

## **NOTES SUR UNE ESTHÉTIQUE MORT-NÉE : LE « BOUFFON BELGE » DU DERNIER BAUDELAIRE**

**Patrick Thériault<sup>1</sup>**

**Résumé :** Tout en prolongeant la tradition d'un grotesque bien connu de son siècle, l'esthétique satirique qui s'ébauche dans *La Belgique déshabillée* présente des traits d'une incontestable originalité. Il s'agira ici de caractériser les principaux aspects de ce « bouffon belge », en lequel Baudelaire aura placé ses derniers espoirs de création.

**Mots-clés :** *La Belgique déshabillée*, style bouffon, bouffonnerie, satire.

« L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare. »  
(Baudelaire)<sup>2</sup>

Fancioulle et le vieux saltimbanque témoignent de l'engouement que le poète du *Spleen de Paris* partage avec son siècle pour les « fous artificiels », qu'ils s'appellent Triboulet, Rigoletto ou Fantasio.<sup>3</sup> Mais le bouffon auquel s'intéresse le dernier Baudelaire dépasse ce type d'ethos, au fond moins comique que tragique ou mélancolique, et désigne aussi une écriture

---

<sup>1</sup> Université de Toronto.

<sup>2</sup> Œuvres complètes, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, p. 653. Toutes nos références aux œuvres de Baudelaire se rapportent à cette édition, dont le second tome, également préparé par Claude Pichois, a paru en 1976. Pour faciliter la lecture, nous les indiquerons désormais dans le corps du texte, par la mention entre parenthèses du sigle OC suivi des numéros de tome (I, II) et de page. Nous procéderons de même pour les références à la *Correspondance* (t. I-II, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1973), en utilisant l'abréviation CPl.

<sup>3</sup> Voir Nicolas Fréry, « Le 'fou artificiel' et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire », *Romantisme*, n° 170, 2015/4, pp. 127-144.

satirique. Il s'impose même à ce titre comme l'un des principaux objets de sa réflexion esthétique. Et le vif intérêt qu'il suscite chez lui offre sans doute la plus parfaite illustration de sa volonté de ne pas se détourner de l'invention littéraire, malgré la diminution de ses capacités créatives, et de rester coûte que coûte dans le jeu de la littérature, quitte à transporter ce jeu sur le terrain de la farce et de la caricature. Car ce que le dernier Baudelaire essaie de concevoir sous le titre du bouffon ne relève pas, essentiellement, d'une forme d'expression littéraire mineure, populaire, non noble. Sa tentative est ambitieuse ; elle se soutient d'une prétention authentiquement esthétique. Ce qu'il entrevoit à travers le bouffon, c'est encore une catégorie de la littérature « sérieuse », c'est-à-dire institutionnellement digne d'attention et potentiellement dispensatrice de capital symbolique ; ou, pour être plus exact, c'est une catégorie relevant encore de l'esthétique, même si c'est à titre de catégorie-limite, de ressource de contestation et de carnavalisation du Beau.

La correspondance des années soixante fait écho à cette ambition. Presque toutes les œuvres auxquelles Baudelaire travaille ou qu'il projette d'écrire y sont placées sous le signe du bouffon. Le mot revient en effet constamment sous sa plume : il qualifie *Le Spleen de Paris*, un livre qui promet d'associer « l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine » (CPI II, 473) ; il s'applique à la préface, en forme de « sérieuse bouffonnerie » (CPI II, 257), qu'il envisage pour la troisième édition des *Fleurs du Mal* ; il résume l'esprit même du livre qu'il espérait tirer de son expérience malheureuse de brigade académique, à l'hiver 1861-1862 ; il inspire le titre (« Bouffonneries ») de la dernière section des *Épaves* ; de même, il intervient dans la plupart des références à son projet du livre sur la Belgique, par exemple lorsqu'il évoque un « croquis très grave, très sévère, de *suggestion sévère*, sous une apparence bouffonne, à l'excès, quelquefois » (CPI II, 581).<sup>4</sup> Il est remarquable que le bouffon se présente, dans plusieurs de ces occurrences, en binôme : en conjonction avec l'« effrayant », le « sérieux », le « grave », le « sévère »... Si leur sens reste également indéfini, ces prédicats ont pour fonction d'esthétiser le bouffon, de le légitimer en tant que catégorie esthétique en en faisant un style ou une tonalité étrangement hybride et originale par son hybridité. L'opération revient à bonifier le bouffon d'une plus-value esthétique, à lester la légèreté dont il est synonyme avec une charge de « sérieux ». Sur ce point comme sur beaucoup d'autres,

