Christine Queffélec

"Le Spleen de Paris": poétique de la misère

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica 3, 77-86

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA ROMANICA 3, 2004

Christine Queffélec
Université Lumière-Lyon 2

LE SPLEEN DE PARIS : POÉTIQUE DE LA MISÈRE

Le poète et le philosophe « se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin »[1], cette assertion du narrateur des « Veuves », reprise d'un commentaire de Baudelaire sur Victor Hugo, est confirmée par le recueil qui fait une large place à tous les exclus de la société, à tous les solitaires, à tous ceux qui tendent, désespérés, vers un idéal inaccessible.

Une vingtaine de poèmes sur les cinquante du *Spleen de Paris* leur sont consacrés et le recueil se clôt symboliquement sur « les Bons chiens » où le poète proclame sa volonté de chanter « le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque »[2], assimilé aux exclus et aux artistes.

L'intérêt de Baudelaire pour la misère peut certes s'expliquer par une sensibilité aux problèmes sociaux, par une sympathie pour toutes les formes de révolte, dont témoigne son engagement aux côtés des insurgés en 1848, mais il repose bien davantage sur des raisons esthétiques.

La misère, toujours présentée sur un arrière-plan de luxe, de richesse ou de plaisir, lui fournit la touche indispensable à une esthétique de la modernité fondée sur la surprise et sur le contraste entre « l'extase et l'horreur de la vie ».

Son article sur *Les Misérables* est explicite :

> Il y a quelque chose de si absolument étrange dans cette tache noire que fait la pauvreté sur le soleil de la richesse,ou, si l'on veut, dans cette tache splendide de la richesse sur les immenses ténèbres de la misère, qu'il faudrait qu'un poëte, qu'un philosophe, qu'un littérateur fût bien parfaitement monstrueux pour ne pas s'en trouver parfois ému et intrigué jusqu'à l'angoisse[3].

[1] Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 292 (toutes nos références sur Baudelaire renvoient à l'édition de C. Pichois dans la « Bibliothèque de la Pléiade »).

[2] *Ibid.*, p. 361.

[3] Ch. Baudelaire, *Critique littéraire*, t. 2, p. 219.

La misère fait entendre la note discordante indispensable à l'esthétique d'un poète qui ne conçoit pas « un type de beauté où il n'y ait du malheur[4] » et correspond au désir de se libérer de la « muse académique », au profit de « la muse familière, la citadine, la vivante[5] », celle qui introduit la prose, mais aussi le peuple, en poésie et abolit ainsi simultanément la hiérarchie entre les genres littéraires et entre les classes sociales.

Les représentations de bonheur, de plaisir ou d'espoir sur lesquelles s'ouvrent nombre de poèmes consacrés aux « éclopés de la vie » sont brutalement brisées. Gommant volontiers toutes les transitions, le poète juxtapose des paragraphes dont les tonalités se heurtent, comme les couleurs dans les tableaux de Manet. L'évocation hyperbolique de la joie accentue le pathétique de la détresse dans « Le vieux saltimbanque, » « Le Joujou du pauvre, » « Les Yeux des pauvres » « Le Fou et la Vénus » ou « Le Gâteau ».

Ce poème, caractéristique de l'esthétique baudelairienne, peint, en un premier paragraphe, reflet d'un lyrisme romantique, l'euphorie d'un narrateur en osmose avec la nature. Le paysage, évoqué à travers le regard subjectif du voyageur se trouve dématérialisé. Le lieu n'est pas précisé, seul demeure un sentiment d'élévation, l'attention se porte sur les éléments les plus impalpables, l'atmosphère, les nuées, le ciel, « coupole vaste et pure ». Le lac même, avec son immense profondeur, renvoie à un infini, l'infini d'en bas, miroir de l'infini d'en haut.

