

KEYWORDS: Genre Features. Interdiscursivity. Intratextuality.

ENJEUX TEXTUELS ET DISCURSIFS SPÉCIFIQUES

L'évolution de la réflexion sur la relation entre discursivité et textualité – stimulée par la prise en compte des éditions et des traductions¹ – permet d'aborder le poème « Enivrez-vous » dans une perspective plus consciente de la complexité textuelle et plus apte à mettre en lumière les problèmes discursifs.²

Dans le cas de ce poème, une attention particulière portée à la dimension éditoriale s'avère cruciale, parce qu'elle permet de dégager deux formes de textualisation, liées à des contextes de publication différents – dans la presse et en recueil –, qu'il s'agit de comparer pour examiner les conséquences discursives des différences observables entre ces deux états textuels. Une réflexion sur la généricité de ce poème, articulée autour des différents interdiscours qui le sous-tendent, permettra de dégager des associations génériques étonnantes qui confèrent à ce texte son originalité. Le double rôle des répétitions sera finalement examiné, par l'analyse de leur fonction structurante qui participe du liage du signifiant, d'une part, et de leur fonction persuasive utilisée comme stratégie discursive visant à faire adhérer le destinataire à la doctrine subversive prônée par l'énonciateur, d'autre part.

Le Spleen de Paris de Baudelaire constitue un objet d'étude particulièrement intéressant pour l'analyse textuelle des discours (ATD ci-après), parce que les poèmes qui le composent permettent d'aborder presque toutes les questions liées à la textualité (analyse textuelle), en ouvrant la voie à des réflexions fécondes sur la discursivité.³

ASPECTS ÉDITORIAUX

Si ce recueil se révèle d'une richesse exceptionnelle pour l'examen des questions théoriques liées aux procédés de textualisation et à la textualité en général, c'est principalement en raison de la complexité de l'histoire éditoriale qui le sous-tend. Le recueil, composé de

¹ Thèse de doctorat sur les traductions du *Spleen de Paris* de Baudelaire en cours, sous la direction de la Professeure Ute Heidmann et du Professeur Jean-Michel Adam, dont une partie sera consacrée aux traductions du poème « Enivrez-vous ».

² Le présent article précise, prolonge et complète, en la corrigeant occasionnellement, une étude antérieure de ce poème (PITTIER, 2015, pp. 80-104). La prise en compte de nouvelles relations intratextuelles, qui seront présentées dans cet article, éclaire toutefois d'une manière significativement différente le sens de ce poème.

³ Je tiens à remercier Ute Heidmann et Jean-Michel Adam pour leur relecture et leurs précieuses suggestions. Cet article leur doit beaucoup.

cinquante poèmes, n'a paru que de manière posthume, deux années après le décès de son auteur, dans le quatrième tome des *Œuvres complètes* publié chez Michel Lévy en 1869 (en cotextualité avec *Les Paradis artificiels*, *La Fanfarlo* et *Le Jeune Enchanteur*). Assumant la fonction énonciative que Jean-Michel Adam identifie comme « transmetteur supplétif de l'auteur » (ADAM, 2018a, p. 332), deux amis de Baudelaire, Théodore de Banville et Charles Asselineau, se sont chargés d'établir le texte à publier. Ils ont ainsi agi comme un relai auctorial assurant la mise en recueil de textes qui, pour la plupart, avaient paru précédemment dans des journaux et revues⁴. Bien que fondés sur des documents laissés par Baudelaire, certains de leurs choix éditoriaux sont contestables, et, de fait, contestés. C'est notamment le cas des deux (péri)textes d'ouverture et de fermeture du recueil, à savoir la lettre-préface « A Arsène Houssaye » et l'« Epilogue » en vers, qui sont tous deux supprimés dans la récente édition d'Aurélia Cervoni et Andrea Schellino (BAUDELAIRE, 2017)⁵. Certains poèmes ont par ailleurs fait l'objet de plusieurs publications du vivant de Baudelaire, et là aussi se pose la question du choix du texte à adopter pour la publication.⁶

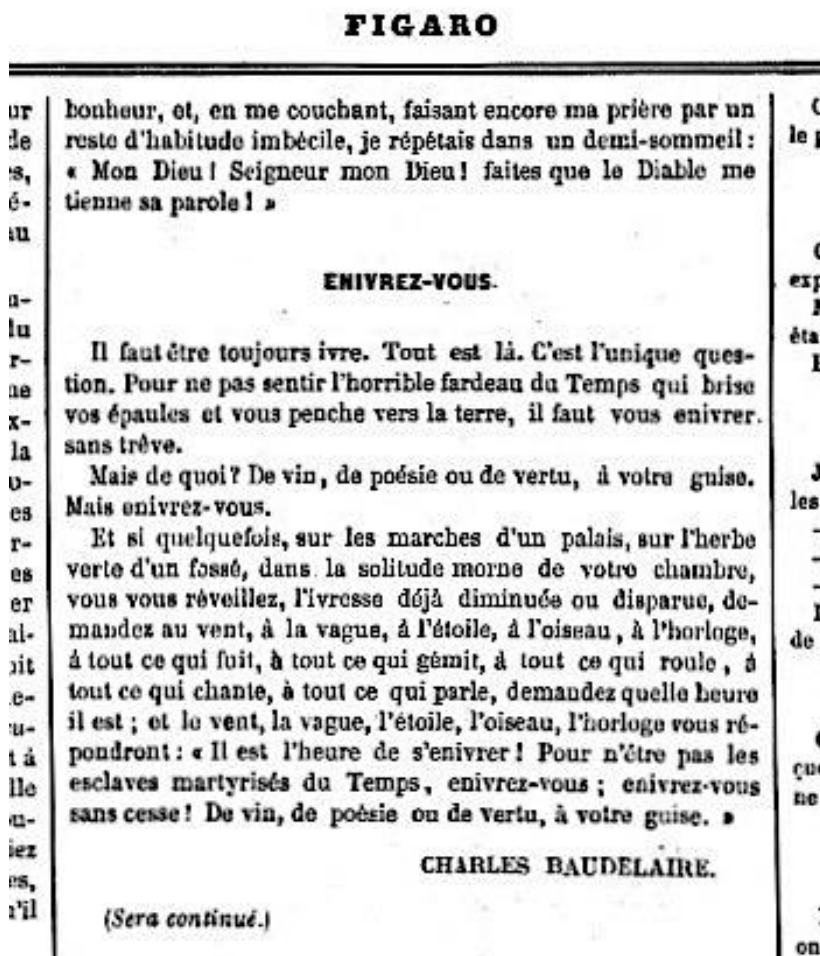
Ce n'est pas le cas pour le poème « Enivrez-vous », qui n'a connu qu'une seule publication en journal, dans le *Figaro* du 7 février 1864 (précédé d'une notice par Gustave Bourdin, et des poèmes « La Corde », « Le Crépuscule du soir » et « Le Joueur généreux ») :

⁴ Robert Kopp développe l'histoire éditoriale des *Petits Poèmes en prose* dans l'introduction de son édition critique (BAUDELAIRE, 1968, pp. XXVIII-LXXIII).

