

Title	Deux poèmes en prose de Charles Baudelaire : Le joujou du pauvre et Les yeux des pauvres
Sub Title	シャルル・ボードレールの散文詩2篇：「貧乏人のおもちゃ」と「貧者の目」
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.106, (2014. 6) ,p.277 (104)- 295 (86)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0277

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Deux poèmes en prose de Charles Baudelaire : *Le Joujou du Pauvre* et *Les yeux des pauvres*

Il faut nous rendre à l'évidence : *Le Spleen de Paris*¹ est un livre incomplet, que la mort de son auteur a marqué pour jamais du sceau de l'inachèvement. Aussi est-il trop hasardeux, sinon totalement insensé, de chercher dans l'ordonnance des cinquante poèmes en prose une unité qui assignerait à chacun d'entre eux un rôle au sein du recueil.

Cependant, tout lecteur un peu attentif remarquerait des groupes partiels de poèmes mis l'un à la suite de l'autre, reproduisant ainsi l'ordre dans lequel ils ont été publiés en version préoriginale. Tel est le cas, par exemple, de l'ensemble des pièces XII, XIII et XIV (*Les Foules*, *Les Veuves* et *Le vieux Saltimbanque*) dont l'ordre n'a jamais varié depuis leur première publication en novembre 1861 : on les retrouve alignées exactement de la même façon dans la liste complète des poèmes achevés, que Baudelaire a établie avant le milieu de l'année 1865, sorte de table des matières où tous les titres sont numérotés². Une autre espèce de groupement partiel se reconnaît à une similitude thématique des poèmes qui, bien que chacun ait d'abord été publié dans un périodique différent, se retrouvent ensemble dans la table de 1865 : telles les pièces XXXII, XXXIII et XXXIV (*Le Thyrses*, *Enivrez-vous* et *Déjà !*) qui traitent toutes de l'ivresse ou de phénomènes physiques approuvés ; telles aussi les pièces XXXVI et XXXVII (*Le désir de peindre* et *Les bienfaits de la lune*), intimement liées par leur commune référence à un conte d'Edgar Poe que Baudelaire fait sien, en reproduisant un des motifs

centraux selon le texte de sa propre traduction³.

Tout cela amène à mettre en doute et à prendre au sérieux tout à la fois la déclaration de Baudelaire lui-même dans la lettre-dédicace À *Arsène Housaye* qui, au seuil du premier feuillet de *La Presse* daté du 26 août 1862, renonçait à la linéarité des textes auxquels elle introduisait. La lettre-dédicace est suspecte parce qu'elle ne reconnaît aucun sens à l'ordre des poèmes, alors même que dans le feuillet du lendemain, le lecteur trouve justement le sous-ensemble formé par *Les Foules*, *Les Veuves* et *Le vieux Saltimbanque*, et que le second de ces poèmes comporte une incise (« comme je l'insinuais tout à l'heure [I, 292] » qui n'est compréhensible que mise en rapport avec le morceau précédent. Par contre, la métaphore du serpent haché « en nombreux fragments [I, 275] », dont n'importe quelle portion « est à la fois tête et queue [I, 275] », semble cautionner les renvois mutuels que l'on perçoit entre des poèmes parfois éloignés l'un de l'autre selon leur place dans l'ensemble des vingt-six textes publiés, ou destinés à paraître dans *La Presse*. Tel nous semble le cas, en particulier, des pièces XV, XIX et XXVI (*Le Gâteau*, *Le Joujou du Pauvre* et *Les yeux des pauvres*) dont le lien le plus visible est leur intérêt commun au paupérisme et au don sous ses différentes modalités.

La stratégie éditoriale de Baudelaire semble avoir consisté à faire passer, tout en présentant ses poèmes en prose comme « exist[ant] à part [I, 275] », sans qu'il y eût besoin donc, de la part de l'éditeur et, partant, du commun des lecteurs, de se soucier de l'unité éventuelle des textes qui leur étaient offerts, tout ce qu'il avait écrit et allait écrire de génériquement novateur, de préférence dans une presse de grande diffusion, pour procéder sous les yeux d'un public aussi nombreux que possible à un tissage de textes en interaction. Il est à supposer, par ailleurs, si un tel renvoi mutuel des textes sous-tend le projet du *Spleen de Paris*, que les indices sont nombreux d'une intertextualité restreinte (entendue dans le sens d'un dialogue entre textes du même auteur), reliant plus fortement les poèmes qui sont déjà mis en rapport par leur communauté de thèmes et, quoique

de façon moins apparente, d'une intertextualité générale (ensemble de rapports intertextuels entre écrits d'auteurs différents), qui ne cesse de renvoyer à des œuvres parfois inattendues.

