

Incarner la pauvreté – le regard de la misère dans le Spleen de Paris

CAROLINE ANTHERIEU-YAGBASAN

Abstract. Embodying Poverty – the Look of Misery in the *Spleen de Paris*.

In the 19th century due to the new economic situation literature faced a new problem of how to represent the city. Also, modernity attempted to perceive beauty in things and phenomena that were, however, not perceived as such, for instance poverty and the poor. The resultant aesthetics immediately posed the ethical problem of how to reconcile social acceptability with the pleasure generated by a literary text. It was necessary to avoid the fallacy of pity as well as complacency. Baudelaire found an original solution to this problem, treating the poor as characters in their own right. However, his poor are mute, silent and motionless, while the poet who observes them has the freedom of action. This muteness is significant and must be questioned. Moreover, the eloquent eyes of poor allow them to be represented without involving their bodies, so to speak. Their face alone allows a relationship. In *Spleen de Paris* this relationship is rejected by the poet's lover, while the poet himself, though able to understand the silent words of the beggar, can choose not to. This refusal is evidenced by some episodes of bodily harm. When the poet hits the beggar, in the context of physical violence the beggar suddenly 'regains' his bodily presence. In such treatment of the poor Baudelaire's approach differs fundamentally from sublimation practiced by Victor Hugo, for example, whose images of the poor are romanticized, while Baudelaire evinces clearly his understanding of their bodily suffering and misery. The sublimation of the beggar's body would be a way to forget the symbolic violence he suffers at the hands of society; Baudelaire's poet, on the contrary, shows this violence through his sarcasm that masks his own compassion.

Keywords: Baudelaire, aesthetics, ethics, look of misery, incarnation, responsibility

DOI: <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2013.18.2.05>

La seconde moitié du XIX^e siècle, dit-on souvent, est en France l'ère de la « Révolution industrielle ». À la suite de ces changements économiques, se pose également un problème social nouveau, sous l'impulsion du socialisme : le problème de la misère. Non pas que la misère soit une réalité nouvelle à l'époque ;

ce qui est nouveau, c'est que des penseurs s'interrogent sur les conditions dans lesquelles elle advient. Le pauvre, le mendiant, est par ailleurs devenu partie intégrante du paysage de la ville. Qui veut faire de la ville une matière poétique intégrera ce personnage à sa poésie. Dès lors, Baudelaire, poète dit de « la modernité », ne pouvait échapper à la question de la représentation de la misère. Plus qu'un motif, cependant, pauvres et mendiants sont dans ses poèmes en prose des personnages auxquels il se confronte réellement. Mais comment mettre en présence le corps du pauvre, comment le faire voir au lecteur ? À la croisée de l'éthique et de l'esthétique, l'enjeu le plus profond est à la fois de rendre beau ce que l'on considère généralement comme peu digne d'être regardé, et, de façon plus cruciale encore, de créer une matière poétique à partir d'une réalité socialement inacceptable. Les deux écueils seraient la complaisance d'une part, la pitié d'autre part. Toutefois, on trouve une réponse inédite dans le *Spleen de Paris*, mettant en scène la présence des pauvres en liant leur regard et leur mutisme ; au poète-personnage de servir d'interprète pour le lecteur – et de faire advenir le corps, d'incarner la misère...

Les yeux des pauvres

Le mutisme du personnage. Première remarque qui vient à l'esprit, si l'on observe les différents mendiants que l'on rencontre dans le *Spleen de Paris* : ils sont muets. Seul le personnage du poème « Assommons les pauvres ! » (XLIX) pourra discuter avec le poète, mais selon des modalités bien particulières, sur lesquelles nous reviendrons. Les autres miséreux soupirent (poème XV, « Le gâteau »), rient (poème XIX, « Le joujou du pauvre »), mais ne parlent pas.

Le pauvre n'a d'autre parure que son regard, bouleversant pour le poète ; à part cela, il n'est pratiquement pas décrit. Son corps est par excellence ce que le passant ne regarde pas. Malgré cela, ou à cause de cela, les pauvres mis en scène par le poète sont au cœur d'une sorte de réseau social de significations. Ils n'ont pas voix au chapitre dans cette société qui change. Chez Baudelaire, peu caractérisés, interchangeable, ils n'existent que par leur regard, à travers lequel ils adressent au monde une supplication muette. De ce point de vue, le *Spleen de Paris* diffère des *Fleurs du mal* ; dans le premier recueil, si la pauvreté est évoquée, les mendiants n'apparaissent pas comme motif récurrent. Fait révélateur : le *Spleen de Paris* est le recueil d'une poésie urbaine, d'un poète-passant. Les pauvres sont les témoins muets et immobiles de la vie citadine, envers du poète qui en est le témoin-parlant et passant.

