



**HAL**  
open science

## Le Spleen de Paris ou l'éthique de la misère

Caroline Anthérieu-Yagbasan

► **To cite this version:**

Caroline Anthérieu-Yagbasan. Le Spleen de Paris ou l'éthique de la misère. “ Misère. Une fortune esthétique ”, université Bordeaux Montaigne, Nov 2025, Bordeaux, France. <hal-05599913>

**HAL Id: hal-05599913**

**<https://hal.science/hal-05599913v1>**

Submitted on 23 Apr 2026

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

## Le Spleen de Paris ou l'éthique de la misère

Communication pour la Journée d'étude « Misère. Une fortune esthétique », université  
Bordeaux Montaigne, 4 novembre 2025.

Caroline Anthérieu-Yagbasan, Centre Gilles-Gaston Granger, UMR 7304, Aix-Marseille Université.

---

### I. Introduction : Dits et redits sur la modernité poétique :

#### 1) La ville

La préface de Baudelaire à Arsène Houssaye, qui ouvre le *Spleen de Paris*, est programmatique : « la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite ».

« 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 heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. » (60)

Cet « idéal obsédant » est à mettre en regard avec l'importance du thème de la flânerie : du lecteur dans le recueil (qui n'a « ni queue ni tête »), du poète dans la ville. On parle d'une esthétique du témoignage.

Walter Benjamin, que ce soit dans ses notes sur Baudelaire ou dans « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », montre bien comment la métamorphose du tissu urbain devient autant la source de la modernité baudelairienne que le symptôme d'une radicale évolution de la société.

#### 2) L'esthétique

Comme le mentionne Florence Bancaud, « *Dans l'esthétique de l'effet qui naît avec Lessing et qui prend le dessus sur l'esthétique de la production qui régnait jusqu'alors, le beau cesse d'être pensé comme reflet du vrai ; il se définit en termes de goût, donc en référence au sentiment de plaisir du sujet. Dans son Laocoon, en 1766, Lessing, estimant que l'art est affaire*

*non de bienséance, mais de sentiment, met également l'accent sur l'émotion produite par le laid<sup>1</sup>. »*

Ce refus d'un beau « conventionnel » est théorisé dans les *Fleurs du Mal* ; mais on en trouve de nombreux échos dans le *Spleen de Paris*, par exemple avec le dernier poème, « Les bons chiens ». Le problème est de penser le laid autrement que comme un négatif du beau.

### 3) La misère

La misère évoquée par Baudelaire est liée à l'espace urbain, à la rue. Ici, elle sera étudiée au sens restreint de misère « économique », et mise en relation avec l'appel à la charité ; il s'agit d'un état subi, d'une nécessité économique (un état plus grave que celui de la pauvreté) ; donc s'opposant au luxe.

Dans les *Fleurs du mal*, la pauvreté devient image ; puis, de plus en plus, un nouveau symbole de spleen, de la tragédie de l'existence, si bien que dans le *Spleen de Paris*, l'accent n'est plus mis sur la pauvreté mais sur le pauvre<sup>2</sup>.

Comment créer une matière poétique à partir d'une réalité socialement inacceptable, qui fait advenir le corps du pauvre ?

## II. Le poète-passant et les figures de marginaux dans le *Spleen de Paris*

### 1) La flânerie ou l'art du seuil

La ville moderne a été souvent analysée comme carrefour et espace d'exclusion (voir par exemple, de Laurence Bougault, *Espace et valeur : la ville et l'artiste dans le Spleen de Paris*).

À bien des égards, comme le dit Baudrillard dans *Simulacres et Simulation* (Galilée, 1981), « *le désert des villes est égal au désert des sables* ». Ce sentiment de n'exister pour personne au milieu d'une foule est souvent décrit par le poète.

---

<sup>1</sup> Florence Bancaud, « L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques* 2009/4

<sup>2</sup>« Baudelaire : le poète de la pauvreté », P. F. Clark, *Actes du colloque de London (Canada)*, 1970.