Les détails concrets sont presque absents car seule compte « la noblessse et la grandeur » du spectacle qui emporte l'âme du promeneur vers l'idéal. Toutefois, dès ces premières lignes, quelques notes discordantes sont introduites. Des modalisateurs de doute, « m'apparaissaient », « me semblait » laissent craindre que cette idéalisation de la nature ne soit trompeuse et l'optimisme du promeneur est soumis à l'ironie : « je crois même que dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon »[6]. En outre, la peur se mêle déjà à la joie. La frontière entre le bonheur et la souffrance est infiniment fragile. L'excès de bonheur annonce toujours, chez Baudelaire, le malheur. Le beau, toujours trop beau pour pouvoir durer, engendre le pressentiment de sa perte. Un incident extérieur, dans « Le Gâteau », provoque le retournement. Le retour à une réalité triviale et cruelle se produit en trois temps. La faim rappelle d'abord les contraintes du corps, ensuite la réalité de la misère, puis de la violence s'imposent au narrateur, sous la forme de deux enfants affamés qui se disputent en une lutte acharnée, et « hideuse » un morceau de pain. Le vocabulaire très concret, les hyperboles, les effets d'accumulation se substituent au vocabulaire

[4] Ch. Baudelaire, *Fusées*, t. 1, p. 657.
[5] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 360.
[6] *Ibid.*, pp. 297-298.

abstrait du premier paragraphe, laissant entendre que l'idéalisation rousseauiste de la nature humaine relevait de l'aveuglement : les petits sauvages, encore proches de la bête, se révèlent naturellement et voluptueusement cruels :

> Le premier, exaspéré, empoigna le second par les cheveux ; celui-ci lui saisit l'oreille avec les dents et en cracha un petit morceau sanglant avec un superbe juron patois. Le légitime propriétaire essaya d'enfoncer ses petites griffes dans les yeux de l'usurpateur, etc...[7]

La destruction de l'extase revêt un caractère agressif. Il s'agit de fouetter la sensibilité de ceux qui s'abandonneraient à ce « *bonheur vomitif* » que méprise Baudelaire et qui repose sur le mensonge. Le plus souvent le retournement est brutal. Un « mais » en début de paragraphe brise soudain le rêve contre le mur de la réalité. : la prière du bouffon se heurte ainsi à l'indifférence d'une Vénus de marbre[8], l'irruption d'importuns arrache le rêveur de « la Chambre double » à sa chambre *spirituelle*, et à son éternité de délices pour le ramener à son taudis et au Temps[9]. Un enfant affamé est dépouillé de son pain par un petit rival, au moment même où il s'en empare[10].

Parfois, une simple juxtaposition de paragraphe représente la fracture qui sépare irrémédiablement deux mondes antagonistes. Les pauvres sont relégués dans un ailleurs que l'on contemple à distance, comme dans « Les Yeux des Pauvres » où les misérables demeurent sur le trottoir, de l'autre côté de la vitrine de ce café rutilant. Il en est de même dans « Le Vieux Saltimbanque ». Un complément de lieu marque le passage d'un univers à l'autre : « Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques... Je vis un pauvre saltimbanque »[11].

Dans « Le joujou du pauvre », le contraste entre le monde de l'enfant riche et celui de l'enfant pauvre est souligné par la reprise en chiasme des compléments de lieu : à « Sur une route derrière la grille d'un vaste jardin » répond : „De l'autre côté de la grille, sur la route entre les chardons et les orties... »[12] La grille, au centre des deux tournures, fait frontière.

Cette binarité de nombreux poèmes pourrait apparaître par trop simpliste et manichéeenne si elle était la seule marque de discordance, mais en fait le manichéisme apparent se trouve subverti par la multiplification d'effets de discordance, beaucoup plus subtils.

« Le Joujou du pauvre » dissimule sous le contraste entre l'enfant riche beau et frais, aux vêtements coquets et l'enfant pauvre « sale », « chétif », « fuligineux »

---

[7] *Ibid.*, p. 298.
[8] *Ibid.*, p. 284.
[9] *Ibid.*, p. 288.
[10] *Ibid.*, p. 298.
[11] *Ibid.*, p. 296.
[12] *Ibid.*, p. 304.

une opposition plus profonde entre l'être et le paraître : l'enfant pauvre recèle une beauté cachée, tandis que l'attrait exercé par le rat sur l'enfant riche permet de soupçonner une certaine perversité d'âme, une certaine complaisance pour l'abjection. Le poète refuse cependant de recourir à des antithèses trop systématiques et cette suggestion demeure implicite.