Mais, précisément parce qu'ils sont muets, leurs yeux peuvent se montrer très expressifs, jusqu'à en devenir dérangeants. La maîtresse du poète ne dit

rien d'autre, alors qu'ils sont tous deux assis à la terrasse d'un café flambant neuf, en face d'une famille en guenilles :

« Ces gens-là me sont insupportables, avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! »
 (« Les yeux des pauvres », XXVI)

Et de fait, la famille – le père et ses deux enfants – est littéralement muette d'admiration devant le luxe du café neuf. Leur admiration s'exprime dans leurs yeux qui finissent, en une synecdoque révélatrice, par symboliser leurs propriétaires tout entiers : cette « famille d'yeux » attendrit le poète qui se tourne vers sa maîtresse pour lui faire part de ce sentiment. Il « plonge » dans ses yeux à elle pour y lire sa propre pensée¹ ; mais à ce moment se rompt cette chaîne de communication visuelle, car c'est la parole qui intervient. La parole de la maîtresse du poète vise à éloigner « ces gens-là ». Les mots opèrent donc une brusque séparation, inverse de la communication muette qui s'était établie ; le poète ne retrouve pas cet attendrissement dont il cherchait le reflet dans les yeux de sa bien aimée. La réaction du poète, comme celle de sa maîtresse, est ici révélatrice du pouvoir attribué aux yeux des pauvres.² Leur discours, muet, n'a pas besoin de mots ; mais, plus encore, il est empêché par le surgissement de la parole.

Au poète échoira donc le rôle de medium, d'interprète de cette parole non-exprimée.

La communication visuelle. L'épisode décrit dans « Les yeux des pauvres » est tout à fait représentatif de ce fait : dans la poésie de Baudelaire, certains personnages sont présents sans que l'on voie leur corps. Quoique le pauvre soit comme réduit à ses propres yeux, il a une présence forte dans le recueil, et fait pendant au personnage de la maîtresse. Cette dernière – nous employons par commodité le singulier, bien que nous ignorions s'il s'agit ou non de la même dans les différents poèmes – 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

¹ « La vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être. » (Lévinas 1984 : 81)

² On trouve la même idée au début du poème XXVIII, « La fausse monnaie » : « Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches. Il trouve quelque chose, approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette. » (Baudelaire 2005 : 144)

voix (XLIV). Et cependant, jamais le poète ne communique réellement avec l'aimée.³ Il en arrive même à un sentiment de haine face à l'incompréhension de celle avec qui il aimerait partager ses pensées (XXVI). Maistelle la Vénus du poème VII, sa maîtresse est insensible à la détresse.⁴

A l'inverse, jamais il n'exprime un sentiment de haine envers un pauvre ; au contraire, son empathie lui permet de lire parfaitement dans le regard que lui lancent la famille de pauvres, le vieux mendiant, le pauvre de « La fausse monnaie » (XXVIII) et le vieux saltimbanque.

Mais l'expression concentrée dans ces regards semble ne pouvoir être décryptée que par le poète ; au milieu de la foule⁵, il est le seul à remarquer le « regard profond, inoubliable » que le vieux saltimbanque promène sur ce qui l'entoure. Il est par ailleurs important de noter que ce regard est une abdication. Le pauvre saltimbanque a renoncé à parler, à attirer le chaland. « Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. » (Baudelaire 2005 : 99) Le parallélisme et le rythme de la construction laissent peu de doute sur le

³ D'une manière tout à fait cynique, le poète avait fait un constat qui généralisait l'incompréhension entre les hommes et les femmes et vouait toute tentative dans ce sens à l'échec : « Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. L'homme crie : « oh ! mon ange ! » La femme roucoule : « Maman ! maman ! » Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. – Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi. » (*Mon cœur mis à nu*, 1854, Baudelaire 2002a : 54)

⁴ Dans le poème VII, « Le fou et la Vénus », le fou, figure de marginal, au même titre que le pauvre, 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. » (Baudelaire 2005 : 76)

Voir également *Les Fleurs du Mal* XVII, « La Beauté » : « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière. » (1861, Baudelaire 1999 : 48)

⁵ Au sujet de la nécessaire solitude du poète au milieu de la foule, voir *SP* XII, « Les foules » : « Multitude, solitude, termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. » (Baudelaire 2005 : 90)

Sur le même sujet, voir *Écrits sur l'art*, « Le peintre de la vie moderne », chapitre 3, à propos de Constantin Guys (1863, Baudelaire 2002b : 508–517).

rapport causal : si le pauvre ne parle pas, c'est parce qu'il a renoncé à parler, et donc à se battre pour attirer sur lui l'attention du chaland. Le poète fraternise avec cette faiblesse grâce à l'échange de regards ; mais la communication se fait toujours à sens unique.