Le Joujou du Pauvre est, à cet égard, un exemple probant, ou même emblématique du fonctionnement du *Spleen de Paris*. Il forme avec *Le Gâteau*, comme le souligne Steve Murphy qui s'appuie sur « [l]a passerelle lexicale » entre les deux poèmes, un « diptyque scindé⁴ ». Le rapport entre les deux poèmes s'avère encore plus étroit quand on se rend compte avec Franck Bauer⁵ qu'au *Gâteau* qui réagit à un épisode des *Rêveries du promeneur solitaire* (« Neuvième promenade »), *Le Joujou du Pauvre* surajoute dans son premier paragraphe une allusion au même intertexte rousseauiste. On sait, depuis le lumineux article de Jean Starobinski⁶, que *Le Gâteau*, en intervertissant les deux temps forts de la fête à la Chevette, dominée d'abord par une explosion de violence, qui ensuite fait place au dédommagement d'autant plus consolant qu'il se réalise au sein d'un *locus amoenus*, répond à Rousseau par l'irréparable d'« une guerre parfaitement fratricide [I, 299] » des deux enfants de la misère qui se disputent une tranche de pain. Dans le premier moment de la fête chez Rousseau comme dans la lutte sanglante des miséreux qui forme le second moment du poème en prose, c'est le don d'un aliment (des pains d'épice dans les *Rêveries* et une tranche de « pain presque blanc [I, 298] » chez Baudelaire) qui déclenche la violence. Or, *Le Joujou du Pauvre* évoque également le don aux enfants, d'autant plus insistant comme thème qu'il est triple : de « petites inventions à un sol [I, 304] », dont il est conseillé au narrataire de « fai[re] hommage aux enfants inconnus et pauvres [I, 304] » ; d'« un joujou splendide [I, 304] » dont les habitants du château auraient pourvu leur progéniture ; d'« un rat vivant [I, 305] » que l'enfant pauvre aurait reçu de ses parents. Le narrateur du poème en prose considère le premier de ces dons comme « un divertissement innocent [I, 304] », nous prévenant par là que de pareilles largesses, tant qu'elles sont destinées aux plus innocents que soi (*i. e.* les enfants), ne tireront pas à conséquence, ce que semble confirmer le dernier

paragraphe du texte qui montre deux enfants fraternisant par-delà la différence des classes sociales auxquelles ils appartiennent. Mais le don d'un jouet est-il vraiment innocent ? Ne serait-ce pas, bien au contraire, pour mettre en doute l'innocence et l'égalité des enfants que cette scène a été imaginée ? C'est sur cette question que nous allons nous pencher après tant d'autres⁷, afin d'ouvrir plus d'une piste de lecture intertextuelle.

*

Voici donc *Le Joujou du Pauvre*, que nous reproduisons intégralement d'après le texte de *La Presse*, datée du 24 septembre 1862⁸ :

XIX.

Le Joujou du Pauvre.

Je veux vous[ø] donner l'idée d'un divertissement innocent. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables ! [*alinéa* →]Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, – telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval,][ø] dont la queue est un sifflet, – et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre ; ils douteront de leur bonheur ; puis[bonheur. Puis] leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.

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

Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis qu'on[jolis, qu'on] les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté.

A côté de lui, gisait sur l'herbe un joujou splendide, aussi frais que son maître, verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries. 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, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si[si,] comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même.

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une *égale* blancheur.

Il y a, comme on le voit, une rupture assez franche entre le premier aliéna et le reste du texte. Certes, cette composition bipartite n'est pas un cas isolé dans *Le Spleen de Paris* : un des poèmes en prose les plus connus de Baudelaire, *Le mauvais Vitrier*, n'est-il pas composé d'une partie introductive qui énonce des généralités, et d'une seconde partie qui cherche à illustrer celles-ci ? Mais ici, alors que les deux parties du *Mauvais Vitrier* sont liées par un rapport déductif, il y a tout juste juxtaposition d'un programme qui n'aura pas été réalisé, puisque le narrateur ne donne aucun jouet à qui que ce soit, et d'une scène, ou plutôt d'un tableau en raison de l'immobilité des deux protagonistes, où un joujou approprié

leur a déjà été donné. Il n'est pas aisé de déterminer ce qui justifie cette anomalie de composition — nous y reviendrons —, mais le décor et les accessoires apparaissant dans ce texte ne convergent-ils pas, à travers la gamme assez large des jouets évoqués, qui vont de la poupée de luxe au rat capturé en passant par les joujoux à un sou, comme par une extrême stylisation des éléments descriptifs et du château, réduit à sa blancheur, à la grille et au jardin, et de la route dont il n'est mentionné que « les chardons et les orties », vers l'inattendu de la scène : la « boîte grillée » tenue par l'enfant pauvre, laquelle est une espèce de boîte à jouets symbolique qui renferme rétroactivement tous les objets présentés dans le poème ?