Ainsi, selon Benjamin, dans le *Livre des passages* « Car c'est toute la poésie de Baudelaire qui présuppose la ville de Paris, dans une relation qui est loin d'être simple : « *que Baudelaire ait été hostile au progrès est la condition sine qua non pour qu'il puisse dominer Paris dans sa poésie.* » La figure du flâneur, qui occupe une place centrale dans les pages de Benjamin, est directement héritée du poète français, et elle dit bien l'ambivalence du rapport à la ville. Le flâneur, « *qui va herborisant sur le bitume* », ne peut être qu'un citoyen ; mais la ville est pour lui comme un paysage. Sa déambulation nonchalante, rendue possible par une topographie encore instable et imprévue, l'arrache aux rythmes accélérés et uniformes qui commencent déjà à s'emparer de l'homme de la foule. Le flâneur est un personnage du seuil ; sa présence témoigne encore d'une possibilité de protestation et de résistance, qui disparaîtra progressivement avec la rationalisation et le quadrillage de la ville<sup>3</sup>. »

## 2. La déchéance de l'artiste

Dans cette société nouvelle où la valeur d'échange remplace la valeur d'usage, l'artiste perd son auréole, comme dans le poème XLVI.

La présence des marginaux appelle comme en regard celle du poète-passant dans différents poèmes ; la vieille, le fou, le vieux saltimbanque, les « petits sauvages », l'enfant pauvre, la famille de pauvres, le mendiant, le pauvre chien, sont à mettre en relation avec celle du poète qui se met volontairement à l'écart des autres (X « A une heure du matin » et XXXI « Les vocations »)

## 3. Le contraste et le double

L'esthétique du contraste est également renversement ; ainsi d'un cadre luxueux ou d'un beau paysage terni par cette figure qui en devient le centre : dans « Le vieux saltimbanque », « Les yeux des pauvres », « Le joujou du pauvre ». La misère se montre par contraste avec le luxe, soulignant la figure du marginal.

Mais ce contraste du décor est aussi un dédoublement du personnage. Le poète apparaît toujours en tant que personnage dans le *Spleen*, et souvent en tant qu'acteur du récit qu'il fait. Walter Benjamin affirme même que c'est le poète qui prend l'attitude du mendiant pour

---

<sup>3</sup> « Paris capitale du XIXe siècle » : Walter Benjamin et la ville », Anne Boissière, Humanisme 2015.

« [soumettre] cette société à une perpétuelle évaluation<sup>4</sup> » ; le déclassé, celui qui se tient au seuil de la société, la contemple et en est rejeté, n'est-ce pas le poète ?

Songez à ces deux poèmes consécutifs des *Fleurs du Mal* : « La mort des pauvres » et « La mort des artistes » (CXXII et CXXIII). La projection est assumée et affirmée dans « Le vieux saltimbanque ».

Cette esthétique de la misère s'accompagne d'un refus de la sublimation, à la différence de ce qu'on trouve chez Hugo par exemple : ainsi, dans les *Contemplations* (qui se veulent des « Mémoires d'une âme »), poème V, IX, « Le mendiant ».

Un pauvre homme passait dans le givre et le vent.  
Je cognai sur ma vitre ; il s'arrêta devant  
Ma porte, que j'ouvris d'une façon civile.  
Les ânes revenaient du marché de la ville,  
Portant les paysans accroupis sur leurs bâts.  
C'était le vieux qui vit dans une niche au bas  
De la montée, et rêve, attendant, solitaire,  
Un rayon du ciel triste, un liard de la terre,  
Tendant les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu.  
Je lui criai : « Venez vous réchauffer un peu.  
Comment vous nommez-vous ? » Il me dit : « Je me nomme  
Le pauvre. » Je lui pris la main : « Entrez, brave homme. »  
Et je lui fis donner une jatte de lait.  
Le vieillard gelottait de froid ; il me parlait,  
Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre.  
« Vos habits sont mouillés », dis-je, « il faut les étendre,  
Devant la cheminée. » Il s'approcha du feu.  
Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,  
Étalé largement sur la chaude fournaise,  
Piqué de mille trous par la lueur de braise,  
Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.  
Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé  
D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,  
Je songeais que cet homme était plein de prières,  
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,  
Sa bure où je voyais des constellations.

A ces superbes images, Baudelaire reprochait pourtant la froideur, et la technique dénuée d'imagination (*Ecrits sur l'art*). Reste que Victor Hugo, déjà de son vivant, était le grand poète du siècle, contre lequel Charles Baudelaire devait bien trouver à se situer.