La possibilité d'une relation éthique

Le face à face. La communication entre pauvres et poète se concentre dans leur regard, dans leur face à face ; tout se passe comme si le pauvre avait besoin d'un interprète, le poète, qui puisse dire quelque chose de l'état de, la société ; et ainsi assumer ce rôle de celui qui parle de – au nom de – la misère sociale.

Il semble intéressant, à ce stade de notre analyse, d'éclairer la poésie de Baudelaire à l'aide de la pensée d'Emmanuel Lévinas, auteur fécond à propos de cette question du visage. Et de fait, la relation de visage à visage entre le poète et le pauvre n'ouvre-t-elle pas vers l'infini de la relation éthique théorisée par ce penseur ? Le visage, comme la représentation artistique, exprime le mystère des relations sociales.

« 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. » (Lévinas 1984 : 71)

En effet, chez Baudelaire, la tentative de « synthèse » (sous la forme d'une fusion des pensées) entre le poète et sa maîtresse est, nous l'avons vu, vouée à l'échec. Le visage, en tant que concentré d'humanité, permet la relation entre deux êtres humains ; sur les corps des miséreux au contraire, la violence s'exerce (« Assommons les pauvres ! » XLIX, « Le mauvais vitrier » IX, « Le gâteau », XV), le poète pouvant avoir le rôle d'intermédiaire violent ou de spectateur attristé. Cette violence, nous allons le voir, ne peut être évacuée que par l'échange « oculaire », qui humanise le pauvre muet en lui rendant la parole.

Difficile responsabilité. Advient alors la « signification morale » de l'échange humain : l'infini est celui de la non-communicabilité de l'être. Le visage a une « pauvreté essentielle » (Lévinas 1984 : 80) ; il ne peut pas être embrassé entièrement par la vision. Et pourtant, le visage parle : « visage et discours sont liés ». C'est pourquoi la relation authentique est celle de la réponse, ou responsabilité, qui est « initialement un *pour autrui* »⁶ ; et « plus

⁶ Chapitre 8, « La responsabilité pour autrui » (Lévinas 1984 : 92, les italiques sont de l'édition originale).

je suis juste, plus je suis responsable » (Lévinas 1984 : 101). L'exigence éthique naît donc du regard du sujet sur le visage d'autrui, de ce « me voici » où le poète se tient face au mendiant.

Autrui n'est pas simplement proche de moi dans l'espace, ou proche comme un parent, mais s'approche essentiellement de moi en tant que je me sens – en tant que je suis – responsable de lui. (Lévinas 1984 : 93)

L'expression du regard des pauvres – qui n'est pas une description : ce serait manquer la *présence* du pauvre, comme le fait remarquer le philosophe⁷ – place donc dans une position de responsabilité le poète et, derrière lui, le lecteur, puisque ce dernier ne voit le pauvre qu'à travers la double présence du poète : à la fois narrateur et personnage. Le poète, nous l'avons déjà remarqué, est à cet égard plus proche du pauvre que de sa maîtresse, de laquelle il ne semble pas se sentir responsable dans le poème XXVI.

Il est intéressant de considérer à nouveau, sous cet angle, cette image de l'incommunicabilité amoureuse que sont « Les yeux des pauvres » (XXVI). D'un côté, le visage de l'aimée est à la fois, en tant que visage, dans une situation de détresse, de pauvreté, et en situation de commandement, celui qui ordonne. De l'autre, la maîtresse refuse de se sentir responsable vis-à-vis de ce groupe de visages, de cette « famille d'yeux » la regardant ; elle se détourne, et ce faisant ne *répond* pas ; pas plus qu'au poète, tourné vers elle pour lire sa propre pensée dans ses yeux.

Ce dernier retrouvera la même difficulté à assumer sa responsabilité devant le « face à face » des visages lorsqu'il rencontrera « Le vieux saltimbanque » (XIV) et s'en détournera.