Extrayons du désordre de cette boîte le « joujou préféré » de l'enfant riche, qui est une poupée « vêtue d'une robe pourpre et couvert[e] de plumets et de verroteries », et son adversaire triomphant, qui est le « rat vivant » de l'enfant pauvre. D'où viennent-ils, si la scène en question est moins une « chose vue » qu'un renvoi intertextuel, sinon du *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (*Nussknacker und Mausekönig*) d'E. T. A. Hoffmann⁹ dans lequel on voit s'affronter une armée de jouets et une légion de souris commandée par un « roi des rats » ? En effet, le conteur allemand étant de ceux que Baudelaire aimait à citer comme propagateurs d'un « catéchisme de haute esthétique » (*De l'essence du rire...* [II, 543]), il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il construise le passage qui nous occupe maintenant, comme il le fit dans *Laquelle est la vraie ?* ou *Un cheval de race* qui s'inspirent d'un conte d'Edgar Poe, à partir de l'intrigue et d'un élément descriptif empruntés à l'intertexte hoffmannien. Voici, tout d'abord, la description vestimentaire du Casse-noisette, dans laquelle il serait aisé de voir une préfiguration de l'habillement de la poupée délaissée par l'enfant riche :

[...] de beaux habits qui indiquaient un homme distingué. Il portait une veste de hussard violette avec beaucoup de tresses et de boutons, un pantalon de la même étoffe [...] ¹⁰

La couleur du vêtement qui connote la distinction de celui qui le porte (le violet pour le Casse-noisette et le « pourpre » chez Baudelaire), comme la surabondance des ornements (ici, la veste est ornée « avec beaucoup de tresses et de boutons », alors que la poupée de l'enfant riche est « couvert[e] de plumets et de verroteries »), incitent à voir l'un des deux joujoux derrière l'autre — rappelons que le Casse-noisette devient le joujou préféré de l'héroïne du conte hoffmannien au point qu'elle consent à sacrifier les autres jouets pour sauver celui-là — et à reconnaître dans la position couchée de la poupée la défaite du Casse-noisette lors de sa bataille contre l'armée des rongeurs.

La similitude des jouets ainsi établie entre le *Casse-Noisette* et le poème baudelairien ne laisse pas d'infléchir la lecture de ce dernier texte qui s'achève, on s'en souvient, sur la fraternisation des deux enfants, riche et pauvre, réconciliés par-delà les différences de classe dans la jouissance oculaire d'un seul et même objet :

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents
d'une *égale* blancheur.

Cet alinéa, le dernier du poème, d'une complexité troublante par son effet de distanciation ironique, peut s'interpréter soit comme l'éloge de la faculté universelle que posséderaient les enfants de transcender, dès qu'ils déclenchent leur imagination ludique, toutes les oppositions binaires (dehors/dedans, simple/sophistiqué, naturel/artificiel, pauvre/riche, etc.), soit comme une critique désabusée de l'enfance potentiellement perverse — les enfants étant tous, note ailleurs Baudelaire, des « Satans en herbe » (*De l'essence du rire...* [II, 535]) —, ou même plus cruelle que l'âge adulte parce que « l'enfant [...] est » phylogénétiquement « beaucoup plus rapproché du péché originel » (*L'Œuvre et la vie de Delacroix* [II, 767]), à moins de conclure à l'indécidabilité du sens quant à la na-

ture enfantine qui serait à la fois angélique et satanique. Or, si c'est le naturel (le rat vivant) qui aura subjugué le propriétaire de la fleur de l'artificiel (la poupée richement vêtue et ornée), et que le rire des deux enfants n'est, comme on peut le lire dans *De l'essence du rire*, rien moins qu'un signe du sentiment de supériorité, l'égalité de l'enfant gâté et du marmot-paria se fait plus que problématique. La mise en italique de l'épithète *égale* serait donc antiphrastique, et impliquerait qu'il n'y a pas égalité parce que la fraternisation résulte du triomphe de la nature qui évacue l'artefact, donc de la capitulation de l'opulence devant la misère. À cela s'ajoute la réciprocité du rire qui, signe par excellence de l'inégalité puisque le rieur devrait se croire supérieur à l'autre pour se livrer à une hilarité agressive, réintroduit dans le tableau apparemment pacifique une émulation croissante, spiralée en quelque sorte, et qui risque de dégénérer en « une guerre parfaitement fratricide [I, 299] » comme dans *Le Gâteau*.

