

**Narrateur et point de vue**  
**Dans certains petits poèmes en prose**  
**De Baudelaire**

Mots clés : Narrateur- focalisation- point de vue- auteur- poème en prose

Prof. Assistant : Bashar Sami YASHOOA

: Abass Abdullaal

Université Mustansiriyah

Irak- Bagdad

## Sommaire

Tout poète cherche un nouveau style par lequel il peut s'exprimer librement. Mais la versification et ses obligations lui imposent une structure déterminée. Ainsi le poème en prose apparaît-il comme un nouveau style engendré de la poésie.

La place qu'occupe ce poème en prose au XIX<sup>ème</sup> siècle et le style qu'il adopte attire un nombre d'écrivain. *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, fait partie de ce nouveau genre. Ce recueil riche des techniques représentait une des plus importantes œuvres du genre prosaïque français par laquelle Baudelaire a incarné l'image de Paris dans un temps où cette ville a été pleine d'images à observer.

*Le Spleen de Paris* repose sur des techniques de narration et de description. Les différents types du narrateur y ont adopté des techniques de focalisation ou de point de vue différent. A chacun de ces petits poèmes en prose, un narrateur et une vision adoptée selon les techniques proposées par G. Genette. Les focalisations, interne, externe et zéro, y sont largement adoptées dans un objectif spécifique de chaque poème en prose de ce recueil .

## Narrator and point of view in some small poems in prose by Baudelaire

**Key words:** Narrator- focus- point of view- author- prose poem

Assistant .prof: Bashar Sami YASHOOA

Abbas Abdulaal

University of Mustansiriyah

Iraq/Baghdad

## Summary

The poet in creating his literary work begins to seek a new style by which he can express himself freely. With versification and its obligations, he is almost chained. Thus the poem in prose appears as a new style engendered by poetry.

What drives us to study the poem in prose is the place it occupies in the nineteenth century and the style it follows to express the ideas of poets. The Spleen de Paris by Charles Baudelaire is part of this new genre. This rich collection of techniques represents one of the most important works of the French prosaic genre. Baudelaire as a creator embodied the image of Paris in a time when this city was full of images to watch.

The Spleen of Paris is based on narrative and description techniques. The different types of narrator that we discovered there, have adopted techniques of focus or different point of view. To each of these little poems in prose, a narrator and a vision adopted according to the techniques proposed by G. Genette. Focuses internal, external and zero, are widely adopted in a specific objective of each poem in prose of this collection.

الراوي ووجهة النظر في بعض قصائد النثر القصيرة لشارل بودلير

الاستاذ المساعد : بشار سامي يشوع

عباس عبدالعال

الجامعة المستنصرية /العراق /بغداد/

الكلمات المفتاح: الراوي –التبئير- وجهة النظر- الكاتب- قصيدة النثر

## المخلص:

يبدأ الشاعر بالبحث عن أسلوب جديد يستطيع من خلاله التعبير عن ما في دواخله. قد يجد نفسه مقيدا بعض الشيء بالنظم الشعرية والتزاماتها. وبذلك تظهر قصيدة النثر كشكل جديد منبثق عن الشكل الشعري.

ان ما يدفعنا لدراسة قصيدة النثر هو المكانة التي تحتلها في القرن التاسع عشر والاسلوب الذي تتبعه للتعبير عن افكار الشاعر. يشكل ديوان "ضجر باريس" لشارل بودلير جزءا من هذا الجنس الجديد حيث انه غني بالتقنيات ويمثل احدى اهم الاعمال الادبية ضمن النثر الفرنسي. جسد بودلير في هذا العمل صورة باريس في حقبة كانت فيها هذه المدينة مليئة بالصور التي تستحق الملاحظة.

يستند ديوان "ضجر باريس" الى تقنيات سردية ووصفية. فقد تبني عديد الراوة فيها تقنيات التبئير ووجهة النظر المختلفة. تمتلك كل واحدة من قصائد النثر في هذا الديوان راو ورؤية متبناة على اساس التقنيات التي قدمها جيرار جنيت. فالتبئير الداخلي والخارجي والصفير تم تطبيقها واعتمادها بشكل واسع وكل ذو هدف محدد في هذا الديوان.

## Introduction

Le XIX<sup>ème</sup> siècle a témoigné des changements radicaux qui ont changé l'image de la littérature en général, et surtout celle de la poésie. Des influences socio-politiques et économiques ont frappé la littérature de cette époque-là.

Le poète en créant son œuvre littéraire commence à chercher un nouveau style par lequel il peut s'exprimer librement. Pourtant, avec la versification et ses obligations, il se trouve presque enchaîné. Ainsi le poème en prose apparaît-il comme un nouveau style engendré de la poésie.

Ce qui nous pousse à étudier le poème en prose, c'est la place qu'il occupe au XIX<sup>ème</sup> siècle et le style qu'il suit pour exprimer les idées des poètes. *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, notre corpus, fait partie de ce nouveau genre. Ce recueil riche des techniques représente une des plus importantes œuvres du genre prosaïque français. Baudelaire en tant que créateur a incarné l'image de Paris dans un temps où cette ville a été pleine d'images à observer.

Les préoccupations de l'homme moderne y sont largement présentées. Ce qui nous a attiré techniquement dans ce recueil, c'était l'expression étendue des pensées et le style narratif adopté.

La lecture de ce recueil provoque chez nous la curiosité de savoir est-ce que le narrateur est lui-même l'auteur ! S'agit-t-il d'un recueil autobiographique ?

G. Genette, le grand théoricien et critique moderne a proposé dans ses *Figures III* des classifications, des types, des niveaux et des positions du narrateur. Ce qui nous a incités à dissenter ses propos et à nous interroger sur ce narrateur et le point de vue adopté dans ces petits poèmes en prose.

La différenciation entre l'histoire et le récit est grande au point que le deuxième est le résultat d'une idiologie narrative adoptée par le narrateur, et soumise aux techniques de la narration. Le narrateur règle cette histoire selon la nécessité narrative. Le roman, la nouvelle, le conte et l'épopée etc..., sont tous soumis à cette technique de narration. Le petit poème en prose l'est-t-il aussi ?