Incarner la misère

La violence du poète. Le poète devient donc, pour ainsi dire, la voix des mendiants qu'il rencontre. Sa responsabilité est engagée. Mais il arrive que la relation ne fonctionne pas et que le poète refuse l'échange. Dans l'avant-dernier poème du recueil, il nous livre la solution qu'il a trouvée pour se défaire de sa responsabilité : au regard si expressif lancé par le mendiant (« 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 », Baudelaire 2005 :

⁷ « La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! » (Lévinas 1984 : 79)

209), le personnage du poète répond en le rouant de coups, sous la double influence de ses lectures socialo-utopistes mal digérées et de la voix de son démon prescripteur : « Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur ; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon d'action, un Démon de combat. »⁸

Sa voix intérieure lui souffle une thèse originale qui le pousse à frapper violemment « [s]on mendiant » pour qu'il puisse ainsi reconquérir sa dignité. Au bout d'un certain nombre de coups reçus, et décrits avec une complaisance qui tend à l'autodérision, le vieux mendiant trouve la force de se redresser et l'énergie de répondre, jusqu'à ce que le poète lui fasse comprendre d'un geste « qu'[il] considérai[t] la discussion comme finie » (Baudelaire 2005 : 211) ; cela provoque le début d'un court échange verbal. Nous avons déjà fait remarquer que ce pauvre-là est le seul à parler. Mais ses propos ne sont pas retranscrits, donc sa parole n'est, encore une fois, qu'indirectement transmise au lecteur ; et il n'a pu parler qu'après avoir « prouvé » qu'il était l'égal du poète, selon les propres mots de celui-ci.

Nous avons assisté ici à un processus d'incarnation, puisque, par la lutte physique, le poète a conféré une présence au corps de ce pauvre. Tant dans le sens d'une présence à lui-même (« le malandrin décrépît » retrouve « l'orgueil et la vie », Baudelaire 2005 : 210) que d'une présence au poète. C'est d'ailleurs le seul, parmi les occurrences de pauvres et de mendiants, que l'on voit marcher, à la fin de leur rencontre. C'est le seul qui ait acquis, par l'énergique médication, une présence, puisque le poète a refusé de le laisser exister seulement par ses yeux.

La sensibilité du poète lui permet ici de « ressentir toutes les douleurs mais [d']être assez maître de soi pour ne pas se déplaire à les regarder [...] ». Peut-être cette subordination de la sensibilité à la vérité, à l'expression, est-elle au fond une marque de génie, de la force de l'art supérieur à la pitié individuelle. » (Proust 1971 : 250–251)

On peut cependant compléter cette analyse à l'aide d'une interprétation plus sociologique, à laquelle le texte lui-même nous invite en mentionnant les auteurs socialistes que le poète a lus.⁹ Baudelaire ne croyait pas du tout au pro-

⁸ XLIX, « Assommons les pauvres ! » (Baudelaire 2005 : 209).

⁹ On peut considérer que les indications temporelles données par le poète nous ramènent à la révolution de 1848 ; proposons donc un parallèle avec l'ironie de *Mon cœur mis à nu* : « Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse ? Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la démolition. Ivresse littéraire ; souvenir des lectures. [...] 1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des châteaux en Espagne. 1848 ne fut charmant que par l'excès même du ridicule. » (Baudelaire 2002a : 8–9)

grès, et son pessimisme est avant tout social. Cependant, le poète ne cherche pas une approche sociologique, sur les causes de la misère par exemple ; seul l'intéresse le plaisir poétique qui ressort de cette histoire, et la provocation issue du détournement des théories socialistes. Cette violence qui permet tout d'abord de ne décrire le corps qu'au moment où il reçoit des coups, puis de le voir se redresser, n'est-elle pas un symptôme de l'échec de la compassion face à la supplication muette et, de surcroît, une façon de concrétiser la violence symbolique qu'exerce la société sur « ces gens-là » ?

Le fait que « Assommons les pauvres ! » constitue l'avant-dernier poème du recueil peut en effet être considéré comme une réponse à l'échec de la charité en tant qu'acte, dont le poète a pris conscience tant avec « La fausse monnaie » (XXVIII) qu'avec « Le gâteau » (XV). Pour sortir le marginal de l'état d'« abdication », celui par exemple du « vieux saltimbanque » (XIV), seule subsisterait alors cette solution extrême.

Le même mouvement peut être observé entre deux poèmes qui forment comme un diptyque. À la « guerre parfaitement fratricide » (« Le gâteau », XV, Baudelaire 2005 : 103) dont le poète n'est que le spectateur impuissant, répond la scène de fraternisation entre les deux enfants du « Joujou du pauvre » (XIX). La grille, expression matérielle d'une frontière qui, pour être sociale, n'en est pas moins réelle, sépare les deux enfants. Cependant ceux-ci, réunis par leur cruauté envers un rat vivant « se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur » (Baudelaire 2005 : 113).¹⁰ Violence, cruauté, manières de combler l'écart entre soi et autrui ?