Cependant, si inégalité il y a, cette inégalité s'inscrit sur la toile de fond sociale du tableau qui vient d'être commenté ici : le pouvoir d'achat ne peut être le même chez les parents de l'enfant pauvre et de l'enfant riche. Alors que celui-ci est pourvu d'une poupée acquise à prix d'or, le joujou de celui-là n'a rien coûté à ses parents, sinon la peine qu'ils se seraient donnée de capturer le rat (ou de placer cette « boîte grillée » qui a sans doute servi de souricière). C'est dire qu'il est financièrement impossible aux pauvres de donner à leur fils, même ces « petites inventions à un sol », parce que le jouet reste aux yeux des nécessiteux « une superfluité » (*Les Veuves* [I, 294]), absolument inutile pour leur subsistance. Il ne faut pas oublier non plus que les enfants grandissent, qu'ils emboîteront le pas à leurs parents, reproduisant ainsi le comportement qui caractérise leur catégorie sociale. L'enfant riche du poème en prose lui-même, de par la situation sociale et financière de ses parents propriétaires fonciers (« un joli château », « la grille d'un vaste jardin »), ne se contentera plus, face à un objet qui suscite ses désirs, de le couvrir d'un regard de convoitise, mais déploiera les moyens financiers pour s'en emparer et le posséder. En effet, le regard extasié de l'enfant riche qui

« examinait avidement » le rat prisonnier « comme un objet rare et inconnu », ne préfigure-t-il pas la cupidité adulte tout entière dirigée à la propriété et à la domination ? Il n'est pas indifférent, à cet égard, que *Les Dons des Fées*, poème qui suit immédiatement *Le Joujou du Pauvre*, mentionne le cas d'un fils unique, homologue intertextuel à bien des égards de notre enfant à la poupée :

Ainsi la puissance d'attirer magnétiquement la fortune fut adjugée à l'héritier unique d'une famille très riche, qui, n'étant doué d'aucun sens de charité, non plus que d'aucune convoitise pour les biens les plus visibles de la vie, devait se trouver plus tard prodigieusement embarrassé de ses millions. [I, 306]

Certes, ce portrait du millionnaire en Midas moderne est décalé par rapport à celui de l'acquéreur potentiel du joujou « tiré [...] de la vie elle-même », car l'héritier unique ne pense pas à s'offrir « les biens les plus visibles de la vie ». Mais les deux nantis n'en ont pas moins en commun un trait comportemental plus déterminant : eux ne donnent jamais. C'est d'ailleurs pourquoi ils occupent leur position de riches, et s'ils peuvent souffrir l'un de sa propre cupidité qui ne cessera de susciter un désir dès qu'il en aura satisfait un autre moyennant finance, et l'autre de sa situation où il sera contraint d'amasser des richesses de jour en jour importantes sans savoir quoi en faire, il s'agit là d'une mélancolie de vainqueurs, donc finalement d'une superfluité inaccessible aux pauvres.

Ces pronostics, fondés sur la lecture conjointe de deux poèmes (*Le Joujou du Pauvre* et *Les Dons des Fées*) semblent corroborés par l'intertexte hoffmannien, car celui-ci fait assister le lecteur au match de retour dont l'issue n'est plus la même : de même que le Casse-noisette, d'abord vaincu à la tête de son armée de jouets, l'emporte lors de la seconde confrontation avec son redoutable adversaire qu'il réussit à éliminer, de même la richesse, représentée dans le poème baudelairien par la poupée splendidement vêtue, même refoulée momentanément en dehors des préoccupations de l'enfant riche, ne manquera pas de revenir en force

quand les deux enfants seront grands, et sera le vainqueur définitif dans la lutte entre les exploitants et les exploités.

L'intertexte hoffmannien est susceptible par ailleurs de nous découvrir, derrière la solution de continuité déjà signalée ici même entre la partie introductive et le reste du *Joujou du Pauvre*, une concaténation moins argumentative que narrative, qui n'est perceptible qu'à travers l'écho assourdi du *Casse-Noisette*. En effet, dans les toutes premières pages du conte, le parrain Drosselmeier, personnage ambigu s'il en est, servant d'intercesseur entre la réalité de la maison familiale et le monde féerique qui va s'y déployer, est présenté, exactement comme le narrateur du poème en prose, sous les traits d'un donneur de « petites inventions » :

À chaque visite qu'il faisait dans la maison de M. Stahlbaum, il avait dans sa poche quelque jolie petite chose pour les enfans : c'était tantôt un petit homme qui roulait les yeux et faisait les plus beaux complimens du monde, tantôt une tabatière d'où sortait un petit oiseau, tantôt autre chose¹¹.