### 1.1. *Le Spleen de Paris* entre narrateur et auteur

Le lecteur se trouve errant vis-à-vis la difficulté de déterminer l'identité de celui qui parle dans le texte. En fait, l'auteur distribue les rôles de narration, le narrateur commence à raconter les événements par son point de vue ou par un autre adopté. L'auteur peut prendre parti de l'histoire racontée dans une narration autobiographique, et le narrateur fait ainsi l'objet d'une enquête biographique de l'auteur lui-même : (narrateur = auteur).

*« L'auteur est la personne réelle qui vit, ou a vécu, en un temps et en des lieux données, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture d'un livre que nous lisons ».*<sup>21</sup>

Dans *Les fables*, le narrateur parle de la solitude de l'homme, il trouve son apaisement auprès des fables, y goûte la vie loin de la solitude et indique une expérience du Poète qui peut être lui-même et autrui. Ici le narrateur s'approche d'être l'auteur lui-même, cependant rien ne prouve qu'il est l'auteur lui-même :

*« Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ses âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun ».*<sup>3</sup>

Nous n'avons pas de preuves que Baudelaire y est définitivement le narrateur. Cependant, ce narrateur s'approche de l'auteur dans ce paragraphe, puisqu'il parle d'un poète, il pourrait parler de lui-même. Dans *Le vieux Saltimbanque*, il parle des souffrances de l'Homme, du souci de la vie et également des situations des gens dans les vacances. Il indique le lyrisme et la souffrance des poètes isolés dans la société :

*« L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai, parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavent à ces époques solennelles ».*<sup>4</sup>

Ce narrateur déclare ici sa présence en disant « pour moi ». Le simple lecteur dirait que c'est Baudelaire. Mais nous n'avons aucun indice qui démontre cela. Dans le dernier paragraphe, il s'approche beaucoup de l'auteur. Il indique le métier du poète, de ses souffrances et de sa solitude dans ce monde martèle qui ne lui apporte aucun intérêt :

« Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchais à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuser, du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer »<sup>5</sup>.

Ce narrateur indique des situations semblables à celles de Baudelaire lorsqu'il parle du vieux poète qui n'a ni amis, ni famille ni enfants. En vérité, dans certains petits poèmes en prose, nous trouvons que le narrateur s'approche quelques parts de l'auteur, mais rien ne prouve que c'est la même personne dans un récit autobiographique :

« Le narrateur, quant à lui, raconte la fiction, ce n'est si l'on ose dire, qu'une « voix de papier » (...) ce rôle de médiation peut être occupé selon le cas par le personnage principal, par l'un des personnages secondaire, ou par « personne » »<sup>6</sup>.

Dans *Les Vocations*, le narrateur confie la narration à plusieurs personnages, alors il parle des quatre enfants qui racontent leurs histoires :

« L'un des quatre enfants, qui depuis quelques secondes n'écoutait plus le discours de son camarades et observait avec une fixité étonnante je ne suis quel point du ciel, dit tout à coup :-  
« Regardez, regardez là-bas.. ! Le voyez-vous ? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit couleur de feu, qui marche doucement. Lui aussi, on dirait qu'il nous regarde ».<sup>7</sup>

Il confie le récit à l'un des quatre enfants et passe son rôle à un personnage pour raconter les événements. Pour déterminer l'identité du narrateur, il faut que le récit soit lié à une réalité donnée :

« L'identité du narrateur et l'auteur se recoupe à des degrés divers. Le lecteur ne sait jamais tout-à-fait ce qui revient à l'un ou à l'autre ne ce qui relève de la stricte réalité ou de la pure fiction »<sup>8</sup>.

Le lecteur rencontre des difficultés à distinguer l'auteur du narrateur : « Il y a distinction totale entre le narrateur et l'auteur. Toute tentation, de la part du lecteur, d'oublier l'existence du narrateur et de savoir dans ses propos une manifestation directe de la pensée de l'auteur relève de la confusion pure et simple ».<sup>9</sup>

Dans *La Corde*, le narrateur s'adresse à Edouard Manet\*, un peintre naturaliste contemporain à Baudelaire. Nous pouvons considérer ce poème en prose comme une lettre adressée au peintre par un narrateur choisi par l'auteur :

« *Les illusions,- me disait mon ami, sont aussi innombrable peut- être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel* »<sup>10</sup>. Nous dirions que Baudelaire y adresse un message à un peintre contemporain. Il a écrit ce poème en prose comme une correspondance avec Edouard Manet. Ici, il s'approche fortement du narrateur au point de dire que c'est un poème autobiographique.

Baudelaire cherchait toujours à trouver une forme d'expression bien équilibrée en créant une harmonie entre poésie, musique et peinture :

« *Cependant, en poésie comme en en peinture, il n'est pas suffisant de régler la place et les rapports des différents éléments pour obtenir une structure équilibrée, l'unité d'impression, l'harmonie générale tiennent aussi à une harmonie de tons. Ces termes de tons, de tonalité, si employés en peinture et en musique, pourquoi ne pas les appliquer à la poésie ? Baudelaire lui-même, nous l'avons vu, cite, à propos de la nouvelle, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique(...). L'idée d'enrichir la poésie non seulement de thèmes, mais de tons nouveaux, qu'elle s'était jusqu'alors interdits, est une des intentions majeurs du Spleen de Paris, je l'ai dit, s'accorde-t-elle avec les exigences de l'œuvre poétique* ».<sup>11</sup>

Dans *Le Thyrses*, le narrateur adresse un message à Franz Liszt\* , un musicien contemporain à Baudelaire, et déclare clairement son nom en lui parlant directement comme un artiste. Baudelaire, comme écrivain, est pris réellement par la beauté des pièces musicales de Liszt :

« *Chez Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre sagesse, en quelque lieu que vous soyez, dans le splendeurs de la ville éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs que console Cambrinus, improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, chantré de la volupté et de l'angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité* ».<sup>12</sup>