⁵ Cette décision éditoriale est pleinement motivée, puisque ces deux textes n'apparaissent pas dans la liste établie par Baudelaire dont se servirent Banville et Asselineau. Si nombre d'éditions avaient déjà, auparavant, supprimé l'« Epilogue » qui s'accorde mal au recueil en raison de sa forme versifiée (et qui était en fait un projet de préface à une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*), l'édition de Cervoni et Schellino fait office de précurseur en reléguant dans le dossier annexe le fameux texte « A Arsène Houssaye », lui ôtant ainsi son statut de préface. Les deux éditeurs scientifiques justifient ce choix : « Nous nous sommes [...] écartés de la tradition et du recueil posthume pour la lettre-dédicace à Arsène Houssaye [...], que nous ne publions pas en tête des poèmes. Liée à la série de poèmes publiée dans *La Presse* en 1862, cette lettre est purement circonstancielle et ne saurait servir de préface au recueil dans son intégralité. » (BAUDELAIRE, 2017, p. 30) Allant dans le même sens, Jean-Michel Adam note également, à propos de ce (péri)texte : « Il est paradoxal que cette épître dédicatoire, liée contextuellement à la presse écrite et aux contraintes de publication dans un journal d'un premier ensemble de poèmes, soit devenue péri-textuellement la préface de presque toutes les éditions du recueil. » (ADAM, 2018a, p. 337)

⁶ Au-delà du choix d'un texte au détriment des autres, nécessaire à l'édition, la prise en compte des différents états textuels publiés doit donner lieu à des études diachroniques qui retracent l'histoire éditoriale et l'évolution du texte en question. Pour une étude de ce type appliquée au poème « Le Crépuscule du soir » (en prose), voir PITTIER (2015, pp. 42-62).

Fig. 1 : « Enivrez-vous » dans le Figaro du 7 février 1864



Source : (BAUDELAIRE, 1864, p. 5)

Il semble assez paradoxal que Gustave Bourdin, qui avait publié, peu après leur parution, une critique acerbe des *Fleurs du Mal* dans le même journal (BOURDIN, 1857, p.1)⁷, ait ouvert les colonnes de ce périodique, dont il est désormais secrétaire de la rédaction, aux poèmes en prose de Baudelaire, tout en mentionnant, dans sa notice introductive, que « l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire les *Fleurs du Mal* est, à peu de chose près, la même qui compose le *Spleen de Paris* » (BOURDIN, 1864, p. 3). La notoriété acquise par Baudelaire, bien malgré lui, lors du procès des *Fleurs du Mal*, et qui en a fait une personne de premier plan de la vie littéraire parisienne, n'y est certes pas étrangère, mais la singularité de ce que Baudelaire propose avec ses poèmes en prose joue également pour beaucoup.

⁷ Cet article, véritable pamphlet contre *Les Fleurs du Mal*, fut du reste récupéré par la partie civile lors du procès des *Fleurs du Mal* qui aboutit à la condamnation de Baudelaire et de son éditeur Auguste Poulet-Malassis.

TRANSFORMATIONS ÉDITORIALES ET TRADUCTORIALES

Bien que le poème « enivrez-vous » n’ait connu que cette unique publication du vivant de Baudelaire, le texte proposé par Banville et Asselineau dans l’édition posthume de 1869 diffère à deux endroits de celui du *Figaro* et si ces deux modifications semblent *a priori* négligeables, elles ont en fait, à des degrés divers, un impact significatif sur la lecture du poème. Ces transformations sont d’autant plus regrettables qu’elles vont se répercuter sur presque toutes les éditions ultérieures, qui se basent sur l’édition posthume et se bornent à signaler, lorsqu’il s’agit d’éditions scientifiques, la variation du *Figaro* en note – alors qu’en réalité c’est l’édition posthume qui introduit une variation.

S’opposant à cette tradition, Cervoni et Schellino (BAUDELAIRE, 2017, p. 149-150) choisissent de publier le texte tel qu’il avait paru dans le *Figaro*, comme l’avait fait avant eux Jean-Luc Steinmetz (BAUDELAIRE, 2003, p. 168-169).⁸ La réhabilitation du texte (pré)original, tout comme la suppression de la préface, marquent un tournant dans l’histoire éditoriale du *Spleen de Paris*, un véritable changement de paradigme, car la légitimité des opérations effectuées par l’instance supplétive de l’auteur est remise en question, et lorsque des opérations sont jugées illégitimes, elles font l’objet de corrections et de rectifications, qui dégagent en partie le recueil du prisme de Banville et Asselineau, le rendant ainsi plus conforme aux intentions de Baudelaire, que les éditeurs tentent de reconstituer en tenant compte des états les plus avancés de la recherche.

La première modification opérée par Banville et Asselineau touche à l’enchaînement des deuxième et troisième énoncés du premier paragraphe, qui ne forment plus deux phrases typographiques indépendantes : « Tout est là. C’est l’unique question. », mais une unique phrase périodique dont les deux membres sont séparés un double-point : « Tout est là : c’est l’unique question. » Cette transformation brise le rythme imprimé par la juxtaposition des trois premières phrases très brèves, mais syntaxiquement complètes et autonomes, qui s’opposent à la longue quatrième phrase de cet *incipit*. La « scénographie »⁹ mise en place par le texte se

⁸ Il est intéressant de constater que Daniel-Rops, qui déclare adopter « la dernière publication en revue de chaque pièce » (BAUDELAIRE, 1934, p. XXX), donne malgré tout, pour ce poème, le texte de l’édition posthume.

⁹ Dominique Maingueneau définit le concept de « scénographie » comme « la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu’en retour il doit valider à travers son énonciation même », se situant

trouve par ailleurs affectée par la périodisation de ces deux énoncés, puisque la période suppose un lien logique entre ses membres (que souligne le nouveau ponctuant), alors que l'enchaînement parataxique des trois premiers énoncés a justement pour fonction de poser des faits indiscutables, qui n'ont pas besoin de faire appel à des raisonnements logiques, car ils vont de soi et émanent d'une instance énonciative dont l'autorité est représentée comme absolue.

La seconde transformation consiste en l'ajout d'une virgule entre le sujet multiple et le prédicat : « [...] et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : » L'ajout de cette virgule, dont l'impact sur le plan rythmique est indéniable, vise peut-être à pallier l'absence de l'organisateur sériel ET, marqueur de fin de série énumérative, qui unit habituellement les deux derniers syntagmes d'une énumération. Il en résulte une disjonction de la partie thématique et de la partie rhématique de cet énoncé qui nuit à la fluidité du texte.

On peut légitimement supposer Baudelaire se serait indigné de ces transformations, qui provoquent un appauvrissement du poème. Car si elles semblent au premier abord se limiter à des questions de ponctuation, elles ont en fait une portée beaucoup plus large, puisqu'en modifiant l'enchaînement des énoncés, ainsi que leur dynamique interne, elles affectent la structure et la sémantique du poème et, partant, sa signifiante. Baudelaire était parfaitement conscient du rôle joué par la ponctuation dans la construction du sens, comme en témoigne cet extrait de sa lettre à Gervais Carpentier¹⁰ du 20 juin 1863 :

Je vous avais dit : supprimez *tout un morceau*, si une *virgule* vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; elle a sa raison d'être.

J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est *parfaitement fini*.