Le don de jouets peu onéreux n'est effectif ni dans *Le Joujou du Pauvre*, puisqu'il reste à l'état d'un projet non encore réalisé, ni dans *Le Casse-Noisette*, puisque, relevant de la présentation caractérielle ou comportementale du personnage, il reste abstrait et ne se réalisera jamais au cours du récit. Qui plus est, ici comme là, ce don est comme un hors-d'œuvre, il précède sur le plan narratif la confrontation d'une poupée bien habillée et d'un rat immonde, laquelle est donc par sa position comme le plat de résistance dans les deux histoires.

Baudelaire comptait-il sur la culture littéraire de ses pairs, ceux-là vrais lecteurs, pour que l'apparente anomalie de composition fût corrigée mentalement au cours de l'expérience lectrice ? Ou s'agissait-il d'un défi lancé à la masse lisante de la grande presse — rappelons une fois de plus que *Le Joujou du Pauvre* a paru dans le feuilleton de *La Presse* — dont « la volonté rétive » (*À Arsène*

Houssaye [I, 275]) n'était sûrement pas pour laisser espérer la participation active du lecteur à l'achèvement du texte dans l'expérience chaque fois renouvelée de la lecture ? Dans tous les cas, il nous semble au moins évident que cet aspect expérimental du jeu intertextuel fait partie intégrante de la stratégie éditoriale mise en œuvre dans *Le Spleen de Paris*.

*

Le rapport intertextuel avec *Le Casse-Noisette* ne concerne pas que *Le Joujou du Pauvre*. Le conte réapparaît plus tard dans le recueil pour entrer en résonance avec *Les yeux des pauvres*, dont voici d'abord le passage crucial, d'autant plus signifiant qu'il explique le titre :

Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se poser 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.¹² » — Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde. [I, 318]

L'exclamation redoublée (« Que c'est beau ! que c'est beau ! »), que le narrateur-protagoniste du récit croit lire dans les yeux d'un quadragénaire de piètre apparence, reprise telle quelle dans la parole du petit garçon elle aussi imaginée par le narrateur, semble tout droit sortie de l'ambiance de fête du *Casse-Noisette*, dont le deuxième chapitre peint l'émerveillement des enfants devant les cadeaux de Noël :

Ils [les enfants Stahlbaum] restèrent long-temps ébahis ; ce n'est qu'après une longue pause que Marie s'écria : — Oh ! que c'est beau ! oh ! que c'est beau !

Frédéric fit force gambades qui lui réussissaient merveilleusement¹³.

L'objet d'émerveillement n'est pas le même : rien de commun entre le café flam-bant neuf, qui cadre bien avec un roman de mœurs, et le sapin de Noël comme tombé du ciel — du moins pour les enfants — avec force ornements et frian-dises, qui ne détonnerait pas dans un conte de fées. Mais *Les yeux des pauvres* ne reproduit-t-il pas, par le transfert d'une parole originellement placée dans la bouche d'une fille de bonne famille à ces miséreux plantés sur la chaussée, une sorte de ricochet intertextuel qui reproduirait *in absentia*, comme en marge de deux poèmes en prose, la confrontation de l'enfant riche et du marmot-paria mise en scène dans *Le Joujou du Pauvre* ? Car les cadeaux énumérés dans le chapitre en question du *Casse-Noisette*, tous aussi coûteux les uns que les autres, vont être bel et bien donnés aux petits Stahlbaum, alors qu'aux enfants du miséreux il n'échoit que l'envie vite réprimée et la résignation. De plus, dans le trio de laissés-pour-compte, le père lui-même est moralement rapetissé pour redevenir, et c'est là le sens de l'attribution d'une même exclamation à l'adulte et à l'enfant, ni plus ni moins qu'un petit garçon. Ou même le petit frère de son fils : on ne voit que trop sa carence d'indignation devant la répartition inéquitable des richesses (« tout l'or du pauvre monde » drainé par le nouveau café), alors que le petit garçon est au moins capable de comprendre sa propre situation d'exclu (« c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous »).