Dans ce paragraphe, le narrateur montre son admiration à Liszt. Il indique également le nom « Cambrinus » qui est aussi un contemporain à Baudelaire. Finalement, le narrateur salue Liszt comme un vrai et grand philosophe, poète et artiste. Dans *Les Bons chiens*, le narrateur de Baudelaire parle des souffrances des chiens. En fait, Baudelaire en tant qu'écrivain du texte s'y inspire de l'idée des chiens de Joseph Stevens\*\* , auquel il adresse ce poème en prose : « *La*

conclusion fait allusion à une anecdote, le gilet donné par Joseph Stevens que Baudelaire fréquente à Bruxelles avec deux autres frères. Alfred, l'ainé, lui aussi peintre et Arthur, le cadet, critique, cependant le texte gomme le caractère personnel : et toute fois que le poète. Le fait que Stevens soit un peintre réaliste comme Courbet, participe au déplacement du poème en prose, en un texte difficile à classer, qui ne correspond pas à l'idée de poème, mais où surgit une forme inconnu, signifiant la sortie du territoire de la poésie celui de l'art. L'autre artiste mis à l'honneur dans le recueil, Edouard Manet, appartient de même au courant réaliste, loin d'un art spiritualiste comme celui de Delacroix, dont Baudelaire a été le champion durant vingt ans »<sup>13</sup>

N'oublions jamais que Baudelaire commence son recueil *Le Spleen de Paris* par une lettre à Arsène Houssaye , où il explique ce nouveau genre qu'il établit. En fait, il est influencé par Aloysius Bertrand et son célèbre recueil *Gaspar de la nuit*. Dans cette lettre, il explique son nouveau genre :

« J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspar de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque »<sup>14</sup>.

Alors, il fait sa confession à Arsène Houssaye de créer un nouveau projet de poème en prose qui parle de la vie moderne. Il fait ce recueil pour exprimer les aspects quotidiens de la vie parisienne dont il est témoin. Il est aussi important de mentionner les lettres de Victor Hugo à Baudelaire :

« Lettre de Victor Hugo à Baudelaire, jeudi, 6 octobre 1859. Hauteville Housse « Votre article sur Théophile Gautier, Monsieur, est une de ces pages qui provoquent puissamment la pensée. Rare mérite, faire penser, don des seuls élus. Vous ne vous trompez en prévoyant quelque dissidence entre vous et moi. Je comprends toute votre philosophie, (car comme tout poète, vous contenez un philosophe), je fais plus que la comprendre, je l'admets, mais je garde la mienne. Je n'ai jamais dit : *L'art pour L'art*, j'ai toujours dit : *L'art pour le progrès* ». <sup>15</sup>

Les petits poèmes en prose sont un moyen d'exprimer sa pensée et sa réflexion personnelle par le biais de son narrateur considéré dans certains poèmes en prose comme son porte-parole :

« *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurté pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?* »<sup>16</sup>.

Il est évident à constater que le narrateur dans certains petits poèmes en prose pourrait être Baudelaire lui-même dans un récit très proche de l'autobiographie, mais la seule vérité confirmée étant que Baudelaire est l'auteur qui s'approche dans quelques poèmes en prose du narrateur et s'éloigne beaucoup de lui dans certains autres. Mais, Quels sont les types du narrateur que présente Baudelaire dans les petits poèmes en prose ?

## **1.2. Narrateur - témoin et observation**

Baudelaire en tant que créateur du recueil cherche à peindre une image de la société parisienne de modernité. N'oublions pas que le XIX<sup>e</sup> siècle a témoigné des développements dans les sciences et aussi dans la littérature. Ce siècle a connu une grande révolution industrielle et scientifique. De nouvelles notions ont été introduites par la modernité. Il voit qu'il y a un besoin de peindre cette modernité puisque la littérature est un reflet de la société. Cette modernité, malgré qu'elle ait accordé un progrès à la société, a laissé de mauvaises traces sur la société. Le narrateur de Baudelaire dans les petits poèmes en prose est un témoin de plusieurs phénomènes sociaux :

« *Dans les cas d'un récit à la première personne, il faut distinguer d'ailleurs deux cas de figures que nous envisagerons l'un après l'autre : dans le premier, le narrateur est le héros de son récit (...), dans le seconde, le narrateur qui dit « je n'ai pas à proprement parler le héros ». Il ne joue qu'un rôle secondaire dans l'histoire dont il a été le témoin*<sup>17</sup> ».

Nous allons mettre en question le deuxième narrateur, celui témoin, qui observe à travers le récit tous les phénomènes. Dans *les Veuves*, il parle des souffrances des veuves et joue le rôle d'un narrateur- témoin\* qui observe la société et les situations trop difficiles des veuves dans la société parisienne :

« *C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides connecteurs. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est surtout la joie des riches. Cette turbulence dans le vide*

*n'a rien qui les attire. Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orpheline »<sup>18</sup>.*

Ce narrateur intra-homodiégétique fait partie de l'histoire. Il indique ces lieux que les poètes aiment bien visiter. Il veut bien montrer la tâche d'un poète d'être un témoin de son époque. Dans un autre paragraphe, le narrateur affirme qu'il suit ces veuves pour enregistrer ce dont elles souffrent :

*« Quelle est la veuve la plus attristante, celle qui traîne à sa main un bambin avec qui elle ne peut pas partager sa rêverie, ou celle qui est tout à fait seule ? Je ne sais .... Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce ; celle-là roide, droite sous un petit châle usé, portait dans tout son être une fierté de stoïcienne ».<sup>19</sup>*

Il consacre de longues heures à suivre cette veuve et à observer en détail ses souffrances dans une société dure et indifférente. Puis, il aborde sa solitude. Il va plus loin dans l'observation de sa manière de gagner sa vie :

*« Elle était évidemment condamné, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire. Et le caractère masculin de ses moeurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité. Je sais dans quel misérable café et de quelle façon elle déjeuna. Je la suivis au cabinet de lecture et je l'épiai longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel »<sup>20</sup>.*

Il observe aussi le moment de l'apaisement de cette veuve avec musique dans les jardins publics, qui pourraient lui être un moment de tranquillité :