### III. Le corps du pauvre : Regard et responsabilité

#### 1) L'attention aux yeux

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, « Zentralpark, fragments sur Baudelaire »

Les yeux sont décrits par le poète chez deux types de personnages : les pauvres et la femme aimée. Ainsi, dans « Assommons les pauvres ! » (XLIX) : « ... *un mendiant me tendit son chapeau, avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisins* ».

De même, le « regard inoubliable » du vieux saltimbanque est lui-même une « vision ».

Dans le poème VII, « Le fou et la Vénus », une autre figure de marginal, le fou, se tient au pied d'une implacable Vénus de marbre. Il ne parle pas mais lève vers elle ses yeux pleins de larmes : « *Et ses yeux disent : « Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté ! Ah ! Déesse ! Ayez pitié de ma tristesse et de mon délire !* » Imploration muette qui n'aura pas de réponse. La Vénus, incarnation de l'art, ne voit même pas celui qui est à ses pieds ; mais ses yeux de marbre « regarde[nt] au loin je ne sais quoi. »

Ils sont associés à des portes cochères, ces lieux de mendicité, dans « Les yeux des pauvres » (XXVI) : la synecdoque (les pauvres ne sont plus que leurs yeux grands ouverts) est un procédé qui revient plusieurs fois et montre à la fois la fascination éprouvée par le poète et le reproche vivant que constituent ces pauvres, qui apparaissent dans un décor luxueux (en un effet de contraste déjà soulignée).

L'éloquence des yeux grand ouverts est soulignée, redoublée par le mutisme de leurs propriétaires. Le face-à-face en se regardant dans les yeux, chez Platon, souligne un rapport authentique d'âme à âme ; donc d'égal à égal, ce qui met mal à l'aise la maîtresse du poète, préférant rompre le silence. On peut penser ici à cette phrase d'Inès dans *Huis Clos* (Jean-Paul Sartre) : « *Je ne suis rien que le regard qui te voit* », ce regard-appel qui est source de malaise, voire de honte.

Or, pour Levinas, c'est par « *la nudité totale de ses yeux* », autrui m'appelle à la responsabilité : « *La vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être*<sup>5</sup>. » Le visage, comme la représentation dans l'art, disent quelque chose de la société, en tant qu'ensemble de relations humaines.

---

<sup>5</sup> Notion de regard comme reconnaissance d'une conscience que Baptiste Morizot reprend en l'étendant à tous les animaux (*Les diplomates*).

« L'expérience irréductible et ultime de la relation me paraît en effet être ailleurs : non pas dans la synthèse mais dans le face à face des humains, dans la socialité, en sa signification morale. »<sup>6</sup>

Il y a un infini qui s'ouvre dans la relation éthique de l'homme à l'homme. Cet infini est cependant celui de la non-communicabilité de l'être ; le visage a une « pauvreté essentielle »<sup>7</sup>, il ne peut pas être embrassé entièrement par la vision. Et pourtant, le visage parle : « visage et discours sont liés. » La relation authentique est celle de la réponse, ou responsabilité, « initialement un *pour autrui* »<sup>8</sup> ; et « plus je suis juste, plus je suis responsable »<sup>9</sup>. L'exigence éthique naît donc de son propre regard sur le visage d'autrui, de ce « me voici » où le poète se tient face au mendiant.

Enfin, cette idée de force du regard subversif est reprise par bell hooks<sup>10</sup> ; regarder dans les yeux, comme dans tout le règne animal, c'est une forme de défi.

## 2) « Assommons les pauvres ! »

De manière énigmatique, le seul autre personnage dont le corps est si présent, à part le mendiant, est celui de la maîtresse du poète. Cette dernière – employons par commodité le singulier – est physiquement décrite, de façon détaillée : sa peau, sa poitrine (XI), ses cheveux (XVII), ses yeux, son front, son visage, sa bouche (XXXVI), son teint, ses joues, ses yeux (XXXVII), sa voix (XLIV). Et cependant, jamais le poète ne communique réellement avec l'aimée. Il en arrive même à un sentiment de haine face à l'incompréhension de celle avec qui il aimerait partager ses pensées (dans « Les yeux des pauvres »). Mais telle la Vénus du poème VII, sa maîtresse est insensible à la détresse.