Cette infantilisation du père est certainement intentionnelle. Car, à l'inverse de la prévision naturelle du lecteur qui s'attendrait à voir, dans « une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge [I, 318] », plus ou moins de discernement dont l'adulte serait mieux pourvu — c'est d'ailleurs là ce que laisse suppo-ser l'âge décroissant selon lequel les membres de la famille pauvre prennent la parole dans le texte — le sentiment enfantinement béat du père sert comme de repoussoir à la lucidité désabusée du fils et, corollairement, d'invite à mettre en cause ce joujou, non plus du pauvre, mais bien du riche, que constitue le décor

on ne peut plus kitch du café. Or, dans la description qui s'étend sur un paragraphe entier, la clef de voûte de ce palais de « la goinfrerie [I, 318] » est justement « la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore de glaces panachées [I, 318] ». Cet objet, antique par sa forme (puisqu'il s'agit d'une « amphore ») et moderne par son contenu (« bavaroises » et « glaces panachées »), connotant la mesquinerie bourgeoise ou petite-bourgeoise (l'amphore est qualifiée de « petite ») en même temps que la monumentalité (c'est un « obélisque »), ne renvoie-t-il pas à ce que dans l'avant-dernier chapitre du *Casse-Noisette* le lecteur découvre à travers les yeux émerveillés de l'héroïne ? En effet, dans le royaume des poupées, au centre de la capitale,

un grand gâteau, en forme d'obélisque, était flanqué de quatre fontaines d'où s'échappaient de la limonade et d'autres douces boissons, et dans le bassin se formait une mousse si épaisse qu'on aurait pu la prendre à la cuillère[sic]¹⁴.

Nous ne saurions trop répéter que c'est là une vision qui saisit un enfant de bonne famille. D'un spectacle semblable, il est évident qu'un enfant pauvre sera toujours exclu, parce qu'il y a une barrière sociale ou, pour reprendre la saisissante image du *Joujou du Pauvre*, des « barreaux symboliques séparant deux mondes », le riche et le pauvre. Or, dès que l'obélisque est transféré dans le décor d'un café du Second Empire, la jouissance de cette vision est doublement interdite à l'enfant pauvre : pauvre, il est exclu d'un endroit fréquenté par les riches ; enfant, il ne peut cotoyer la clientèle adulte du café. Qu'en est-il du père ? Il est hors de doute que lui aussi fait l'objet de la première exclusion. Moins évident dans son cas est le second point, mais Baudelaire semble avoir pris soin de souligner l'infantilisation du père en dérobant à son regard l'amphore et l'obélisque chargés de rafraîchissements, qui attirent les enfants plutôt que les adultes.

Car la description du café est subrepticement vectorisée pour qu'il y ait scoto-

misation : le lecteur, une fois introduit dans l'établissement, découvre d'abord, à la hauteur d'œil comme s'il occupait la position assise d'un consommateur, les surfaces étincelant de la lumière du gaz (« les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs [I, 318] »), avant de diriger son regard vers le haut, suivaient en cela les éléments architecturaux placés de plus en plus haut (« les ors des baguettes et des corniches [I, 318] »), pour enfin le laisser errer au plafond. Le texte ne précise pas l'emplacement de la peinture anachronique¹⁵, mais il y a tout lieu de croire, compte tenu non seulement d'une pareille présentation ascendante du décor, mais aussi de l'aspect général des cafés et restaurants surabondamment décorés du Second Empire, tel le Café de la Paix qui a ouvert ses portes l'année même de la publication du poème en prose *Les yeux des pauvres* (1862)¹⁶, que les figures historico-mythologiques, avec toute la panoplie de leurs attributs, ornaient le plafond. Dans ces conditions, les trois miséreux qui ne se tiennent même pas dans la proximité immédiate du café — ils sont plantés au milieu de la chaussée, intimidés qu'il sont pas la magnificence à laquelle ils se savent interdits d'accès —, sont-ils en mesure de contempler, ou même d'apercevoir « les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées [I, 318] » ? Il est difficile de le croire. Du café neuf, le père comme les enfants ne voient que les murs blancs, les dorures clinquantes, les miroirs très probablement patinés à la feuille d'or — bref, tout ce qu'il y a de plus dissuasif aux yeux des pauvres.

Ainsi le père, doublement interdit d'accès au café tout comme ses enfants, se voit-il exclu sans le savoir des activités physiologiques des plus simples, à savoir de l'alimentation et de la désaltération. C'est donc la faim, cette grande absente du texte, qui est thématifiée à travers l'escamotage de la seule boisson et du seul aliment nommément convoqués dans le poème en prose (les « bavaroises » et « les glaces panachées ») quoique sous forme de représentation picturale, et le père redevenu enfant, symboliquement sevré des plaisirs de la table, descend encore d'un cran dans l'échelle des âges : il passe de la position de son fils aîné,

encore doué de jugement, à celle du cadet béatement plongé dans « une joie stupide et profonde¹⁷ ». Sa joie est stupide, parce qu'il contemple bouche bée la fausse splendeur du café qui est une des conséquences les plus visibles de l'exploitation de la classe à laquelle il appartient ; elle est profonde dans la mesure où il ne semble pas près de se réveiller à une critique sociale qui lui dessillerait les yeux sur l'iniquité dont il est lui-même victime.