*« C'était sans doute là la petite débauche de cette vieille innocente (ou de cette vieille purifiée), la consolation bien gagnée d'une de ses lourdes journées sans amis, sans causerie, sans joie, sans confidente, que dieu laissait tomber sur elle, depuis bien des ans peut-être ! Trois cent soixante-cinq fois par an »<sup>21</sup>.*

Cependant, ce narrateur observe l'autre visage de la société parisienne ; la classe qui est indifférente vis-à-vis les souffrances de ces pauvres veuves. Il remarque que les riches sont joyeusement occupés de faire des concerts en public :

*« Je ne puis jamais m'empêcher de jeter un regard, sinon universellement sympathique au moins curieux, sur la folle de parias qui se pressent autour de l'enceinte d'un concert public. L'orchestre jette à travers la nuit des chants de fête. De triomphe ou de volupté. Les robes traînent en miroitant, les regards se croisent, les oisifs, fatigués de n'avoir rien fait, se dandinent*

*feignant de déguster indolemment la musique. Ici rien que de riche, d'heureux, rien qui de se laisser vivre »<sup>22</sup>*

Il est devant deux images du monde, l'une des pauvres et l'autre des riches. Il observe bien le décalage entre les deux :

*« C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'œil du pauvre »<sup>23</sup>.*

Ce décalage est bien clair, lorsque le narrateur décrit la femme riche qui mène sa vie sans tristesse et sans souci. Elle voit la vie en rose, elle n'a pas de souci de réfléchir comment elle prend son déjeuner, ou de décrire le moindre détail de sa vie:

*« C'était une femme grande, malteuse et sinople dans son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son visage, triste et amaigri était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtu. Elle aussi, comme la plèbe à laquelle elle s'était mêlée et qu'elle ne voyait pas, elle regardait le monde lumineux avec un œil profond, et elle écoutait en hochant doucement la tête »<sup>24</sup>.*

Alors, le narrateur est le témoin des deux classes de la société parisienne. C'est le rôle du narrateur témoin d'observer minutieusement tous ces phénomènes :

*« Le narrateur (...) insiste volontiers sur l'intensité présente de tel souvenir du temps passé et ne cesse de ménager des télescopages entre le temps où l'on a vécu et celui où l'on raconte ce qu'on a vécu »<sup>25</sup>.*

Dans *le Joujou du pauvre*, il parle des pauvres et des difficultés qu'ils rencontrent dans la société. Le narrateur est en train de flâner à Paris pour observer ces phénomènes sociaux :

*« Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol.*

(...)

*« Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants- là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté ». <sup>26</sup>*

Nous constatons que le narrateur homodiégétique dans certains poèmes en prose du *Spleen de Paris* est un narrateur- témoin qui est en train de flâner à Paris et de raconter dans un récit ce qu'il voit.

### 1.3. Narrateur objectif et intrusion

La narration à la troisième personne oblige le narrateur à cacher sa présence dans le récit. Mais est ce que cette présence est tout-à-fait niée ? En fait, nous avons déjà abordé la narration à la première personne, dans laquelle le narrateur se montre clairement. Dans une narration à la troisième personne, il se donne une distance à se montrer. C'est un narrateur extra-hétérodiégétique qui doit éviter toute présence claire, sauf s'il le veut. Il essaye quelquefois de faire des intrusions dans le récit, montrant sa propre idée ou même un simple commentaire. Ces intrusions peuvent nous donner une impression de ce qu'il veut dire en hors de l'histoire. Il fait son récit au passé en essayant de rejoindre le présent :

« *Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m' est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé, ou du futur* »<sup>27</sup>.

L'intrusion du narrateur n'est pas faite pour rien. Il y a des buts et des raisons qui la justifient puisque elle a un rapport avec l'une des fonctions du narrateur :

« *Les interventions du narrateur ont deux fonctions essentielles : une fonction de régie et une autre de commentaire* »<sup>28</sup>.

Il fait des interventions dans le récit pour montrer son avis et pour commenter, juger, expliquer ou bien justifier. Dans *Le Mauvais Vitrier*, le narrateur parle des contemplations sur le monde et du conflit intérieur de l'homme déchiré entre la réalité et l'illusion :

« *Et, ivre de ma folie, le lui criai furieusement : « La vie en beau ! La vie en beau ! ».*

*Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infinie de la jouissance ?* »<sup>29</sup>.

Nous remarquons qu'il remplit ici une fonction commentataire. Le récit du premier paragraphe est au passé, mais l'intrusion du narrateur au deuxième paragraphe est au présent de la narration, ce qui ne se justifie que par la volonté d'intervenir dans son récit.

Dans *Le Joujou du pauvre*, le narrateur raconte la pauvreté et les situations difficiles des pauvres en assurant une fonction de commentateur au cours de son récit :

*« Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de compagnie si pleins de coquetterie.*

*Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croiraient faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté »<sup>30</sup>.*

Il parle d'un château en essayant de peindre l'image du château et sa position dans une description détaillée. Mais il quitte l'histoire et fait une intrusion qui n'a rien à voir avec l'histoire. Au deuxième paragraphe, il lance au présent de sa narration des leçons morales sur la pauvreté. Ces commentaires ont une dimension morale que l'auteur cherche à montrer via la bouche de son narrateur. Celui-ci essaye quelquefois de prolonger le récit, faisant ses intrusions pour exprimer ses jugements et son avis. Il fait ce prolongement afin de montrer la partie morale de son intervention. Pourtant le narrateur commence depuis un cas précis pour atteindre le général de la société;

*« Au super plus, il s'arroge sans vergogne le privilège de légiférer dans l'absolu, et d'égrener au fil de son récit des maximes de moralistes, passant ainsi sans arrêt d'un cas singulier à une loi générale »<sup>31</sup>.*

Dans *la Fausse Monnaie*, le même narrateur parle également de la tristesse des pauvres qui vivent dans la misère et l'amertume. Ces phénomènes sociaux sont une des sources d'inspiration. Puisque nous savons que la littérature est un reflet de la société, elle pourrait être le porte-parole de l'humanité.

*« Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable, j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres ; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est, et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise »<sup>32</sup>.*

Il commence son récit par une *fonction de régie* avec la formule « dont je le supposais tout à l'heure », qui démontre qu'il se réfère à son récit et non pas à l'histoire. Il parle du personnage qui donne au pauvre une fausse monnaie. Puis, il quitte l'histoire pour faire une intrusion. Il ne pardonne pas celui méchant et indique que rien ne justifie l'indifférence de la société vis-à-vis les pauvres. Ces intrusions sont là pour ajouter une valeur à cette idée. Elles sont marquées par le présent ne faisant pas partie de l'histoire racontée. C'est le présent de la narration qui se trouve au niveau extra diégétique, alors que ce qui précède est au niveau diégétique.

Pourtant, il y a d'autres valeurs à ces intrusions qui pourraient donner d'autres aspects narratifs comme *la fonction communicative* :

« Les interventions d'auteur peuvent avoir une autre portée, plus subtile, par elles (...) de telles ruses servent la crédibilité, elles donnent les sentiments que le narrateur n'a pas accès à toutes les données du réel et du même coup cela le dispense de les inventer (...) faisant mine d'avoir encore beaucoup à apprendre en même temps qu'il sollicite et met au défi la perspicacité du lecteur »<sup>33</sup>.

En fait, Michel Raimond n'a pas fait de distinction entre *auteur* et *narrateur* lorsqu'il dit « les interventions d'auteur », parce que l'auteur ne fait pas l'intrusion que dans les œuvres autobiographiques. C'est le narrateur qui fait les intrusions comme nous l'avons déjà expliqué.

Dans *A une heure du matin*, il est question des souffrances quotidiennes et des conflits éternels avec la pauvreté :

« Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames de ceux que j'ai chantés, Fortifiez- moi, soutenez moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde et vous, Seigneur mon Dieu ! Accordez- moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi –même que je ne suis pas le dernier des hommes que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise »<sup>34</sup>.

Son narrateur parle de la monotonie de la vie, il est en train de décrire sa condition difficile étant seul la nuit, puis il quitte l'histoire pour faire une intrusion au récit. Dans ce poème en prose, le narrateur remplit sa fonction communicative lorsqu'il adresse la parole à Dieu. En fait, il fait cette intrusion avec les fonctions communicatives pour une raison noble. Il demande moralement à Dieu de l'éloigner du mensonge. L'auteur à travers son narrateur cherche à purifier la société de tout vice qui détruit le tissu social. Pourtant dans *l'Horloge*, le narrateur parle d'un missionnaire qui flâne dans une ville chinoise qui s'appelle Nakan, il fait une conversation avec un enfant en lui demandant l'heure, le narrateur remplit une fonction communicative, il s'adresse à une femme, narrataire anonyme et inconnue :

« N'est-ce pas madame, que voici un madrigal vraiment méritoire et aussi, emphatique que vous-même ? Et vérité, j'ai en tant de plaisir à aborder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange »<sup>35</sup>.

Dans la plupart des poèmes en prose, l'utilisation de la fonction communicative du narrateur est avec un narrataire connu qui pourrait faire partie de la diègèse, mais là, nous trouvons une utilisation particulière de cette fonction de communiquer un narrataire inconnu.

Dans certains petits poèmes en prose, nous trouvons un autre type d'intrusion en forme d'interrogation comme dans *Le Galant Tireur* :

« Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? »<sup>36</sup>.

Nous constatons que certaines intrusions du narrateur du *Spleen de Paris*, ont une valeur morale, il incarne la souffrance des pauvres et l'indifférence de la société envers eux à travers ses intrusions. À chaque fois qu'il intervient, il donne des leçons morales. L'emploi de cette technique d'intrusion est le plus souvent au service du thème principal. Mais, comment est-ce que ce narrateur, qu'il soit homo ou hétérodiégétique, focalise-t-il son récit ?

#### **1.4. Focalisation et point de vue : une harmonie thématique**

Chaque narrateur choisit un foyer focal particulier pour raconter les événements puisque ces événements ne peuvent pas se raconter d'eux-mêmes. Le narrateur cherche à mettre en texte les événements en les racontant via une certaine idiologie ou vision. L'écriture est toujours soumise à ces techniques qui obligent le narrateur à adopter un certain point de vue :

« Il est en effet évident qu'un événement ne peut pas se raconter (de) lui-même et qu'il a besoin d'une méditation narrative pour nous être présenté. Afin de comprendre qui est le narrateur, la construction d'une station simulée s'avère pédagogiquement rentable »<sup>37</sup>.

En fait, le narrateur peut choisir le moment où il se manifeste dans une intrusion au niveau extra-diégétique et adopter une perspective narrative pour une présentation assez claire des événements.

« On appelle vision ou point de vue la perspective narrative adoptée pour présenter les faits rapportés dans le récit »<sup>38</sup>.

Le narrateur du type hétéro diégétique qui se trouve dans un niveau extra diégétique a des autorités qui dépassent celles d'autres types du narrateur. Il domine l'histoire, les personnages, et sait leurs passés et leurs avenir, comme ayant la volonté de l'omniscience de Dieu. Il donne des informations supposées complètes quant aux personnages;

*« Le narrateur n'est pas représenté dans la fiction. Il domine histoire et personnages, sa connaissance de l'une et d'autres est illimitée et omnisciente. Tel un Dieu, il sonde les reins et les cœurs, de créatures qui n'ont pas de secrets pour lui. Le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur les pensées secrètes. Voire inconscients des personnages et il peut pousser l'analyse au-delà des possibilités du héros lui-même »<sup>39</sup>.*

Nous parlons d'un point de vue illimité qui permet au narrateur de se trouver partout. Selon la terminologie de G. Genette, c'est une focalisation zéro ;

*« Pour traiter les problèmes du mode, Genette présente une typologie à trois termes reposant sur ce qu'il appelle la focalisation. C'est-à-dire « la régulation de l'information selon qu'il y a ou non le choix d'une restriction de champ ». Le premier terme, le récit "non focalisé" ou à "focalisation zéro", correspond à ce que Pouillon nomme la « vision par- derrière » et la critique anglo-saxonne, « le récit à narrateur omniscient », C'est un récit où le narrateur « en dit plus que n'en sait aucun des personnages. »<sup>40</sup>.*