La présence physique du corps du pauvre, au contraire, est ce qui permettra la communication entre lui et le poète. Ainsi, la fin du poème XLIX, « Assommons les pauvres ! », introduit beaucoup de détails physiques – mettant en scène le seul mendiant auquel le poète parle :

Immédiatement, je sautai sur mon mendiant. D'un seul coup de poing, je lui bouchai un œil, qui devint, en une seconde, gros comme une balle. Je cassai un de mes ongles à lui briser deux dents, et comme je

---

<sup>6</sup> Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, Biblio essais, Le livre de poche, chapitre 6 : « Secret et liberté », 1981.

<sup>7</sup> *Ibid.*, chapitre 7, « Le visage ».

<sup>8</sup> *Ibid.*, chapitre 8, « La responsabilité pour autrui » (les italiques sont de l'édition originale).

<sup>9</sup> *Ibid.*, chapitre 9, « La gloire du témoignage ».

<sup>10</sup> *Regards oppositionnels - Se défaire des représentations dominantes*, bell hooks 2025 – Le fait de regarder dans les yeux, considéré comme un défi, était interdit aux esclaves.

ne me sentais pas assez fort, étant né délicat et m'étant peu exercé à la boxe, pour assommer rapidement ce vieillard, je le saisis d'une main par le collet de son habit, de l'autre, je l'empoignai à la gorge, et je me mis à lui secouer vigoureusement la tête contre un mur. Je dois avouer que j'avais préalablement inspecté les environs d'un coup d'œil, et que j'avais vérifié que dans cette banlieue déserte je me trouvais, pour un assez long temps, hors de la portée de tout agent de police.

Ayant ensuite, par un coup de pied lancé dans le dos, assez énergique pour briser les omoplates, terrassé ce sexagénaire affaibli, je me saisis d'une grosse branche d'arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendre un beefsteack.

Tout à coup, — ô miracle ! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie ! — je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonnée dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de *bon augure*, le malandrin décrépît se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et avec la même branche d'arbre me battit dru comme plâtre. — Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie.

Alors, je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis : « Monsieur, *vous êtes mon égal* ! veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse ; et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos. »

Il m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils.

Cette « théorie philosophique » pseudo-humaniste fait advenir le corps du pauvre, mais aussi celui du poète, dans un corsp-à-corps condition de fraternité.

#### IV. Esthétique ou éthique de l'ironie

##### 1) L'esthétique de la violence

Il semble donc, dans le *Spleen de Paris*, que la condition de possibilité de la communication soit l'usage de la violence ou du sadisme. A cet égard, est représentatif le « faux style journalistique » (J-L Steinmetz) du poème XIX, « Le joujou du pauvre ». Ce procédé établit une complicité voyeuriste avec le lecteur, comme un écho au poème d'ouverture des *Fleurs du Mal* :

Au lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps  
Et nous alimentons nos aimables remords

Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

[...]

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !

Dans le cas des pauvres, l'interaction est très souvent accompagnée de violence, que le narrateur la provoque à son insu (« Le gâteau », XV) ou qu'il en soit l'instigateur (« Le mauvais vitrier », IX ; « Assommons les pauvres ! », XLIX). Et en effet, ainsi que le fait remarquer Mc Ginnis<sup>11</sup>, de même que les rapports amoureux, les rapports économiques se fondent sur la violence<sup>12</sup>. Mais au contraire de la violence bourgeoise, socialement invisible, celle que pratique le personnage du poète est à la fois consciente et assumée. Dans une sorte de relation maître / esclave, comme chez Hegel, la violence permet de renverser le rapport, et de la douleur faire naître la dignité. Si on met en parallèle ce poème avec une phrase des *Fusées* (12), on peut voir combien l'ironie est grande ici : « *Si, quand un homme prend l'habitude de la paresse, de la rêverie, de la fainéantise, au point de renvoyer sans cesse au lendemain la chose importante, un autre homme le réveillait un matin à grands coups de fouet et le fouette sans pitié jusqu'à ce que, ne pouvant travailler par plaisir, celui-ci travaillât par peur, cet homme, -le fouetteur, - ne serait-il pas vraiment son ami, son bienfaiteur ? D'ailleurs, on peut vraiment affirmer que le plaisir viendrait après, à bien plus juste titre qu'on ne dit : l'amour vient après le mariage.*