*

De régression en régression, le pauvre père a atteint le stade d'un petit enfant inconscient, d'autant plus pauvre qu'il ne se sait pas pauvre. L'enfant est pauvre, le pauvre est un enfant — tel semble être le principe de la réversibilité que Baudelaire établit dans le diptyque hoffmannien du *Spleen de Paris*. L'idée elle-même n'a rien de particulièrement étonnant, car un Victor Hugo ne sa lasse pas de la développer dans la 57^e section de *La Légende des siècles* (« Les petits ») comme dans *Les Misérables*, le plus grand roman français du paupérisme qui date — est-il besoin de le rappeler ? — de la même année que les feuillets de poèmes en prose baudelairiens. Mais au lieu d'en appeler immédiatement à la compassion que l'exilé de Guernesey tente de diriger vers une Cosette enfant (*Les Misérables*) ou un petit Paul (*La Légende des siècles*), Baudelaire se contente de montrer du doigt une situation aussi simple que la rencontre muette de deux enfants autour d'un joujou qui n'en est pas un, ou la station vespérale d'une famille de pauvres devant la magnificence d'un café aveuglant de lumière, laissant ainsi au lecteur toute latitude d'éprouver de la commisération ou de garder une distance ironique vis-à-vis de la scène représentée. N'est-ce pas cette attitude pudique, à l'antipode du pléthore hugolien de paroles compassionnelles, qui nous incite avec plus d'efficacité à une lecture critique des scènes de misère ? C'est d'ailleurs pourquoi on peut reconnaître dans certains poèmes du *Spleen de Paris*, comme *Le Gâteau*, *La Fausse Monnaie* et *Les Bons Chiens*, une critique

de l'humanitarisme lacrymogène dans la perspective duquel Hugo envisage les problèmes du paupérisme contemporain. Cette doublure critique, décelable derrière chaque poème, semble bien une des particularités indéniables du *Spleen de Paris*, qui rend sa lecture souvent difficile, et qui exige du lecteur acuité herméneutique et participation aussi active que permanente.

Kan MIYABAYASHI

Notes

1. Les poèmes en prose seront cités, sauf indication contraire, dans le texte de leur(s) version(s) préoriginale(s) : sans mettre systématiquement en cause le texte de l'édition posthume du *Spleen de Paris* (1869), souvent considérée comme *ne varietur*, il y a souvent des cas où on peut soupçonner l'intervention déformante des éditeurs (Charles Asselineau et Théodore de Banville). La référence est donnée, pour *Le Spleen de Paris* comme pour les autres écrits de Baudelaire, dans le corps du texte, les chiffres romains et arabes entre crochets renvoyant à la tomaisn et à la pagination des deux volumes des *Œuvres complètes* : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975 ; *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
2. « Sommaire autographe de cinquante poèmes », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote 9022. Cette liste mentionne *Les Bons Chiens*, publié dans *L'Indépendance belge* du 21 juin 1865, comme un inédit, ce qui fait remonter la rédaction du document avant cette date. Mais il n'est pas impossible de le postdater, si l'on s'en rapporte à la lettre à Narcisse Ancelle du 28 juin 1865, dans laquelle Baudelaire déclare que « cette bagatelle [= *Les Bons Chiens*] [...] a été publiée malgré [lui] » dans un journal belge : peut-être a-t-il voulu effacer, aux yeux de ses compatriotes, toute trace d'une publication qui n'est pas une officielle, puisqu'elle a été faite sans son assentiment. Voir Charles Baudelaire, *Correspondance II (mars 1860-mars 1866)*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 509.
3. Sur ce point, voir le bel article de Jean-Louis Cornille signalé à la note 7.
4. Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du Spleen de Paris*, Paris, Paris, Champion, 2003, p. 295.
5. Voir son article de 1998 cité à la note 7.
6. Jean Starobinski, « Sur Rousseau et Baudelaire : le dédommagement et l'irréparable », in *Le lieu et la formule : hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1978.
7. Outre le livre de Steve Murphy signalé à la note 4, nous avons consulté les livres et articles suivants : Barbara Johnson, *Défigurations du langage*