« Le désespoir de la vieille », dont la structure est fondée sur le conflit entre le désir de plaire de la vieille femme et son rejet par l'enfant, offre aussi un jeu complexe d'oppositions : tout est alliance de contraires : « la petite vieille ratatinée » se croit semblable à un « joli enfant », elle espère séduire malgré sa laideur, et ses caresses suscitent l'épouvante. Le pathétique naît du fossé entre la façon dont la femme perçoit la réalité et cette réalité même. La séparation entre ces deux êtres est irrémédiable et la « bonne vieille » se trouve reléguée dans une éternelle solitude.

Le poème met à jour toute l'ambivalence des êtres : la vieille femme tient de la sorcière et de la bonne fée et répond à un critère essentiel de beauté dans la mesure où elle unit le tragique et le grotesque avec ses « risettes » et ses « mines agréables » qui font fuir l'enfant.

La discordance apparaît aussi dans les réactions des narrateurs face à la misère : la compassion se mêle souvent à une agressivité que « Le Mauvais vitrier » ou « Assommons les pauvres » portent à son paroxysme et qui a été parfois jugée sadique. Le comportement des petits mendiants du « Gâteau » n'émeut guère le narrateur qui assiste à la lutte, horrifié et quelque peu méprisant. On a pu voir d'ailleurs dans ce poème une condamnation des divisions internes des républicains à l'issue de la révolution de février de 1848 et une dénonciation des nouvelles inégalités qui ont conduit aux luttes fratricides de juin : la bourgeoisie s'est emparée du « gâteau » aux dépens du peuple et a suscité sa violence[13].

Certains poèmes manifestent toutefois une réelle empathie avec les affligés. Le poète se projette en eux, imagine leur histoire, pénètre leurs pensées, d'où le recours fréquent à un discours direct qui traduit ce que les déshérités n'osent exprimer. Le poète leur prête sa voix, interprète le langage de leurs yeux dans « Le Fou et la Vénus » ou dans « Les Yeux des pauvres » :

> Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau !on dirait que tout l'or du monde est venu se porter sur ces murs. » Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous »[14].

Il condamne ceux qui sont incapables de pitié, comme cette maîtresse, importunée par la présence des pauvres. Elle, ne lit rien dans ces yeux qui lui paraissent « *ouverts comme des portes cochères* », c'est-à-dire inexpressifs. Les

[13] D. Œhler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Paris, Payot, 1996, pp. 320-331.
[14] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 318.

narrateurs, au contraire compatissent, ce qui se traduit par le recours à un vocabulaire très simple, issu de la poésie populaire. « La petite vieille ratatinée » où « petite » a déjà une valeur affective devient « une bonne vieille », le saltimbanque est qualifié de « pauvre saltimbanque » ou « d'infortuné », le père des « Yeux des pauvres » de « brave homme ».

On pourrait alors s'imaginer que s'exprime dans le recueil la sensibilité socialiste d'un Baudelaire, admirateur de Proudhon, membre du Club de Blanqui, fondateur du Salut Public, journal révolutionnaire qui n'a connu que deux numéros, et rédacteur de plusieurs journaux d'opposition. En fait, c'est fort douteux pour des raisons à la fois politiques et esthétiques.

Très individualiste, Baudelaire sympathise davantage avec l'esprit de révolte qu'avec une quelconque idéologie. Dans *Mon Coeur mis à nu*, il attribue l'« ivresse » qui l'a conduit en 1848 sur les barricades, non à un idéal républicain, mais au « plaisir naturel de la démolition ». Il rend d'ailleurs responsables à égalité le peuple et la bourgeoisie des « horreurs de juin » et y voit « l'amour naturel du crime ». la violence, la pulsion de mort sont au coeur de l'homme et ont besoin de s'exprimer : « Toujours le goût de la destruction. Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime », constate-t-il à l'occasion d'émeutes en faveur de la Pologne en mai 1848[15].

Une littérature exclusivement humanitaire, prêchant la charité et les bons sentiments passerait donc à côté de la vérité et serait d'une grande fadeur esthétique. C'est pourquoi il est sans pitié pour G. Sand dont il écrit :

> Elle est surtout, et plus que tout autre chose, une *grosse bête* ; mais elle est *possédée*. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à *son bon coeur* et à *son bon sens*, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon coeur et à leur bon sens[16].

Le mal et la violence, par la charge émotionnelle qu'ils dégagent possèdent une grande puissance esthétique et il ne peut être question pour Baudelaire de s'en tenir à une poésie larmoyante. Même lorsqu'il cherche à communiquer de la pitié, il fuit tout pathos.