*De même en politique, le vrai saint est celui qui fouette et tue le peuple pour le bien du peuple. »*

Contre l'indifférence des riches, la violence dont le poète montre l'exemple est comme un moyen de franchir ce fossé ou cette grille symbolique interdisant la communication, ainsi que dans « Le joujou du pauvre » (XIX). Jérôme Thélot donne quant à lui une autre interprétation intéressante de la violence déployée par le poète, en particulier dans « Le mauvais vitrier » (IX) : le poète marquerait ainsi sa volonté de revenir sur les *Fleurs du Mal*, après un constat d'échec de la politique des correspondances, et d'éloignement irréductible entre le Spleen et l'Idéal. Contre la poétique de l'Idéal, la poétique du choc ; on comprend qu'un tel renversement de perspective implique non plus seulement la présence mais l'intervention directe du narrateur. « Effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc » selon Walter Benjamin,

---

<sup>11</sup> R. Mc Ginnis, *La prostitution sacrée, Essai sur Baudelaire*, Extrême contemporain, Belin 1994

<sup>12</sup> « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. » (*Fusées* 3)

ou « ruine symbolique » selon Maurice Blanchot, le poème en prose baudelairien symbolise la désymbolisation »<sup>13</sup>.

Désymbolisation, comme la perte d'auréole, ou le fait d'être isolé, au bout d'une allée de foire (le vieux saltimbanque) ou à l'extérieur du public (la veuve). Mais contre cette solitude, « le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui »<sup>14</sup>.

## 2) L'allégorie

L'allégorie est par nature déceptive, ainsi que le remarque Paul Ricoeur, car elle dit toujours autre chose en disant quelque chose : « *L'allégorie est toujours susceptible d'être traduite dans un texte intelligible par lui-même ; une fois ce texte déchiffré, l'allégorie tombe comme un vêtement inutile... Le mythe [au contraire] a une façon de révéler, irréductible à toute traduction d'un langage chiffré en un langage clair... il signifie ce qu'il dit*<sup>15</sup>. »

Or, chez Baudelaire, les personnages qui échappent le plus à eux-mêmes sont allégorisés : la femme, le poète, le mendiant.

« *Les Petits Poèmes en Prose peuvent bien être vus comme des récits allégoriques de la tentative allégorique. Ils marquent l'hystérie du poète qui se projette dans son œuvre en devenant autre, dans un double mouvement de communion avec la foule (la « vaporisation du Moi ») et de concentration sur soi. Mais, l'allégorie aboutissant à la déception, le poète échoue à devenir un autre et doit donc se résigner à l'anonymat de la foule. Je me projette dans l'autre mais celui-ci ne me renvoie pas mon image ; nous nous défigurons mutuellement*<sup>16</sup>. »

L'allégorie, c'est aussi le décor luxueux du café dans « Les yeux des pauvres » (XXVI) : les fresques sur les murs neufs représentent « toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie ». L'allégorie sublime sur les murs ce dont elle prive les pauvres, et que le narrateur ne veut pas voir : c'est celle de la cruauté sociale, tandis que le poète s'attendrit de sa propre bonté. Elle permet d'accuser la distance entre le poète et cet autrui dont il veut s'emparer par la compassion. Le narrateur regarde les pauvres, se les donne à voir, pour ne pas les entendre ; sa maîtresse lui donne à entendre ce qu'il ne veut pas voir. La femme dont il veut s'emparer, qu'il veut posséder, lui reste inabordable, et lui renvoie ce qui est finalement peut-être sa propre pensée – d'où la haine avouée au début.

---

<sup>13</sup> J. Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Bibliothèque des idées, NRF (éditions Gallimard)

<sup>14</sup> « Les foules », *SP* 12.

<sup>15</sup> *Finitude et culpabilité*, Paul Ricoeur, 1960.

<sup>16</sup> *De loin tendrement : étude sur Baudelaire*, Gérard Gasarian, 2000.