(BAUDELAIRE, 1968, pp. 281-282)

Dans les poèmes de Baudelaire, rien n'est laissé au hasard : chaque élément a une place spécifique et une fonction précise, et ne saurait par conséquent être modifié ou déplacé sans qu'en souffre le poème tout entier.

La prise en compte des traductions est, d'un point de vue heuristique, très éclairante pour l'étude du poème, car elle permet de faire émerger, à la manière d'un révélateur, des éléments du texte qui seraient demeurés latents sans le recours à la traduction, qui est une forme

dans un « double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi ». (MAINGUENEAU, 2004, p. 192).

¹⁰ Gervais Carpentier était le directeur de la *Revue nationale et étrangère*, qui avait publié deux poèmes en prose (*Les Tentations* et *La Belle Dorothée*) de Baudelaire le 10 juin 1863.

particulière d'interprétation. Mais le phénomène traductorial est d'une grande complexité car il met en jeu une multitude de facteurs qui conditionnent un tel transfert (inter)culturel, notamment l'adaptation à un nouveau contexte discursif, aux attentes du nouveau public, aux codes linguistiques de la culture-cible, mais aussi des questions d'imaginaires de la langue et de subjectivité du traducteur, sans compter les aspects commerciaux et économiques.

Voici la traduction du poème en portugais du Brésil proposée par Gilson Maurity :

Fig. 2 - « *Embebedai-vos* »

XXXIII

EMBEBEDAI-VOS

É preciso estar-se, sempre, bêbado. Tudo está lá, eis a única questão. Para não sentir o fardo do tempo que parte vossos ombros e verga-vos para a terra, é preciso embebedar-vos sem tréguas.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, a escolha é vossa. Mas embebedai-vos.

E se, às vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a grama verde de uma vala, na solidão morna de vosso quarto, vós vos acordardes, a embriaguez já diminuída ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que passa, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio, vos responderão: "É hora de embebedar-vos! Para não serdes escravos martirizados do Tempo, embebedai-vos, embebedai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude: a escolha é vossa."

Source : (BAUDELAIRE, 2006, p. 205)

Cette traduction présente l'avantage de proposer, en miroir (*testo a fronte*), « le » texte en français. Sans surprise, il s'agit du texte modifié par Banville et Asselineau pour l'édition posthume. D'un point de vue linguistique, ce qui est particulièrement intéressant dans cette

traduction, c'est que le double-point introduit par les deux contemporains de Baudelaire, entre les deuxième et troisième énoncés, est remplacé par une virgule, ce qui rompt le lien logique entre ces énoncés et provoque un rapprochement partiel avec la ponctuation du texte du *Figaro*.

La traduction est plus surprenante en ce qui concerne le « refrain » : « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise », qui présente une première forme avec virgule (conforme à la ponctuation française) : « De vinho, de poesia ou de virtude, a escolha é vossa » et une forme finale avec un double-point : « De vinho, de poesia ou de virtude: a escolha é vossa », probablement pour introduire une sorte de conclusion.

Enfin, au niveau lexical, le substantif (« la embriaguez ») ne fait pas partie du même paradigme que les autres vocables en lien avec l'ivresse (« Embebedai-vos », « bêbado », « embebedar-vos »). Le phénomène n'est un fait isolé pour les traductions relativement récentes vers des langues d'origine latine. On trouve par exemple, dans la traduction italienne de Vivian Lamarque, « l'ebbrezza » au milieu de « Ubriacatevi / ubriachi / vi ubriachiate / ubriacarsi » (BAUDELAIRE, 1988, p. 84), et, dans la traduction espagnole de Francisco Torres Monreal, « la embriaguez » au milieu de « Emborrachaos / borracho / emborracharos / emborracharse » (BAUDELAIRE, 1999, p. 124).

ASPECTS GÉNÉRIQUES

Suivant les propositions d'ADAM & HEIDMANN (2009, pp. 11-21), il paraît préférable de réfléchir plutôt en termes de « généricité » qu'en termes de « genre », car cette notion, plus dynamique, est plus apte à rendre compte de l'hétérogénéité générique constitutive de la majorité des textes, *a fortiori* des textes littéraires. Le plus souvent, la généricité (ou l'effet de généricité) d'un texte provient d'une sorte de négociation et de rapports de force entre plusieurs dynamiques génériques. En inscrivant¹¹ les énoncés de son texte dans « la configuration de pratiques et de formes génériques » (HEIDMANN, 2017, p. 220) de sa formation socio-discursive, l'auteur produit des effets de sens liés à leur généricité. De là peut évidemment émerger une dominante générique, mais le texte ne saurait se réduire à cette dominante. Il l'englobe et la dépasse, et c'est un des facteurs qui fondent la singularité de chaque texte.

¹¹ Les modalités de l'« inscription générique » constitue un plan d'analyse à part entière de la comparaison différentielle (HEIDMANN, 2017, p. 218).

Parmi les nombreux titres envisagés par Baudelaire pour son recueil, deux ont accédé à la postérité : *Le Spleen de Paris* et *Petits Poèmes en prose*. Si le premier (qui apparaît dans *Le Figaro*, avec le sous-titre « Poèmes en prose ») oriente thématiquement ces poèmes en les situant dans le prolongement des sections « Spleen » et « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, le second (qui est adopté par Banville et Asselineau pour l'édition posthume de 1869) rassemble les textes du recueil selon une caractéristique générique commune, à savoir le dépassement de l'opposition traditionnelle entre prose et poésie. Le rejet de cette dichotomie est constitutif de la forme littéraire novatrice du « poème en prose » que Baudelaire, par une « expérimentation générique »¹² particulièrement active, tourne vers la modernité, participant ainsi à sa popularisation et à sa reconnaissance par la communauté littéraire de son époque. Si le poème en prose a aujourd'hui acquis ses lettres de noblesse dans la littérature et une légitimité indiscutable comme forme littéraire à part entière, ce n'était de loin pas le cas à l'époque de Baudelaire, où la possibilité même d'existence du « poème en prose » était remise en question. Ainsi, même après avoir participé à l'établissement du texte des *Petits Poèmes en prose* pour l'édition de 1869, Théodore de Banville affirmait-il encore à ce sujet :

Peut-il y avoir des poèmes en prose ? Non, il ne peut pas y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et le *Gaspard de la nuit* de Louis Bertrand ; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher ; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le Ποίημα.

(BANVILLE, 1872, p.6).

Une autre tension générique est liée au support de publication¹³ utilisé pour la parution des poèmes en prose de Baudelaire. Comme la majorité de ces textes ont été publiés du vivant de leur auteur dans des journaux (ce qui était un procédé tout à fait courant à cette époque), ils entrent forcément en interaction avec le discours journalistique.¹⁴ L'emplacement de la signature « CHARLES BAUDELAIRE », justifiée à droite à la fin de sa contribution selon les codes de la presse écrite, est emblématique de cette interaction. Le mode de fonctionnement du

¹² Ute Heidmann définit l'« expérimentation générique » comme un processus qui sous-tend « le procédé complexe de (re)configuration de pratiques et de formes génériques existantes et de la création de nouvelles formes » (HEIDMANN, 2017, p. 221).

¹³ La prise en compte de la nature du support de publication est fondamentale, car « on risque de passer à côté d'effets de sens capitaux, si on ne tient pas compte des données matérielles du média et du conditionnement de la lecture qu'il génère » (ADAM, 2014, p. 209).