---

<sup>4</sup> Voir aussi CPI II, 409 et 443.

le dernier Baudelaire semble s'inspirer de l'auteur de *William Shakespeare* : ce Hugo qui a réussi, comme on sait, à apprécier formidablement la valeur littéraire d'un grotesque jusque-là déconsidéré en le combinant au sublime. Le dernier Baudelaire n'a peut-être pas eu la naïveté de croire que son bouffon fût promis à une fortune critique et symbolique de même ampleur, lui qui, en de meilleurs jours avait théorisé le « comique absolu » sans parvenir à l'imposer dans le discours critique. Mais il ne paraît pas douteux qu'il ait perçu en lui une chance de se renouveler en tant qu'auteur par delà la raréfaction de son inspiration de poète.

Nous chercherons ici à caractériser les principaux aspects du bouffon visé par le projet du « livre satyrique sur la Belgique » (*CPI* II, 417) et mis en chantier dans cette *Belgique déshabillée* à laquelle Baudelaire aura surtout travaillé pendant la première des deux années de son séjour bruxellois.<sup>5</sup> Au vu de l'état somme toute rudimentaire de ce dossier préparatoire, dont les quelque quatre cents feuillets (augmentés par un bon stock de coupures de journaux) trahissent plus de piétinement que d'avancement, une telle caractérisation implique forcément une bonne part d'extrapolation : l'analyse, ici, tient un peu de l'autopsie, et de l'autopsie d'un projet mort-né, car resté largement indéfini non seulement sur le plan matériel mais aussi bien, à l'évidence, sur le plan intentionnel. Malgré tous les repentirs et les tâtonnements dont elles portent la trace, les notations de *La Belgique déshabillée* n'en ont pas moins l'intérêt de nous donner accès au laboratoire de ce qui fut la dernière véritable expérience de création de Baudelaire. Elles nous permettront plus précisément d'entrevoir la trame d'une satire qui, tout en semblant prolonger la tradition d'un grotesque bien connu de son siècle et, par certains côtés, bien ancré dans l'esthétique des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, s'annonçait incontestablement originale.

## UNE « DÉMARCHE » TRÉBUCHANTE

Comme tout type de bouffon, celui qui s'ébauche dans les feuillets de *La Belgique déshabillée* s'inscrit dans la parenté du grotesque. Ses

---

<sup>5</sup> La facture limitée de la présente étude ne nous permet pas de prendre en compte les *Amœnitates Belgicæ*. Tout en puisant à la même inspiration que les fragments de *La Belgique détaillée*, les *Amœnitates Belgicæ* soulèvent des questions distinctes, du fait des particularités de leur forme (épigrammatique) et de leur structure d'ensemble (assimilable ou apparentée à celle du recueil). Nous avons eu l'occasion, du reste, de leur accorder une attention exclusive (« Baudelaire épigrammatiste : à propos des *Amœnitates Belgicæ* », *Poétique*, n. 188, 2020/2, pp. 189-209).

formes ou ses difformités, son esprit ou son manque d'esprit pourraient être rapportés à toute une série d'influences. En se limitant au seul XIX<sup>e</sup> siècle et en faisant un sort au grotesque de Hugo – par rapport auquel vient nécessairement se situer, en modernité, toute tentative d'innovation en la matière –, on songe par exemple à l'esthétique de la caricature (le mot s'impose dès les premières notations (OC II, 819) ; aux physiologies littéraires ayant inondé le marché éditorial des années 1840 ; au comique de situation florissant sur la scène des vaudevilles ; à la tradition bien établie en France et revigorée par le romantisme de la satire anti-bourgeoise ;<sup>6</sup> à l'imaginaire étrange de Hoffmann ou bien à celui, plus excentrique encore, de Pétrus Borel, auxquels Baudelaire restera fidèle toute sa vie ; ou encore à l'art du « farceur » qu'il distinguait en Poe (OC II, 321) (et dont il a pu continuer à s'imprégner en 1864 en parachevant sa traduction des *Histoires grotesques et sérieuses*).