Le refus de l'allégorie. Il est, en tous les cas, réellement symptomatique que le corps du pauvre n'apparaisse dans sa totalité que battu, maltraité. Ainsi n'est-il jamais sublimé, au contraire de celui du « mendiant » de Victor Hugo, pauvre homme qui, accueilli chez le poète, acquiert un caractère sublime, mystique, presque surnaturel :

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. (Hugo 2003 : 346).

Baudelaire, qui reprocha à l'auteur des *Misérables* d'avoir construit « des abstractions, pas des individus », refuse cette esthétisation, liée à une certaine compassion qu'il ne peut pourtant s'empêcher d'éprouver.

¹⁰ Remarquons l'emploi tout à fait inhabituel du verbe rire dans une tournure réfléchie, renforcée par l'expression « l'un à l'autre ». Les italiques sont de l'auteur.

Autant de poèmes où Baudelaire aurait pu dire sa compassion. Car on la pressent, *in extremis*, immense. Mais sitôt il la distancie ; il empêche ses yeux de s'embuer de larmes dans « Le Vieux saltimbanque », son plus proche *alter ego*. Sachant l'universelle pitié à laquelle convoque le christianisme, il n'oublie pas l'universel combat, le *duellum* insistant qui règle les actions des hommes, et c'est dans leurs vicissitudes qu'il s'inscrit, dans le mouvement contradictoire où faiblesse et force permutent. Il perçoit trop bien qu'une poésie du sublime cache la noirceur intérieure. 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. (Steinmetz 2008 : 108)

Ces vérités plus sombres ne se trouvent-elles pas dans la confrontation entre le poète et le mendiant qui le regarde ? L'état d'urgence vitale qui détermine la misère ne laisse pas le poète indifférent, et il s'implique dans une relation individuelle (il s'y engage même physiquement, puisqu'il finit par recevoir lui-même des coups) ; elle empêche d'esthétiser physiquement le pauvre, mais permet de lui donner la parole. Ne représenter que l'essentiel, le plus expressif, et s'en faire l'interprète.

Dépeindre des pauvres muets n'est peut-être qu'une façon d'attirer l'attention sur leur regard ; ce regard permet un échange avec le poète, un face à face qui lui donne une responsabilité. En réponse, il cherche à redonner son corps au pauvre ; au terme de ce bref parcours, soulevant la problématique du traitement esthétique réservé au corps du miséreux, il vaut la peine de souligner encore une fois combien le poète se refuse à embellir et à sublimer le pauvre, malgré sa sympathie évidente pour tous les marginaux. Dans cette perspective, il serait intéressant d'examiner de manière plus détaillée le rôle du poète-personnage par rapport au poète-narrateur, et de voir comment le fait de se mettre en scène soi-même permet de dire, grâce au recul que cela implique, le regard de la misère.

Caroline Anthérieu-Yagbasan

caroline.antherieu@ac-aix-marseille.fr

CEPERC – UMR 7304

Aix-Marseille Université

Maison de la Recherche

29, avenue Robert Schuman

13621 Aix-en-Provence

FRANCE

Bibliographie

- Baudelaire, C. 1999 [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Folio.
- Baudelaire, C. 2002a. *Fusées; Mon cœur mis à n ; La Belgique déshabillée*. Paris: Folio.
- Baudelaire, C. 2002b. *Ecrits sur l'art*, Paris: Le Livre de Poche 2002.
- Baudelaire, C. 2005 [1862]. *Le Spleen de Paris*, Paris: Le Livre de Poche.
- Benjamin, W. 1990 [1938–1939]. *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. [J. Lacoste, trad.] Paris: Payot.
- Hugo, V. 2003 [1856]. *Les Contemplations*, Paris: Le Livre de Poche.
- Lévinas, E. 2008 [1984]. *Éthique et infini*. Paris: Biblio essais, Le livre de poche.
- Proust, M. 1971. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges*, suivi d'*Essais et Articles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Steinmetz, J-L. 2008. Sympathie, compassion et charité (dans le *Spleen de Paris*). – Yoshikazu Nakah, dir., *Baudelaire et les formes poétiques*. Paris: éditions de La Licorne.
- Thélot, J. 1993. *Baudelaire. Violence et poésie*. Paris: Gallimard.
- Van Slyke, G. 1984. Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres ? – *Romantisme*, 45, 57–77.