¹⁴ Pour une liste de travaux en lien avec ce sujet, voir ADAM (2018a, p. 336).

journal émerge de manière exemplaire lorsque, dans sa notice introductive, Gustave Bourdin, représentant l'instance éditoriale collective (le *Figaro*), s'adresse directement à son lectorat : « Nos lecteurs jugeront si M. Charles Baudelaire y a réussi. » (BOURDIN, 1864, p. 3) En demandant à ses lecteurs de juger la valeur des textes publiés, il clarifie la situation de communication et crée un clivage entre, d'une part, les instances éditoriale et lectoriale, et d'autre part, l'instance auctoriale, ce qui permet au journal de protéger son intégrité morale en se désolidarisant de la production littéraire de Baudelaire, publiant ses poèmes sans toutefois les cautionner. La présence du discours journalistique s'estompe avec la mise en recueil, puis au fur et à mesure des éditions successives, mais on ne peut pas faire abstraction de ce contexte de publication original, qui a, du moins en partie, conditionné l'émergence de ces textes et contribué au flottement du titre du recueil (ainsi que de certains titres de poèmes).

Mais la publication en revue ou dans un journal a également pour conséquence de créer des regroupements de poèmes liés cotextuellement, permettant ainsi un travail sur des sous-corpus (par rapport au recueil dans sa globalité). Une telle démarche se montre particulièrement éclairante pour le poème « Enivrez-vous », car il se trouve, dans le *Figaro*, en cotexte immédiat avec « Le Joueur généreux »¹⁵, dans lequel on retrouve également la thématique de l'enivrement :

Nous mangeâmes, nous bûmes outre mesure de toutes sortes de vins extraordinaires, et, chose non moins extraordinaire, il me semblait, après plusieurs heures, que je n'étais pas plus ivre que lui. » [...]

Nous fumâmes longuement quelques cigares dont la saveur et le parfum incomparables donnaient à l'âme la nostalgie de pays et de bonheurs inconnus, et, *enivré de toutes ces délices*, j'osai, dans un accès de familiarité qui ne parut pas lui déplaire, m'écrier, en m'emparant d'une coupe pleine jusqu'au bord : « A votre immortelle santé, vieux bouc ! » »

(BAUDELAIRE, 1864, pp. 4-5 ; je souligne).

On voit à quel point ces deux poèmes gagnent à être lus conjointement. Or, dans l'édition de 1869, ils n'apparaissent plus en cotextualité immédiate mais sont séparés par trois poèmes (« La Corde », « Les Vocations » et « Le Thyrsé »).¹⁶

Le rapprochement de ces deux poèmes rend en revanche plus visible l'interdiscours religieux qui les traverse. Dans « Le Joueur généreux », reprenant le thème faustien,

¹⁵ Poème rebaptisé « Le Diable » lors de sa parution dans la *Revue du XIX^e siècle*, le 1^{er} juin 1866.

¹⁶ Lors de l'opération de mise en recueil, Banville et Asselineau s'appuient sur une liste laissée par Baudelaire pour l'ordonnancement des poèmes, mais le statut de cette liste n'est pas clair : il pourrait s'agir d'un aide-mémoire visant à recenser les poèmes composés en vue de ce recueil, sans visée organisatrice.

l'énonciateur joue et perd son âme face au Diable, et considère cette perte comme encore plus insignifiante que celle d'une de ses cartes de visite. Il y a là de quoi scandaliser les lecteurs bourgeois du *Figaro* et, de fait, la publication des poèmes de Baudelaire fut abandonnée après la deuxième livraison, à la suite de plaintes et de nombreuses demandes de désabonnement. Quant au poème « Enivrez-vous », il repose sur une scénographie du discours religieux oralisé, proche du prêche ou du sermon.¹⁷ L'effacement du sujet de l'énonciation (JE) va dans le sens d'un énonciateur qui, en simple porte-parole, ne fait que relayer une vérité émanant d'une instance supérieure. Les répétitions, qui confèrent au texte sa poéticité, jouent également un grand rôle dans le discours religieux, par exemple dans les litanies¹⁸ ou dans les prières reprises à l'identique qui font entrer les fidèles dans un état proche de la transe.

Entrant dans la catégorie plus vaste des « discours d'incitation à l'action »¹⁹, ce poème en partage les caractéristiques linguistiques : peu de connecteurs argumentatifs ; place du destinataire qui reste vacante, sous la forme d'un simple pronom personnel de deuxième personne (VOUS), et qui est destinée à être occupée par le lecteur lui-même, ainsi appelé à devenir sujet-agent ; impératifs et injonctifs ; structures en POUR + infinitif. Ce poème peut donc être apparenté au genre du conseil, tel qu'il pourrait se trouver dans un ouvrage de morale. Mais ce type de textes suppose une autorité morale de l'énonciateur et un « contrat de vérité » (ADAM, 2017, p. 282) entre l'énonciateur-expert et le destinataire, qui justifie la scénographie et la dominante injonctive du texte. Or, le but du poème n'est ni la vérité ni la morale, mais le Beau, réalisation d'une recherche d'ordre esthétique qui porte en soi son propre but – c'est même là tout l'enjeu de la poésie de Baudelaire, en vers comme en prose. Cette dimension autotélique du poème est d'ailleurs exprimée de façon magistrale par Baudelaire lui-même dans *L'Art romantique* : « 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. » (BAUDELAIRE, 1868, pp. 165-166) Il y a donc un conflit entre la « scénographie », qui tire le

¹⁷ Je remercie Nadège Coutaz pour m'avoir suggéré cette piste fort pertinente.

¹⁸ Voir « Les Litanies de Satan » dans *Les Fleurs du Mal*.

¹⁹ Sur les « Discours procéduraux et autres genres de l'incitation à l'action », voir ADAM (2017, pp. 259-286). Il faut néanmoins remarquer que ce poème ne présente pas la successivité actionnelle caractéristique de ces types de textes, puisque l'injonction porte essentiellement, de manière insistante, sur l'action de s'enivrer.

texte vers un discours moral, et la « scène générique »²⁰ qui le ramène au domaine de l'avant-garde poétique, et c'est cette double orientation génériquement conflictuelle qui confère à ce poème sa singularité et sa troublante originalité.

STRUCTURE ET ANALYSE DU POÈME : UNE POÉTIQUE DE LA RÉPÉTITION

Pour dégager la structure compositionnelle du poème et procéder plus efficacement à son analyse, il semble utile d'en établir au préalable le plan de texte. Pour les raisons éditoriales évoquées plus haut, c'est la forme de textualisation publiée dans le *Figaro* qui servira de texte de référence pour cette opération.

[P] indique la phrase typographique, [DDP] la phrase typographique interne au discours direct, (é) la proposition-énoncé. Les termes en gras indiquent les répétitions, et les capitales les connecteurs et organisateurs.