Ainsi, dans « Le Vieux Saltimbanque », il met certes l'accent sur l'extrême abandon de l'homme, opposant un « partout » où règne une joie sans partage à un « ici » de « misère absolue ». Il insiste sur l'exclusion, présentée comme volontaire, de l'histrion par une reprise et par le rejet en fin de phrase du verbe principal et de son complément d'objet : « Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque... » il accentue la misère par des hyperboles et des accumulations, mais, à force de déshumaniser son personnage, il conduit

[15] Ch. Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, t. 1, p. 679.
[16] *Ibid.*, p. 686-687.

le narrateur et le lecteur au-delà des larmes : seule demeure une fascination horrifiée pour un être avec qui toute fraternisation est devenue impossible. Une certaine irritation s'entend même dans l'interjection à double sens, « le misérable ! » « Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas ». Le poète lui en veut d'avoir tué en lui toute émotion, toute faculté de révolte. Cet homme ne peut plus se définir que par la négative en de brèves propositions paratactiques qui traduisent l'évidement de son être. Le narrateur demeure alors simple spectateur de cette détresse, aucun dialogue ne peut s'engager et la velléité de charité tourne court[17].

Cette condamnation à une irrémédiable exclusion exerce sur l'imagination et la mémoire une emprise autrement plus poignante que la fraternisation dérisoire évoquée par A. Houssaye dans « La Chanson du vitrier ».

Bien qu'il lui ait dédié son recueil, Baudelaire n'avait que mépris pour ce poète et « Le Mauvais vitrier », si souvent cité comme exemple de son sadisme semble avoir été écrit à des fins parodiques pour prendre le contrepied de « La Chanson »[18].

L'agression contre le vitrier est présentée comme un cas pathologique curieux de pulsion agressive. Le narrateur aurait été pris d'une rage incontrôlable contre l'artisan qui, dépourvu de « verres de couleur », ne permet pas de voir « la vie en beau ».

La victime, dont on ignore la vie et à qui la parole n'est jamais donnée, ne suscite pas l'émotion de son agresseur qui avait éprouvé quelque « gaieté » à l'idée des difficultés que l'artisan allait rencontrer dans l'escalier « fort étroit » a goûté dans le mal « l'infini de la jouissance », vérifiant l'intuition de Baudelaire : « dans le mal se trouve toute volupté ».

Houssaye, à l'inverse, brossait un long portrait misérabiliste de son personnage, identifié au Christ. Le narrateur l'invitait au cabaret où le malheureux racontait sa vie : une femme et sept enfants affamés l'attendaient à la maison où il ne rapporterait pas d'argent. Curieusement, bien que son dénuement demeurât inchangé, il repartait un peu moins triste chez lui « parce que la fraternité avait trinqué avec lui ». Voilà une bonne conscience acquise à bon marché et un poème écrit sans trop de peine.

Des paragraphes de longueur égale, séparés par le cri du vitrier, reproduisent la rencontre en suivant la chronologie. Tout est convenu.

L'élaboration esthétique du poème de Baudelaire est tout autre. Il en calque le mouvement sur le sujet. Une première partie d'une très grande lenteur, composée d'exemples anodins, illustre l'idée initiale :

---

[17] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 295-297.

[18] « La Chanson du vitrier » est repoduite par C. Pichois dans le tome I des *Œuvres complètes* de Baudelaire, pp. 1309-1311.

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables[19].

Elle mime, par son rythme la passivité des personnages évoqués. Lorsque le narrateur aborde son propre cas, il prend encore son temps. Au moment où le récit s'amorce, il l'interrompt par une longue digression, comme s'il appréhendait de conter son histoire, à l'image de celui qui « craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer » et soudain le récit s'emballe : alors qu'on l'a attendu pendant deux pages, l'anecdote se trouve condensée en une demi page. L'écriture se fait aussi impulsive que l'agression.

Le plaisir de créer la surprise et de provoquer l'emporte sur toute visée édifiante, mais l'émotion s'avère finalement d'autant plus forte que le narrateur, inconscient du mal qu'il fait, adopte dans sa conclusion un ton détaché. Créant ainsi un effet de distanciation, le poète incite le lecteur à se révolter contre une injustice et à prendre le parti de celui dont on vient de briser « *toute la pauvre fortune* ».