Dans *Le Tir et le cimetière*, le narrateur extra-hétéro-diégétique parle d'un homme qui est en train de boire de la bière auprès d'un cimetière. Il voudrait montrer la vie douloureuse des vivants en essayant de souligner la non communication entre les gens. Le cimetière représente le monde où l'homme souffre tout seul :

*« Et il entra, but un verre de bière en face des tombes, et fuma lentement un cigare. Puis, la fantaisie le prit de descendre dans ce cimetière, dont l'herbe était si haute et si invitante, et où régnait un si riche soleil .*

*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. Un immense bruissement de vie remplissait l'air, - la vie des infiniment petits, - coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d'un tir voisin, qui éclataient comme l'explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d'une symphonie en sourdine.»<sup>41</sup>.*

Ce narrateur qui parle des souffrances de l'homme dans le monde, adopte la focalisation zéro à partir de « en effet ». En réalité cette intrusion n'est pas gratuite, il parle de la solitude de

l'homme dans un monde dépourvu de toute solidarité. Il lance des jugements afin de montrer l'image de ce monde. Il dit que le soleil est ivre et qu'elle n'est plus comme d'habitude. Puis ce narrateur extra hétéro diégétique décrit des tirs de balles comme une explosion des bouchons de champagne. Il fait une comparaison portant un jugement sur cette image qu'il voit dans le cimetière. C'est une vision venant de dehors de la diégèse que nous ne pouvons pas attribuer à aucun des personnages de l'histoire.

Dans *Portraits de maitresses*, le narrateur extra hétéro diégétique parle des quatre personnes cherchant la joie, il continue à mentionner la monotonie de la vie et la non communication avec la société. Les gens parlent sans aucune communication entre eux :

*« L'un d'eux jeta la causerie sur le sujet des femmes. Il eût été plus philosophique de n'en pas parler du tout ; mais il y a des gens d'esprit qui, après boire, ne méprisent pas les conversations banales. On écoute alors celui qui parle, comme on écouterait de la musique de danse. »<sup>42</sup>.*

Ce narrateur fait une intrusion en focalisation zéro lors qu'il dit qu'il y a des gens d'esprit. Il nous montre l'idée de la non communication dans la société. Les gens écoutent une conversation qui ne sert à rien, et ils n'écoutent plus les philosophes. Ce qui nous prouve clairement que cette intrusion est en focalisation zéro, c'est l'usage du présent de la narration tandis que ce qui précède est au passé diégétique..

Dans *Le Galant tireur*, un autre poème où ce même narrateur qui fait sa présence maximale dans une interrogation parle d'un tireur des balles contre le temps :

*« Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? - Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie. »<sup>43</sup>.*

Nous remarquons qu'il fait une intervention en focalisation zéro au niveau extra diégétique, cependant il la fait en interrogation. Cette question est posée par le narrateur pour justifier ce que le héros fait pour tuer le temps. Cette interrogation n'est pas gratuite, il fait exprès de laisser le lecteur ou le narrataire extra-diégétique, réfléchir sur la monotonie de la vie.

Dans *Chacun sa chimère*, le narrateur extra hétéro diégétique raconte des ambitions perdues des hommes, il les considère comme une chimère qui déchire l'homme :

« Chacun d'eux portait sur son dos une énorme chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain ». <sup>44</sup>

Il commence à montrer que cette chimère est très lourde comme un fardeau porté sur le dos. Puis il fait une intervention en une image figurée lorsqu'il dit que la chimère est lourde comme un sac de farine. Il continue à faire ses interventions en insistant sur cette idée :

« Elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants ; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture, et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi ». <sup>45</sup>

Ce narrateur fait une comparaison en donnant un jugement à partir de la formule «comme un de ces casques», et fait cette intrusion pour mettre en lumière le thème principal de la chimère qui préoccupe le monde. L'auteur en tant que un créateur, a besoin d'une unité du sujet dans tout le poème, c'est pourquoi il fait cette technique de focalisation zéro pour remplir aux besoins esthétiques de cette unité.

D'autre part, la focalisation interne où le narrateur exprime l'intérieur des personnages, leurs sentiments et leurs passions, a aussi sa part dans *Le Spleen de Paris*. Le narrateur pénètre l'intérieur du personnage pour savoir ce qu'il y a dedans, quelquefois il sait l'humeur du personnage.

« C'est « la vision avec » de Pouillon, ce qui correspond chez Genette au récit à " focalisation interne", celui –ci peut être fixe, variable, multiple suivant le degré de mobilité du point de vue à l'intérieur du récit »<sup>46</sup>. Cette focalisation est en trois types (fixe, variable, et multiple) comme l'a classifiée G.Genette :

« Le récit à focalisation interne, qu'elle soit fixe (exemple canonique : les Ambassadeurs, où tout passe par Strether, ou mieux encore, Ce que savait Maisie, où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la «restriction de champs» est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe, variable ( comme dans Madame Bovary, où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma , puis de nouveau Charles, ou multiple, comme dans les romans par lettres »<sup>47</sup>

Dans *Le Joujou du Pauvre*, le narrateur extra hétérodiégétique parle des souffrances des pauvres en adoptant une focalisation interne :

« Mais l'enfant ne s'occupait pas de son joujou préféré, et voici ce qu'il regardait :

*De l'autre côté de la grille, sur la route, entrent les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux (...) ».*<sup>48</sup>

Nous regardons qu'il nous rapporte ce que l'enfant regarde. C'est une focalisation interne au niveau diégétique. Il raconte à travers le regard de son personnage.