ENIVREZ-VOUS

- §1 [P1] (é1) **Il faut** être toujours ivre.
[P2] (é2) Tout est là.
[P3] (é3) C'est l'unique question.
[P4] (é4) **Pour ne pas** sentir l'horrible fardeau **du Temps**
(é5) qui brise vos épaules
ET (é6) vous penche vers la terre,
(é7) **il faut** vous enivrer sans trêve.
- §2 [P5] (é8) **MAIS** de quoi ?
[P6] (é9) **De** vin,
de poésie
OU **de** vertu,
à votre guise.
[P7] (é10) **MAIS** enivrez-vous.
- §3 [P8] (é11) **ET SI** quelquefois,
sur les marches **d'**un palais,
sur l'herbe verte **d'**un fossé,
dans la solitude morne **de** votre chambre,
vous vous réveillez,
(é12) l'ivresse déjà diminuée
OU disparue,
(é13) demandez

²⁰ Dominique Maingueneau définit le concept de « scène générique » comme le « genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, participe de la scène englobante littéraire » (MAINGUENEAU, 2004, p. 191).

au vent,
à la vague,
à l'étoile,
à l'oiseau,
à l'horloge,
à tout ce qui fuit,
à tout ce qui gémit,
à tout ce qui roule,
à tout ce qui chante,
à tout ce qui parle,
demandez quelle heure il est ;
(é14) ET le vent,
la vague,
l'étoile,
l'oiseau,
l'horloge
vous répondront :
[DDP1] (é15) « Il est l'heure de s'enivrer !
[DDP2] (é16) **Pour n'être pas** les esclaves martyrisés du **Temps**,
(é17) **enivrez-vous** ;
(é18) **enivrez-vous** sans cesse !
[DDP3] (é19) **De** vin,
(=[P5]) **de** poésie
OU **de** vertu,
à votre guise. »

Ce texte est composé de trois paragraphes. La brièveté des deux premiers contraste avec l'expansion du troisième, et ce contraste est renforcé par le fait que les deux premiers paragraphes sont constitués de plusieurs phrases typographiques (quatre pour le premier et trois pour le deuxième), alors que le troisième, pourtant plus long, n'est constitué que d'une seule phrase périodique [P8], englobant un discours direct (DDP1 à DDP3) qui lui est syntaxiquement subordonné.

Il est exceptionnel de rencontrer autant de répétitions dans un poème aussi court. Loin de chercher à les éviter (comme le voudrait une certaine conception normative esthétique), Baudelaire, au contraire, les multiplie, et les propage sur tous les niveaux de textualisation.

Au niveau phonique, on trouve une densité de retours de sonorités (assonances et allitérations) inhabituelle dans *Le Spleen de Paris*. Les phonèmes qui composent le vocable « ivre » semblent particulièrement touchés par ces répétitions. Hormis dans les vocables en lien lexical direct avec l'ivresse, on retrouve le phonème /i/ aux énoncés (é4-é5) : « Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules », dans l'élément central de la première

partie du refrain : « de poésie » (é9 et é19), dans la finale du refrain « à votre guise » (é9 et é19), avec une grande densité dans la construction détachée (é12) : « l'ivresse déjà diminuée ou disparue », au début de la deuxième série quinaire : « à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit [...] » (é13), dans le pronom impersonnel « il » (é13 et é15) et doublement dans l'adjectif « martyrisés » (é16).

Le phonème /v/ se retrouve dans les nombreuses formes de deuxième personne du pluriel : « vous » (titre, é6, é7, é10, é11, é14, é17 et é18), « vos » (é5), « votre » (é9 et é19), mais aussi à l'initiale de deux des trois termes de la première partie du refrain : « De vin, de poésie ou de vertu » (é9 et é19), à l'initiale des deux premiers éléments de la première série quinaire : « demandez au vent, à la vague [...] » (é13) et de la troisième qui en reprend les éléments : « Et le vent, la vague [...] vous répondront » (é14) ; on en trouve également des représentants plus marginaux dans la locution adverbiale « sans trêve » (é7) et dans le substantif « esclaves » (é16).

Mais le retour de sonorité qui produit la plus grande impression est sans doute l'allitération en /R/, présente en grande densité dans le début et la fin du premier paragraphe : « Il faut être toujours ivre. [...] Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. » (é1 et é4-é7) et dans le circonstant de lieu du troisième paragraphe : « sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre » (é11). On le trouve également dans le troisième terme du refrain : « de vertu » (é9 et é19), dans l'adjectif « disparue » (é12), dans deux des syntagmes de la deuxième série quinaire : « à tout ce qui roule [...], à tout ce qui parle » (é13), dans le substantif « l'horloge » (é13 et é14), dans la forme du futur « répondront » (é14), dans le substantif « l'heure » (é15), dans la structure « Pour n'être pas » (é16) et doublement dans l'adjectif « martyrisés » (é16).

D'autres retours de sonorités auraient également pu être évoqués, mais ceux qui ont été dégagés participent directement du liage du signifiant avec le champ lexical de l'ivresse qui se trouve ainsi renforcé. Il faut toutefois remarquer que les phonèmes sont des unités distinctives et, en tant que tels, ils sont généralement limités à un niveau infra-significatif. S'ils accèdent ici à un niveau de signification supérieur, c'est en raison de leur intégration au réseau de répétitions du poème.

La répétition de ces phonèmes contribue à rendre plus prégnantes encore les répétitions liées au paradigme lexical de l'ivresse, aux réalisations morphologiques variées : déclinaisons verbales avec l'impératif « enivrez-vous » (titre, é10, é17 et é18) et l'infinitif « [s']enivrer » (é7

et é15), déclinaison adjectivale avec « ivre » (é1), et déclinaison nominale avec « ivresse » (é12). La répétition du lexème « Temps » (é4 et é16) permet d'insister sur l'importance et la nocivité de cet ennemi absolu (personnifié par la majuscule). La reprise intégrale de la phrase nominale : « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. » (é7 et é19) met en lumière la diversité des moyens d'enivrement. L'élément éthylique en fait bien sûr partie (avec le « vin »), mais l'enivrement ne se limite pas à cette dimension physiologique²¹ ; il peut aussi être suscité par des expériences d'ordre esthétique (avec la « poésie », dont il faut souligner la dimension autoréflexive) et par des attitudes morales (avec la « vertu »). Cette extension, qui confère à l'enivrement une valeur supérieure, et légitime la connotation positive qui lui est associée, permet de plus de susciter l'adhésion des destinataires réfractaires à un enivrement primaire. La présence de la « vertu » parmi les sources d'enivrement, qui paraît paradoxale, sauve en quelque sorte la lecture bourgeoise des lecteurs du *Figaro* en leur rendant plus acceptable le message du poème. Il ne faut pas pour autant y voir la marque d'un énoncé ironique produit dans cet unique but, car dans la logique de Baudelaire, il n'est pas paradoxal de s'enivrer de vertu. Ainsi, dans le poème « Le Vin des chiffonniers » de la section « Le Vin » des *Fleurs du Mal*, après avoir assimilé dans la deuxième strophe le personnage du chiffonnier au poète sous un certain rapport : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète » (BAUDELAIRE, 1861, p. 247), le troisième quatrain aboutit à un alexandrin qui met en collocation claire l'ivresse et la vertu :

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre *vertu*.