Le rôle des pauvres dans Le Spleen de Paris est aussi très différent de celui que Hugo leur accorde. Baudelaire loue son aîné de s'être préoccupé « des faibles, des proscrits et des maudits » mais il qualifie en 1861 *Les Misérables* de « livre de charité » et ajoute que « des livres de cette nature ne sont jamais inutiles[20] », ce qui n'est pas forcément un compliment sous la plume de celui qui deux ans auparavant proclamait : « si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise[21] ».

Le début de l'article sur *Les Misérables* fait d'ailleurs allusion à une étude antérieure où le critique félicitait Hugo de ne pas avoir fait entrer la morale « à titre de but » dans ses poèmes ce qui les distingue du roman où « la morale entre directement à titre de but »[22]. Sans doute tient-il à souligner ainsi ce qui constitue à ses yeux une dégradation.

La dimension philanthropique du roman hugolien ne pouvait que l'exaspérer. Il en signale d'ailleurs « la tricherie volontaire ou l'inconsciente partialité » et dans une lettre à sa mère il le qualifiait, avec une sincérité plus abrupte, d' « immonde et inepte[23] ».

La philanthropie constitue pour lui une aberration non seulement esthétique mais aussi politique. Elle donne l'illusion d'une possible fraternisation entre les

[19] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 285.
[20] Ch. Baudelaire, *Critique littéraire*, t. 2, p. 224.
[21] *Ibid.*, p. 113.
[22] *Ibid.*, p. 217.
[23] Ch. Baudelaire, *Correspondance*, à Madme Aupick, 10 août 1862, t. 2, p. 254.

nantis et les pauvres et favorise ainsi la perpétuation des inégalités en les rendant plus supportables. Wilde quelques années plus tard, développe une analyse qui pourrait servir de commentaire à « Assommons les pauvres » :

> La majorité des gens gâchent leur vie par un altruisme malsain [...] en conséquence... ils s'attellent avec le plus grand sérieux et la plus grande sensiblerie à cette tâche qui consiste à remédier aux maux qu'ils constatent. Mais leurs remèdes ne guérissent pas la maladie ; ils ne font que la prolonger. Mieux : leurs remèdes font partie intégrante de la maladie[24].

L'objectif ne doit pas être de maintenir les pauvres en vie mais de supprimer la pauvreté. En conséquence, « les gens qui font le plus de mal sont ceux qui essaient de faire le plus de bien ».

Le narrateur d'« Assommons les pauvres[25] » suit la voie inverse. Il tente de faire le plus de mal pour faire le plus de bien. Le récit de son agression à l'égard d'un mendiant constitue une réponse aux ouvrages des penseurs utopistes évoqués sur un ton sarcastique au début du poème. Ils traitent de « l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches en vingt-quatre heures », leurs propos sont qualifiés « d'élucubrations d'entrepreneurs de bonheur public » et ils conduisent le lecteur à la stupidité et au vertige.

C'est la violence et non l'amour qui, engendrant la révolte, conduit à l'égalité authentique. Baudelaire semble se faire ainsi partisan d'une politique du pire qui a conduit Proudhon à voir dans le futur Napoléon III un homme providentiel. Il espère le coup d'état car l'instauration de la dictature pourrait réveiller les ardeurs révolutionnaires :

> Pour que la liberté pénètre de nouveau dans les âmes, il faut la chasser de vive force avec le marteau de la persécution et le coin de la calomnie... Du despotisme et encore du despotisme, tel est l'orde de la Providence...[26]

Pas étonnant alors que le manuscrit du poème se soit achevé sur l'apostrophe : « Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon ? »

Doit-on en conclure que ce poème renie l'esthétique baudelairienne et souscrit à l'hérésie de l'enseignement ? Pas vraiment. Il y échappe en effet par l'humour et les ruptures de ton qui font que l'apologue ne peut être pris au sérieux. La lutte avec le mendiant est traitée sur le mode épico-burlesque et les propos que le narrateur tient à sa victime sont empreints d'une emphase comique[27]. Le poète

---

[24] O. Wilde, *L'Ame de l'Homme sous le Socialisme*, Pléiade, p. 929-930.

[25] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 357-359.