Dans *Le Tir et le cimetière*, le même narrateur adopte une autre focalisation précédemment citée : A côté de celle zéro, il change la vision pour adopter le point de vue de son personnage. Il est en train de traiter le sujet de la solitude de l'homme dans le monde, il considère le monde comme un cimetière où l'homme vit :

*« Alors, sous le soleil qui lui chauffait le cerveau et dans l'atmosphère des ardents parfums de la mort, il entendit une voix chuchoter sous la tombe où il s'était assis ».*<sup>49</sup>

Le narrateur parle de l'homme et de sa solitude dans le monde, il dit qu'il entend une voix, il fait une focalisation interne au niveau diégétique puisqu'il sait que le héros entend une voix venant de la tombe. Il parle d'une tombe, c'est pourquoi il utilise la focalisation interne au niveau diégétique et non pas au niveau de la conscience, il nous rapporte ce que son personnage entend.

Dans certains poèmes en prose de Baudelaire, nous remarquons qu'il y a une spécificité. Logiquement, le narrateur extra- homodiégétique n'a pas le droit de pénétrer dans la pensée du personnage puisqu'il fait partie de l'histoire. Cependant nous trouvons que certains poèmes en prose contiennent cette utilisation de focalisation interne en une pénétration dans la pensée des personnages faite par un narrateur homodiégétique. Dans *Le Gâteau*, ce narrateur parle des souffrances des pauvres qui cherchent à gagner leur vie :

*« Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux »*<sup>50</sup>.

Puis, ce narrateur a pu savoir l'intérieur d'un autre personnage :

*« Mais, ravivé par le désespoir, le vaincu se redressa et fit rouler le vainqueur par terre d'un coup de tête dans l'estomac »*<sup>51</sup>.

Bien que Le narrateur extra- homodiégétique fasse partie de l'histoire, il entre dans l'intérieur du personnage. Comment a-t-il pu savoir que le personnage était ravivé ? Comment a-t-il pu pénétrer dans la conscience des personnages ?

Dans *Déjà*, le même narrateur extra-homodiégétique parle du lyrisme personnel, il souligne les sujets touchants le moi intérieur des hommes :

« Il y en avait qui pensaient à leur foyer, qui regrettaient leurs femmes infidèles et maussades, et leur progéniture criarde. Tous étaient si affolés par l'image de la terre absente, qu'ils auraient, je crois, mangé de l'herbe avec plus d'enthousiasme que les bêtes »<sup>52</sup>.

Ce narrateur extra-homodiégétique entre également dans la pensée du personnage, et justifie cette focalisation interne par la croyance. Comment a-t-il pu savoir la psychologie du personnage en tant qu'un personnage témoin qui n'avait logiquement pas le droit de savoir l'intérieur d'autres personnages qui peuplent la scène ?

Dans ces poèmes en prose, le narrateur extra-homodiégétique de Baudelaire utilise la focalisation interne pour montrer la psychologie des personnages. Cependant, Gérard Genette n'a pas donné le droit à ce type de narrateur de pénétrer dans la pensée des personnages. Alors que Baudelaire crée pour lui un chemin particulier du récit.

La focalisation externe, où le narrateur cherche à observer de dehors les événements et les personnages, est pleinement appliquée. Selon Michel Raimond, le narrateur dit moins que n'en sait le personnage et suit celui-ci comme une caméra sans analyser ni commenter :

« Le narrateur se contente d'enregistrer du dehors les comportements des personnages et il eut dit moins que celui-ci n'en sait. »<sup>53</sup>

G. Genette voit que la focalisation externe a une importance pour accorder une nature symbolique aux œuvres littéraires. Il souligne ce qui concerne les œuvres d'aventure où le narrateur ne dit pas ce qu'il voit en laissant les lecteurs regarder et observer afin de garder la curiosité jusqu'à la fin :

« Le récit à focalisation externe, popularisé entre les deux guerres par les romans de Dashiell Hammet, où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments<sup>54</sup> »

Cependant, Michel Raimond pense que ce n'est pas possible de lier cette technique à une seule fonction, mais les écrivains l'utilisent pour exciter la curiosité des lecteurs :

« Mais, il ne faut pas réduire ce type narratif à ce seul investissement littéraire, Michel Raimond remarque justement que dans le roman d'intrigue ou d'aventure, où l'intérêt naît du fait qu'il y a un mystère, l'auteur ne nous dit pas d'emblée tout ce qu'il sait ».<sup>55</sup>

Dans *Les projets*, le narrateur nous raconte l'aventure du personnage contemplant qui cherche à découvrir des horizons. Il rêve de posséder une maison dans un coin magnifique. Cet aventure

lui permet de regarder la beauté d'une maison située dans un paysage tropical, puis il revient à sa conscience et considère que la pensée elle-même est un projet indépendant :

« *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* »<sup>56</sup>.

Le narrateur, à l'usage de la focalisation externe, raconte les événements comme l'œil de caméra. Il décrit le passage du personnage devant la boutique en rapportant des informations extérieures sans accéder à son intérieur. C'est à nous, lecteurs, de déchiffrer la pensée de ce personnage.

Alors, le narrateur extra-hétéro diégétique de Baudelaire, dans certains poèmes en prose, adopte la focalisation externe pour évoquer les paysages, les images de la nature et des personnages qui l'obligent à les montrer minutieusement comme tels sans commentaire, analyse ou jugement, pour faire participer le lecteur à l'action par la réflexion.

Il est évident à constater que les petits poèmes en prose contiennent les techniques de la focalisation zéro et interne avec une spécificité de connaître l'intérieur des personnages par un narrateur extra homodiégétique, et certains auteurs contiennent l'utilisation de la focalisation externe pour montrer le côté esthétique des paysages, avec un ton symbolique qui excite la curiosité des lecteurs.

## **Conclusion**

En créant son recueil *Le Spleen de Paris*, Baudelaire a réussi à nous présenter une œuvre qui remplissait aux exigences de l'époque. Il s'est libéré des contraintes de la versification et réussi à exprimer librement des images qui reflétaient les aspects de Paris de l'époque .

Le genre prosaïque est devenu ainsi un style d'expression globale dans des récits ultra-condensés reflétant les préoccupations de l'homme moderne. Dans certains petits poèmes de ce recueil, le narrateur n'est plus jamais l'auteur. C'est un rôle créé par l'auteur pour gérer l'acte de raconter. Dans certains autres, ce narrateur s'approche beaucoup de l'auteur au point de se confondre en une même personne, mais aucun de ces petits poèmes en prose n'est définitivement pas autobiographique.