(BAUDELAIRE, 1861, p. 248 ; je souligne)

De même, le poème en prose « Les Foules », où le poète, cette fois assimilé au « promeneur solitaire et pensif » (BAUDELAIRE, 2017, p. 66) qui se mêle symbiotiquement à la foule urbaine et « tire *une singulière ivresse* de cette universelle communion » (BAUDELAIRE, 2017, p. 66 ; je souligne), se termine par ces deux paragraphes qui explicitent

²¹ Il faut bien évidemment mettre cette dimension physiologique de l'enivrement en relation intratextuelle avec *Les Paradis artificiels*, où le haschisch et l'opium constituent deux autres sources d'ivresse. Le vin se distingue toutefois de ces deux éléments, ainsi que des autres alcools (pour ainsi dire absents de l'œuvre de Baudelaire), par une valeur chrétienne indéniable liée à la transsubstantiation. Si l'on se place dans la perspective de l'interdiscours religieux, l'injonction de s'enivrer de vin peut alors être perçue comme un détournement intertextuel du fameux verset biblique précédant la communion : « Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant : Buvez-en tous » (Mat. 26 : 27).

la possibilité de « mystérieuses ivresses », de nature supérieure, émanant des sources d'enivrement plus nobles que représentent la « poésie » ou la « vertu » :

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette *sainte* prostitution de l'âme qui se donne tout entière, *poésie et charité*, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.

Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est *des bonheurs supérieurs aux leur, plus vastes et raffinés*. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de *ces mystérieuses ivresses*, et, au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et leur vie si chaste.

(Baudelaire, 2017, p. 67 ; je souligne)

Ces deux (intra)textes, l'un en vers et l'autre en prose, apportent donc un éclairage précieux sur l'énigmatique série « De vin, de poésie ou de vertu », et confirment que tous les termes de cette énumération doivent être pris très au sérieux. Dans le poème « Enivrez-vous », le choix de la source d'enivrement est laissé au destinataire selon ses inclinations (« à votre guise »), mais il est secondaire ; l'important, c'est l'ivresse qui en résulte, et dont le caractère fédérateur va rassembler tous les destinataires, malgré leurs différences et leurs oppositions apparentes. En englobant l'ensemble des destinataires possibles, cette opération étend le cadre de validité du propos et prévient ainsi les éventuelles objections. Sur le plan de la scénographie, ce phénomène doit être mis en lien avec les interdiscours religieux et moral évoqués plus haut : l'autorité religieuse doit s'adresser à l'ensemble de ses fidèles, tout comme l'énoncé moral doit pouvoir s'appliquer à tout un chacun.

Les répétitions se marquent également au niveau morphosyntaxique, par des parallélismes internes à la structure phrastique. C'est le cas pour le circonstant de lieu de (é9) : « sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre » qui reprend à trois reprises le patron syntaxique suivant : [préposition de lieu (SUR ou DANS) + déterminant défini + substantif (+ adjectif pour les deux derniers membres de la série) + préposition DE + déterminant (indéfini ou possessif) + substantif]. On peut observer un phénomène similaire en (é11) : « à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle ». La quintuple répétition fidèle de la structure « à tout ce qui » à l'œuvre dans ce passage lui confère une impression de lourdeur²², qui ne pourrait qu'être

²² Il est intéressant de noter que de nombreuses traductions vont choisir d'alléger le texte en réduisant ou supprimant la répétition de cette structure. Voir par exemple la traduction italienne de Decio Cinti qui réduit la répétition à trois termes : « a tutto ciò che geme, a tutto ciò che scorre, a tutto ciò che parla » (BAUDELAIRE, 1921, p. 84), ou la traduction espagnole de José Antonio Millán Alba qui la supprime : « a todo lo que huye, gime, rueda, canta y habla » (BAUDELAIRE, 1986, p. 114).

condamnée si elle n'entraîne de plein droit dans cette poétique de la répétition qui se manifeste à tous les niveaux du texte.

Enfin, on trouve dans ce poème un type particulier de répétitions qui représentent des éléments de structuration du poème à part entière, opérant sur les niveaux mésotextuel²³ et macrotextuel. Ces répétitions s'établissent par le biais de reprises textuelles de natures diverses (modalisations, connecteurs, refrains ou schème séquentiel) qui se font écho. Elles peuvent se limiter au cadre du paragraphe et renforcer son unité. Ainsi le premier paragraphe est-il borné par les énoncés « Il faut être toujours ivre. » (é1) et « il faut vous enivrer sans trêve. » (é7), tous deux initiés par la modalisation en « Il faut ». De même le deuxième paragraphe est-il borné par les énoncés « Mais de quoi ? » (é8) et « Mais enivrez-vous. » (é10), tous deux initiés par le connecteur MAIS. Dans ces deux cas, la répétition provoque un effet d'encadrement (interne) du paragraphe qui, en coïncidant avec la segmentation mésotextuelle, en renforce la cohésion. Mais ce type de répétitions peut également s'étendre au-delà des frontières de la segmentation mésotextuelle, comme c'est le cas pour la séquence explicative du premier paragraphe : « Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve » (é6-é7), à laquelle répond celle du dernier paragraphe : « Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! » (é16-é18). L'espèce de refrain « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise » que l'on retrouve en (é9), au centre du deuxième paragraphe, et en clôture du poème en (é19), engendre également un phénomène de reprise qui dépasse le cadre du paragraphe. Dans ces deux derniers cas, les répétitions agissent comme des structurants macrotextuels en participant alors au liage d'énoncés appartenant à des paragraphes distincts et, partant, au liage des unités mésotextuelles elles-mêmes.

La systématisation de la pratique de la répétition, et sa généralisation à l'ensemble des niveaux textuels (phonique, lexical, morpho-syntaxique et compositionnel), aboutit à une véritable « poétique » de la répétition, organisée en faisceaux convergents. C'est-à-dire qu'en plus de leurs fonctions propres, les répétitions acquièrent, par leur mise en réseau, une valeur d'ensemble, systémique, qui est de l'ordre de la signifiante et joue un rôle crucial dans l'orientation argumentative de ce poème.

En effet, le propos développé est hautement subversif : en prônant l'enivrement perpétuel, il s'oppose à la *doxa*, qui préconise ordinairement la tempérance. Cette subversion

²³ Sur « Le paragraphe comme unité mésotextuelle », voir ADAM (2018b, pp. 83-121).

apparaît, dans toute son ampleur, dans le premier énoncé : « Il faut être toujours ivre. » Cet énoncé assertif, qui prend la forme d'un énoncé de vérité générale, est initié par une modalisation déontique en « Il faut ». L'adverbe temporel « toujours », dont la rhématisation renforce le poids communicationnel²⁴, met l'accent sur la constance et la permanence liées à cet impérieux état d'ivresse, et les locutions adverbiales « sans trêve » (é7) et « sans cesse » (é18), toutes deux en position de rhème-propre, en sont les corollaires appliqués au processus d'enivrement. Ce premier énoncé, par sa concision extrême et son allure de vérité générale, se présente alors comme une doctrine. Par ces caractéristiques linguistiques, cet énoncé produit un effet de généralité qui l'apparente au genre du conseil, des directives morales, des règles de vie, et c'est ce genre que subvertit le poème. Les deux énoncés suivants renforcent cette idée : « Tout est là. » (é2) implique que le message s'autosuffit et que tout ajout serait superfétatoire ; « C'est l'unique question. » (é3) indique que cette assertion jouit d'une importance suprême qui rend tout le reste absolument négligeable. Conscient du caractère hautement polémique – voire irrecevable – de cette doctrine, qui va à l'encontre de l'attitude de tempérance prônée par les « bien-pensants » (dont les lecteurs du *Figaro* font partie), Baudelaire va recourir à des stratégies discursives qui vont rendre cette doctrine non seulement acceptable, mais nécessaire et indiscutable.