[26] P. J. Proudhon, « Au Président de la République, le socialisme reconnaissant », *La Voix du Peuple*, 2 février 1850. Cité par Gretchen van Slyke, « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon : Pourquoi faut-il assommer les pauvres ? » in *Romantisme*, n° 45, 1984, p. 69.

[27] Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 358-359.

tient tout autant à amuser et déconcerter son lecteur qu'à lui enseigner une nouvelle forme de pensée et la suppression de l'apostrophe à Proudhon peut s'expliquer par le désir de gommer ce que le texte aurait pu avoir de trop didactique.

Les pauvres intéressent d'ailleurs moins Baudelaire en eux-mêmes que pour les réactions qu'ils suscitent chez des témoins. Les êtres souffrants sont toujours perçus par une conscience qui essaie de se connaître à travers les autres, soit qu'elle s'identifie à eux, comme au dénouement du « Vieux saltimbanque », soit qu'elle accède à son propre inconscient, soit qu'elle y trouve la représentation d'un idéal esthétique. La place accordée aux méditations suscitées par le spectacle de l'affliction, prouve que l'intérêt qu'il éveille est plus intellectuel qu'affectif.

Le narrateur des « Veuves » avoue ne pouvoir « s'empêcher de jeter un regard sinon universellement sympathique, au moins curieux, sur la foule des parias qui se pressent autour de l'enceinte d'un concert public » et juge « chose intéressante » « ce reflet de la joie du riche au fond de l'oeil du pauvre. » Il s'agit en quelque sorte d'une observation scientifique impartiale.

L'ensemble du poème apparaît d'ailleurs davantage comme une application des théories esthétiques de Baudelaire que comme un acte de communion avec les personnages. La première veuve unit affliction et fierté, masculinité et féminité, innocence et rédemption, tandis que la seconde, majestueuse, en grand deuil, comme la passante du poème en vers, exerce une incontestable séduction sur le narrateur, malgré la tristesse de son visage. La profondeur de son regard lui donne à rêver et l'incite à imaginer sa vie. ces deux femmes ne correspondent-elles pas aux critères de séduction définis dans *Fusées* : une tête « séduisante » « est une tête qui fait rêver à la fois,-mais d'une manière confuse,-de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie et de lassitude, même de satiété,-soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance »[28] ?

La beauté de ces femmes est exaltée par la médiocrité du fond sur lequel elles apparaissent. La mère, ainsi, fait « *une tache si éclatante* » sur son milieu que le noir semble se faire lumière, comme dans les tableaux de Soulages.

On comprend alors l'intérêt de Baudelaire pour la misère. Il la considère avant tout en esthète et en use comme d'une couleur sur sa palette. Le malheur, plus que la joie, lui permet de révéler ses talents d'alchimiste capable de donner de l'éclat aux taches, de métamorphoser la misère en beauté et la prose en poésie.

[28] Ch. Baudelaire, *Fusées*, p. 657.

Christine Queffélec

PARYSKI SPLIN – POETYKA NĘDZY

Zainteresowanie nędzą wiąże się u Baudelaire'a z estetyką modernizmu opartą na zaskoczeniu i kontraście, na ciągłych zwrotach od „ekstazy" do „odrazy" wobec życia. Obrazom przedstawicieli ludu towarzyszy w jego poezji obecność prozy. Ewokacje szczęścia na początku wielu utworów są drastycznie urwane. Przejścia od jednego stanu do drugiego zostają usunięte albo sprowadzone do spójnika przeciwstawnego. Sąsiadują ze sobą paragrafy o skontrastowanych tonacjach. Poeta wystrzega się jednak wszelkiego manicheizmu, operując szeregiem antytez, które ukazują ambiwalencję postaci i narratorów, rozdartych między współpczuciem i agresywnością. W przeciwieństwie do Houssaye'a lub Victora Hugo, Baudelaire odrzuca literaturę wspartą na „dobrych uczuciach", i to z dwóch powodów: zło i przemoc mają w sobie większą siłę estetyczną, a z drugiej strony filantropia zagłusza ducha rewolty, który jako jedyny potrafi zwyciężyć nędzę. Naśladując narratora poematu *Bijmy biednych!*, musimy czynić zło, jeśli chcemy stworzyć dobro; jeśli chcemy chwalić blask światła, musimy nade wszystko wydobyć ponury odcień nędzy.