« Nous ne sommes plus à l'ère des pardons ni des récompenses. Si bien que l'extrême compassion baudelairienne se doit toujours de mettre un masque. Le réalisme particulier qu'il recherche suppose un mouvement de sarcasme, non de sublimation ; mais il y a quelque chose de sublime encore dans ce refus d'une sublimation, au nom de vérités plus terribles, plus sombres, plus âprement humaines. »<sup>17</sup> Par la distance ironique de l'énonciation, il met l'émotion à distance.

« Baudelaire a déjà la conscience claire que la poésie romantique est finie et qu'il n'y a plus de place pour la poésie humanitaire de Hugo. »<sup>18</sup>

Car la relation à autrui est avant tout, dans les *Petits Poèmes en Prose*, de l'ordre de l'expérience esthétique ; qu'on pense par exemple au « Mauvais vitrier » et à « La fausse monnaie ».

### 3) Le rire

Le maquillage chez Baudelaire a un rôle bien particulier : il souligne ce qui est. C'est à dire qu'il ne peut qu'embellir la laideur, et servir que la beauté. « *Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ?* » demande-t-il dans les *Ecrits sur l'art ?* Comme le bien, le beau est toujours artificiel ; la nature nous commanderait plutôt d'assommer nos vieux parents, quand la société nous enjoint de nous en occuper. Aristotélien sur ce point, Baudelaire reconnaît que le mal se fait « sans effort ». D'où sa définition du comique : le rire vient toujours du sentiment de sa propre supériorité (orgueil inconscient), c'est à la fois un signe de misère et de grandeur ; il est dans le rieur, non dans l'objet du rire. C'est le comique ordinaire ou significatif de Molière, féroce, qui s'oppose au rire de Rabelais, innocent et absolu.

Le comique suppose donc toujours deux êtres en présence, et une distance entre eux. Une analyse de Gendler sur les mécanismes associés à la fiction pourra apporter un éclairage ici : quelque chose bloque parfois l'imagination quand on lui demande d'intervenir : c'est ce qu'elle appelle le phénomène de « résistance imaginative » (ou résistance à imaginer), qui se produit quand, dans le cadre de la fiction, on demande au lecteur d'imaginer des faits contraires à ses convictions morales.

« *Il semble que la liberté habituellement concédée à l'auteur pour inventer et faire imaginer toutes sortes de mondes s'évanouisse lorsqu'il s'agit du domaine moral : la résistance imaginative, si elle a lieu dans le cadre d'un monde de fiction, a pour origine le rapport de celle-ci avec le monde réel. Je ne peux jamais tout à fait me défaire de ce que je crois juste, et*

---

<sup>17</sup> J-L Steinmetz dans l'édition du Livre de Poche.

<sup>18</sup>G. Dotoli, « Baudelaire-Hugo Une rencontre au bord de l'abîme », in *Les modernités de Victor Hugo*.

*lorsque la fiction met en scène des questions de morale, la distance nécessaire à mon processus d'imagination disparaît. Je ne veux plus suivre l'auteur dans les voies qu'il me montre, car j'ai l'impression que ce récit me dit quelque chose du monde réel. Si je peux imaginer des situations « moralement déviantes », puisque l'imagination n'est pas la croyance, je me refuse à le faire, puisque je me sens impliqué dans la façon de penser qu'elles présupposent<sup>19</sup>. »*

D'où la distanciation ironique qui force à voir, une fois posé le constat du double échec lyrique et sublime.

L'esthétique de Baudelaire, toute provocatrice qu'elle se veuille, entre positionnement stratégique et compassion réelle, figure pourtant une tentative de rendre compte de la modernité et de son constat : le laid doit être montré sans complaisance. Dans ce cadre, le personnage du mendiant occupe une grande part, dans un traitement à la fois empathique au sens le plus physique et fusionnel, le mendiant devenant une figure du double du poète, et ironiquement politique, le pauvre soulignant par contraste les misères de la ville moderne ; «[q] u'en dis-tu, citoyen Proudhon ? ».

---

<sup>19</sup> T.S. Gendler, « The Puzzle of imaginative resistance », *Journal of Philosophy*, XCVII, février 2000.