poétique : la seconde révolution baudelairienne, Paris, Flammarion, 1979 ; Marie Maclean, *Narrative as Performance : the Baudelairean Experiment*, London and New York, Routledge, 1988 ; Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1992 ; Anne-Emmanuelle Berger, *Scènes d'aumône : Misère et poésie au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2004 ; Sergio Sacchi, « *Morale du joujou*, poétique du jouet », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, Champion, 1993 ; Franck Bauer, « Le poème en prose : un joujou du pauvre ? », in *Poétique*, n° 109, février 1997 ; Franck Bauer, « Le rat et l'oubli : Baudelaire et l'interdit de la Neuvième Rêverie », in Jacques Dugast (éd.), Irène Langlet (éd.) et François Mouret (éd.), *Littérature et interdits*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998 ; Jacques Noiray, « *Le Joujou du pauvre* : une pédagogie de la cruauté », in *L'année Baudelaire*, 11/12, 2007-2008 ; Jean-Louis Cornille, « Pot-pourri (de la Nouvelle américaine aux *Petits Poèmes en Prose*) », in *Revue de littérature comparée*, LXXXIII, avril-juin 2009 .

8. Les variantes relevées dans l'édition posthume sont données entre crochets ; les mots ou groupes de mots remplacés sont soulignés ; le signe ø désigne la suppression d'un mot ou d'un signe de ponctuation. Le plus important des changements survenus dans la version de 1869 est la scission du premier alinéa, qui isole du reste du texte les deux premières phrases, faisant ainsi du poème un texte nettement encadré. Mais rien ne prouve que cette nouvelle disposition reflète l'intention de l'auteur lui-même.
9. Ernst Amadeus Hoffmann, *Le Casse-Noisette*, in *Contes et fantaisies* de E. T. A. Hoffmann, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott [tome XVIII des *Œuvres complètes*], Paris, Renduel, 1832 (ou 1833, d'après la première des deux pages de titre). Baudelaire aurait pu prendre connaissance d'une adaptation du conte par Alexandre Dumas (édition consultée : *Histoire d'un casse-noisette ; L'égoïste ; Nicolas le philosophe*, Paris, Michel Lévy, 1860), ou d'une traduction lacunaire due à C. Christian (*La Noix de Kratakuk*, in *Contes nocturnes* de Hoffmann, traduction nouvelle par P. Christian ; vignettes de Gavarni, Paris, Morizot, 1862) mais la collation des textes montre assez clairement qu'il se réfère à la traduction de François-Adolphe Loève-Veimars, laquelle était d'ailleurs la plus répandue à l'époque.
10. *Ibid.*, p. 135.
11. *Ibid.*, p. 120.
12. Le point manque dans le texte de *La Presse*. Cette omission étant de toute

évidence une coquille, nous le rétablissons pour homogénéiser avec le profil typographique de la parole du père dans le même paragraphe.

13. E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 126. Dans son adaptation, Alexandre Dumas supprime la parole de Marie et se contente de décrire à la troisième personne la joie enfantine. Quant à la traduction de P. Christian, le passage est moins fidèlement rendu : « Dieu ! que c'est beau ! s'écrièrent d'une seule voix le frère et la sœur. » (*op. cit.*, p. 303.)
14. E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 222.
15. C'est sans doute à cause de ce flou que Maurice Delcroix, dans sa minutieuse lecture des *Yeux des pauvres*, a cru reconnaître ici des « figures de tapisserie aristocratiques et finalement mythologiques » ornant les « murailles » (« Un poème en prose de Charles Baudelaire : *Les yeux des pauvres* », in *Cahiers d'Analyse textuelle*, 19, 1977, p. 54).
16. Comme l'établissement des *Yeux des pauvres*, le Café de la Paix occupe le coin d'un boulevard : il est situé à l'angle du boulevard des Capucines et de la place de l'Opéra.
17. L'aspect « stupide et profond » était-il un des traits distinctifs de la misère enfantine ? Nous retrouvons les deux adjectifs sous la plume du plus grand paupérographe de l'époque quand il évoque une enfant du dénuement : « Elle avait l'air stupide et profond de la proie / Sous la griffe et d'Atlas que le monde étouffait, / Et semblait dire à Dieu : Qu'est-ce que je t'ai fait ? » (Victor Hugo, *Question sociale*, in *La Légende des siècles* ; préface de Claude Roy ; édition présentée, établie et annotée par Arnaud Laster, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 2002, p. 828.) Le texte de Hugo étant postérieur au poème en prose de Baudelaire, puisqu'il n'a paru qu'en 1877 (dans la Nouvelle série de *La Légende des siècles*), il n'est pas impossible de voir ici un emprunt inavoué ; ajoutons que dans ses notes (p. 1004), Arnaud Laster se dit frappé par « des réminiscences » du *Cygne* baudelairien, tant il est vrai que la posture de la petite fille invectivant l'Éternel rappelle celle du cygne tendant sa tête vers le ciel.