La répétition, dans sa dimension systémique, est l'une de ces stratégies. Elle est dotée d'une fonction argumentative qui sert un projet bien précis : convaincre le destinataire du bien-fondé de son propos.²⁵ Or, la doctrine proposée par l'énonciateur dans ce poème est si anticonformiste qu'elle s'apparente en fait à un endoctrinement. Les répétitions, par les effets de martèlement et de rabâchage qu'elles provoquent, servent un remodelage idéologique nécessaire à une telle transformation du système de pensée. La répétition généralisée a donc ici comme fonction illocutoire d'imposer au destinataire une doctrine *a priori* fallacieuse, contraire aux bonnes mœurs, et déstabilisante pour les lecteurs du *Figaro*.

²⁴ Alors que l'ordre canonique place l'adverbe temporel entre le verbe modal et le verbe d'état, cet adverbe temporel est ici déplacé après le verbe d'état. Il est intéressant de remarquer que le positionnement inhabituel de cet adverbe (et l'ordonnancement morphosyntaxique particulier qui en découle) est tel qu'il peut provoquer, même chez des lecteurs professionnels expérimentés, des hésitations et des erreurs de lecture. En témoigne, par exemple, la lecture proposée par l'émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance » diffusée le 27 avril 2015 sur *France Culture* (lien dans la bibliographie), qui rétablit, de manière erronée, l'ordre syntaxique canonique pour ce premier énoncé : « Il faut toujours être ivre. » Il est intéressant que dans la traduction en portugais du Brésil de Gilson Maurity, la mise en relief de l'adverbe temporel s'opère par son encadrement par des virgules : « É preciso estar-se, sempre, bêbado. » (BAUDELAIRE, 2006, p. 205)

²⁵ Un usage comparable de la répétition, exploitant son potentiel de persuasion, se retrouve, notamment, dans la propagande publicitaire, qui joue sur la répétition du message pour tenter d'imposer un produit au consommateur.

La prosopopée finale, qui utilise également le principe de la répétition, est une autre stratégie discursive destinée à convaincre le destinataire. Dans le dernier paragraphe de ce poème, l'énonciateur convoque une instance énonciative secondaire pour appuyer ou confirmer la doctrine subversive prônée par l'énonciateur principal. La longue phrase périodique qui constitue le troisième paragraphe repose sur une structure hypothétique en SI, mais il s'agit d'une hypothétique réelle, avec une protase au présent : « Et si quelquefois [...] vous vous réveillez » (é11), et une apodose injonctive qui prend la forme d'une interrogation indirecte : « demandez [...], demandez quelle heure il est » (é13). La construction détachée « l'ivresse déjà diminuée ou disparue » (é12) semble introduire une clause limitative, mais cette réserve n'est guère efficiente puisqu'il est fort peu fréquent que l'ivresse ait augmenté après un moment de repos. L'instance à laquelle s'adresse l'interrogation indirecte : « [...] au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle [...] » (é13) est composée de deux séries quinaires qui introduisent un rythme particulièrement rare (contrairement aux rythmes binaires et ternaires qui sont très fréquents), et l'amplitude de l'énumération souligne la diversité de cette instance énonciative plurielle. Mais cette instance, que l'énonciateur principal place en position d'interlocuteur, est composée d'éléments dépourvus de la faculté de parole (à l'exception du dernier membre de la seconde série quinaire : « à tout ce qui parle ») et absents de la situation de communication immédiate, qui sont présentifiés par un procédé d'hypotypose. L'énoncé suivant, qui reprend la première série quinaire en la posant en position d'agent, lui attribue un verbe de parole : « et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : » (é14). Contrastant avec la brièveté du questionnement indirect, la réponse prend la forme d'un discours direct qui s'étend sur cinq énoncés (é15 à é19).

Le propos développé dans ce discours direct va exactement dans le sens de la doctrine prônée par l'énonciateur principal, et cette convergence ne se confine pas au niveau sémantique, mais s'étend à tous les phénomènes de reprises et répétitions repérés plus haut. Baudelaire réalise un nouveau tour de force en convoquant cette instance plurielle et multiforme (dont la portée peut être considérée comme universelle), lui attribuant par prosopopée un discours responsif visant à valider la thèse de l'énonciateur. Cette stratégie repose sur un paralogisme, inhérent au phénomène de la prosopopée en général, car l'énonciateur convoque une instance énonciative dont le statut dialogal n'est pas ordinairement avéré et relève de l'imagination. Partant, il lui fait dire ce qu'il souhaite et se libère de toute objection ou réfutation. Mais cette opération permet surtout à l'énonciateur de désengager sa propre responsabilité énonciative en

déléguant, pour corroborer ses dires, cette responsabilité à une instance qui est *a priori* indépendante et universelle. La reprise fidèle du refrain « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise » par les deux instances énonciatives prouve que c'est bien l'énonciateur premier qui parle encore dans la prosopopée. De même, bien que les énoncés « Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre » (é4-é6) et « Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps » (é16) soient des reprises qui relèvent de la paraphrase, leur structure syntaxique commune en « Pour ne pas » et la reprise fidèle du lexème « Temps » (avec majuscule) suggèrent qu'ils émanent d'un unique énonciateur. Ainsi la multiplicité des voix présentes dans ce poème, convergeant toutes vers la doctrine subversive, n'est qu'apparente, puisque le contenu du discours attribué à cette instance énonciative secondaire est entièrement généré par l'énonciateur principal. Cette polyphonie apparente (ou de surface) n'est donc qu'un simulacre de polyphonie, une autre stratégie discursive visant à valider une fois de plus la doctrine de l'enivrement perpétuel prônée dans ce poème.

CONCLUSION

L'extrême complexité de l'objet « texte », trop souvent occultée dans les études littéraires, se situe au cœur des réflexions de l'ATD, qui doit rendre compte de cette complexité plutôt que de céder à la tentation de la simplification. Dans cette perspective, la prise en compte de l'histoire éditoriale est essentielle, car il est éclairant, d'un point de vue herméneutique, de resituer les textes dans leur(s) contexte(s) de publication et d'en retracer l'évolution. Lorsque le poème « Enivrez-vous » paraît dans le *Figaro*, en 1864, il est affecté par le support éditorial du journal, qui lui fournit un lectorat déterminé. Le cotexte large fait entrer les textes de Baudelaire en interaction avec le discours journalistique, alors que le cotexte étroit (limité aux poèmes de Baudelaire) fait émerger des relations cotextuelles qui se dissiperont dans le recueil, en raison d'un ordonnancement différent. Lorsque les poèmes de Baudelaire sont mis en recueil, en 1869, par Banville et Asselineau, ils s'adressent à un tout autre public que celui du *Figaro* et s'affranchissent en grande partie de l'interdiscours journalistique.