*Le Spleen de Paris* repose sur des techniques de narration et de description. Les différents types du narrateur que nous y avons découverts, ont adopté des techniques de focalisation ou de point de vue différent. A chacun de ces petits poèmes en prose, un narrateur et une vision adoptée selon les techniques proposées par G. Genette. Les focalisations, interne, externe et zéro, y sont largement adoptées dans un objectif spécifique de chaque poème en prose de ce recueil .

Une spécificité que nous avons découverte dans la vision adoptée par le narrateur de Baudelaire dans certains poèmes en prose, a rendu Baudelaire un écrivain exceptionnel ayant un style singulier; son narrateur homodiégétique a des facultés dépassant les principes que propose G. Genette en rendant ce narrateur apte à pénétrer l'intérieur des personnages et révéler leur intérieur en focalisation interne une spécificité qui sont du logique mais entre dans le domaine des facultés surnaturelles.

## - NOTES

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, De Boeck supérieur, Paris, 1987 , p.29.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Primento, Paris, 2015, p.12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, *Op.Cit.*, p.30.

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de paris*, *Op.Cit.*, p.35.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, *Op.Cit.*, p.30.

<sup>9</sup> *Ibid.*

\* Un peintre français entre (1832-1883), Naturaliste.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.18.

<sup>11</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Nizet, Paris.1988 p.119.

\* Compositeur et musicien, hongrois, il a vécu entre (1811-1886). Il a composé plusieurs œuvres.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p. 37.

\*\* Stevens Joseph, entre (1819-1892), Le fils d'un vendeur des tableaux et peintre, il est réaliste. Il a utilisé le thème du chien, il le considère comme une partie essentielle de l'univers.

<sup>13</sup> Corinne Bayle, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, publication univ, Rouen Havre, 2014, p.106.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.4.

---

<sup>15</sup> André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des fleurs du mal 1855-1905*, Collection mémoire de la critique, Paris, Sorbonne, 2007, p.297.

<sup>16</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.4.

<sup>17</sup> Michel Raimond, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 2011, p.117.

\* « Il se définit à la fois par sa relation à l'histoire (l'Homo ou l'hétéro- diégétique) et par son niveau narratif (extra- ou intra diégétique). Il y a donc quatre possibilités :

A. Extradiegétique-hétrodiégétique : est un narrateur premier qui raconte une histoire dont il est absent.sa narration est ultérieure. Sa présence est minimale ou presque effacée. Il a le droit d'être omniscient. Exemple : Homère qui raconte en récit premier une histoire (la guerre de Troie) où il est absent.

B. Extradiegétique-homodiégétique : est un narrateur premier qui raconte une histoire dont il est un des personnages. Il raconte aussi son histoire à lui dans une narration ultérieure au passé. Il a le droit de commenter son histoire sans être omniscient. Exemple : Meursault dans *l'étranger* de Camus et Gil Blas qui raconte en récit premier une histoire dont il est le protagoniste.

C. Intradiegétique-hétérodiégétique : est un narrateur second qui raconte une histoire dont il est absent. C'est un personnage qui raconte l'histoire d'auteurs personnages dans le récit premier. Exemple : Schéhérazade des *mille et une nuits* , qui raconte en récit second (puisque'elle est un personnage dans le récit premier) des histoires d'où elle est absente (par exemple : Aladin).

D. Intradiegétique-homodiégétique : est un narrateur second qui raconte son histoire à lui dans un second niveau au récit raconté par un narrateur premier. Exemple : Dominique (dans le roman de Fromentin) racontant en récit second sa vie à un ami anonyme, narrateur du récit premier ». Voir. Christian Angelet, F. Hallyn, Maurice Delacroix, *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, De Boeck supérieur, Paris, 1987, p.17<sup>1</sup>.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.40.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Michel Raimond, *Le roman*, *Op.Cit.*, p.117.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972 p.228.

<sup>28</sup> Michel Raimond, *Le roman*, *Op.Cit.*, p.116.

<sup>29</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.9.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>31</sup> Michel Raimond, *Le roman*, *Op.Cit.*, p.117.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p30.

<sup>33</sup> Michel Raimond, *Le roman*, *Op.Cit.*, p.116.

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.10.

<sup>35</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>37</sup> Michel Raimond, *Le roman*, *Op.Cit.*, p.29.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *Op.Cit.*, p.206.

<sup>40</sup> Claudine Gothe-Merch, *Narration et interprétation : actes du colloque organisé par la faculté de philosophe et de lettre*, Les 3,4 avril 1984. A l'occasion des 125 anniversaires de la faculté universitaire Saint-Louis. Publications Fac st Louis,1984, p.45.

<sup>41</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.45.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>46</sup> Claudine Gothe-Merch, *Narration et interprétation : actes du colloque organisé par la faculté de philosophe et de lettre. Op.Cit.*, p.40.

<sup>47</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *Op.Cit.*, p.206.

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.27.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>53</sup> Michel Raimond. *Le roman*, *Op.Cit.*, p.125.

<sup>54</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *Op.Cit.*, p.207.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>56</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Op.Cit.*, p.25.

---

## **Bibliographie :**

- 1- André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des fleurs du mal, 1855-1905*, Collection mémoire de la critique, Paris, Sorbonne, 2007
- 2- Christian Angelet, F. Hallyn, Maurice Delacroix, *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, De Boeck supérieur, Paris, 1987
- 3- Corinne Bayle, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, publication univ, Rouen Havre, 2014.
- 4- Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Primento, Paris, 2015
- 5- Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
- 6- Glaudivine Gothe-Merch, *Narration et interprétation : actes du colloque organisé par la faculté de philosophie et de lettres*, Les 3,4 avril 1984. A l'occasion des 125 anniversaires de la faculté universitaire Saint-Louis. Publications Fac st Louis, 1984
- 7- Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, De Boeck supérieur, Paris, 1987
- 8- Michel Raimond, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 2011
- 9- Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Nizet, Paris. 1988