Mais les transformations liées à l'opération de mise en recueil ne touchent pas que le contexte éditorial et lectoral, elles affectent le texte lui-même. En effet, par rapport au texte du *Figaro*, Banville et Asselineau introduisent deux modifications micro-textuelles, qui semblent minimales, mais affectent en réalité le texte dans son ensemble et trahissent l'esprit de l'auteur. Et l'édition posthume de 1869 va servir de référence pour la plupart des éditions postérieures, qui en reproduisent le texte, du moins pour ce poème. Ce n'est que récemment que de rares

éditeurs ont pris la courageuse décision de publier les textes (pré)originaux, c'est-à-dire, pour « Enivrez-vous », la forme de textualisation parue dans le *Figaro*. Mais ils font pour l'instant figure d'exception et le paradigme traditionnel reste dominant. Il sera intéressant de suivre l'évolution de ce phénomène, ainsi que son extension aux traductions, qui doivent se faire en connaissance de cause.

La prise en compte de certains intratextes, en vers comme en prose, permet d'apporter un éclairage particulier sur le poème et de mieux en comprendre le sens, en le mettant en réseau avec d'autres poèmes qui partagent des associations de vocables similaires. Ces relations intratextuelles, dont le tissage sémantique, par un jeu de renvois d'une grande densité, procure à l'œuvre poétique de Baudelaire un degré de cohérence et de cohésion extrême, concourent à la réalisation du projet, si souvent évoqué par l'auteur, de faire du *Spleen de Paris* le pendant en prose des *Fleurs du Mal* (comme l'évoque Bourdin dans sa notice introductive).

La généricité est une autre composante majeure de la discursivité qui ne doit pas être négligée, car elle permet de mieux saisir certains enjeux essentiels de la textualité. L'analyse des dynamiques génériques qui traversent un texte et fondent sa singularité permet de comprendre quelles sont les pratiques génériques qu'un auteur mobilise au sein du système de genres qui est le sien. Par le dialogue intergénérique qu'il met en place, et par le type de rapports qu'il entretient avec ces genres (par exemple l'imitation, la parodie ou la subversion), le texte acquiert sa généricité propre. Si « Enivrez-vous » appartient, au niveau de la « scène générique », au macro-genre du « poème (en prose) », il entre en relation, au niveau de sa « scénographie », avec un interdiscours religieux (oralisé), qui confère à l'énonciateur sa posture d'autorité, et avec le genre du conseil (tel qu'on peut le trouver dans des manuels de morale) qu'il subvertit en proposant une doctrine contraire à la tempérance bourgeoise.

Pour imposer cette doctrine, l'énonciateur s'appuie sur une « poétique » de la répétition, qui se généralise à l'ensemble des niveaux textuels. Outre leurs fonctions individuelles (liage du signifiant aux niveaux micro-, méso- et macrotextuels), ces répétitions possèdent, par leur dimension systémique, une fonction persuasive qui permet d'imposer au destinataire la doctrine proposée. La prosopopée finale, dont le discours d'apparence polyphonique n'est qu'un simulacre généré par l'énonciateur principal, est une autre stratégie discursive visant à convaincre le destinataire. Mais si ces techniques argumentatives peuvent paraître douteuses et si la morale de ce texte peut paraître contraire aux bonnes mœurs, il importe de rappeler qu'il s'agit d'un poème – et même d'une expérimentation poétique d'avant-garde – et qu'en tant que tel, il ne prétend pas à la vérité ou à la morale ; le but qu'il poursuit est avant tout esthétique.

RÉFÉRENCES

Corpus

- BANVILLE (de), Théodore. *Petit Traité de poésie française*. Paris : L’Echo de la Sorbonne, 1872.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* (2^e éd.). Paris : Poulet-Malassis & De Broise, 1861.
- BAUDELAIRE, Charles. « Enivrez-vous ». *Figaro*, Paris, p.5, 7 février 1864. Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k270281t/f5.item>
- BAUDELAIRE, Charles. *L’Art romantique*. Paris : Michel Lévy, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels*. Paris : Michel Lévy, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poemetti in prosa* (trad. Decio Cinti). Milano : Modernissima, 1921.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose* (éd. Daniel-Rops). Paris : Les Belles Lettres (coll. « Les textes français »), 1934.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose* (éd. Robert Kopp). Paris : José Corti, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (trad. José Antonio Millán Alba). Madrid : Catedra (coll. « Letras Universales »), 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo Spleen di Parigi* (trad. Vivian Lamarque). Milan : SE (coll. « Piccola enciclopedia », n° 17), 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *El Esplín de París (Pequeños poemas en prosa)* (trad. Francisco Torres Monreal). Madrid : Alianza, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)* (éd. Jean-Luc Steinmetz). Paris : Le Livre de Poche, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa* (trad. Gilson Maurity). Rio de Janeiro – São Paulo : Editora Record, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris* (éd. Aurélia Cervoni & Andrea Schellino). Paris : GF Flammarion, 2017.
- BOURDIN, Gustave. « Ceci et cela ». *Figaro*, Paris, p.1, 5 juillet 1857. Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269590z.item> (consulté le 21 octobre 2019)
- BOURDIN, Gustave. « [Notice sur *Le Spleen de Paris*] ». *Figaro*, Paris, p.3, 7 février 1864. Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k270281t/f3.item> (consulté le 21 octobre 2019)
- VAN REETH, Adèle, BERGER, Nicolas & DARRIULAT, Jacques. « Les Nouveaux chemins de la connaissance ». *France Culture*, 27 avril 2015. Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=gl3duYQlpM> (consulté le 3 octobre 2019)

Études

ADAM, Jean-Michel. *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris : Armand Colin (coll. « Cursus »), 2005. [Traduction portugaise : *A linguística textual*. São Paulo : Cortez Editora, 2008]

ADAM, Jean-Michel. « Enjeux discursifs de la généricité des textes. Propos recueillis par David Martens & Guillaume Willem ». *Interférences littéraires/Literaire interferencias*, n° 13, pp. 191-219, juin 2014. Lien : <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/705/567> (consulté le 11 novembre 2019)

ADAM, Jean-Michel. *Les textes : types et prototypes* (4^e éd.). Paris : Armand Colin, 2017. [Traduction portugaise : *Textos. Tipos e protótipos*. São Paulo : Editora Contexto, 2019]

ADAM, Jean-Michel. *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*. Paris : Classiques Garnier (coll. « Investigations stylistiques », n° 6), 2018a.

ADAM, Jean-Michel. *Le paragraphe : entre phrases et texte*. Paris : Armand Colin, 2018b.

ADAM, Jean-Michel & HEIDMANN, Ute. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) ». *Langages*, n° 153, Paris, pp. 62-72, mars 2004.

ADAM, Jean-Michel & HEIDMANN, Ute. *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant (coll. « Au cœur du texte », n° 17), 2009. [Traduction portugaise : *O texto literário. Por uma abordagem interdisciplinar*. São Paulo : Cortez, 2011]

ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute & MAINGUENEAU, Dominique. *Análises textuais e discursivas. Metodología e aplicações*. São Paulo : Cortez Editora, 2010.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet, 1959.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (dir.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002.

HEIDMANN, Ute. « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens ». *Interférences littéraires/Literaire interferencias*, n° 21, pp. 199-225, décembre 2017. Lien : <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/906/741> (consulté le 11 novembre 2019)

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin (coll. « U »), 2004.

PITTIER, Raphaël. *Du Poème au recueil. Textualité et transtextualité des Petits Poèmes en prose de Baudelaire*. Saarbrücken : Éditions Universitaires Européennes, 2015.