Il serait facile d'allonger la liste de ces possibles inspirations du bouffon belge. Mais, là comme ailleurs, Baudelaire paraît moins désireux de s'inspirer que de se dégager de ses modèles. Il reste préoccupé de nouveauté, empressé de donner un tour singulier à son bouffon. En se fixant pour objectif de « déshabiller » le Belge, il n'entend pas simplement le ridiculiser en le révélant dans sa nudité prototypique de bourgeois ; il espère aussi trouver en lui la particularité qui puisse le désigner à l'attention et au désir du lecteur et qui puisse le qualifier comme objet d'intérêt esthétique : cette particularité – ou, pour mieux dire, cette *incongruité*<sup>7</sup> – ne diffère pas, sur le fond, de « cet élément insaisissable du beau » que le caricaturiste traque « jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique » (OC II, 526). En d'autres mots, la visée esthétique de la satire, ici, ne le cède pas devant sa visée idéologique. Aussi ferme que paraisse, dans la correspondance,

---

<sup>6</sup> André Berkovicius, « Visages du bourgeois dans le roman populaire (1800-1830) », *Romantisme*, n. 17-18, 1977, p. 139.

<sup>7</sup> Nous reprenons ici le vocabulaire – et ailleurs certains éléments de caractérisation – mis à l'avant par Alain Vaillant dans sa magistrale analyse du phénomène du rire (*La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016) et plus précisément du rire chez Baudelaire (*Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007). Vaillant définit l'incongruité en ces termes : « C'est l'ingrédient de base du comique, le mécanisme élémentaire auquel les autres viennent se greffer. Le rire implique dans tous les cas la perception d'une incongruité quelconque, le sentiment que "quelque chose cloche", qu'il existe une contradiction, une disconvenance choquante et inassimilable » (*La Civilisation du rire, op. cit.*, p. 105).

sa volonté de « dire la vérité sur la *Belgique* » (*CPI* II, 607)<sup>8</sup> – volonté toute « parrésiaque » du pamphlétaire empressé de dissoudre une fois pour toutes les illusions morales dont se bercerait la société libérale –, Baudelaire cultive des ambitions esthétiques. Ses brouillons semblent même signaler, sous un mode pour ainsi dire malheureux, furieux, un appétit de formes et d'images comparable à celui dont témoigne sa poésie.<sup>9</sup>

Évidemment, au siècle de Monsieur Prudhomme et de la popularisation médiatique du rire, les types satiriques abondent et se font concurrence. En créer un qui soit original relève du défi : l'observation, même la plus fine, ne suffit pas à la tâche ; il faut y mettre une bonne dose d'imagination. Le principal procédé que Baudelaire exploite pour s'éloigner du réel et « trouver » le Belge, c'est-à-dire pour l'inventer, est l'exagération. C'est dans l'outrance et forcément dans l'outrage qu'il compte se distinguer du commun des satiristes. Il est loin d'être certain que ce soit la meilleure voie à suivre, mais il n'a guère d'autre choix : son inspiration défaillante puise aux ressources qui lui restent, et l'énormité (ou l'anormalité quantitative) est bien la modalité la plus simple de l'incongruité<sup>10</sup> ou l'aspect du comique qui s'impose avec le plus d'évidence à l'esprit de l'auteur comme à celui du récepteur. Sans doute parce qu'il a conscience de la facilité du procédé (et parce que ses tendances maximalistes l'y incitent), Baudelaire surenchérit toutefois sur l'hyperbole ; non content d'exagérer, il se livre à une sorte d'« exagération d'exagération »<sup>11</sup> aux effets cartoonnesques : son Belge n'est pas seulement inculte, grossier, ignorant, il est le champion toutes catégories de la Bêtise, comme en témoigne, dans les énoncés qui le décrivent, le foisonnement des formules superlatives absolues.

On a toutes les raisons, en ce sens, de qualifier la présente tentative esthétique de bouffonne, le bouffon désignant traditionnellement une « forme extrême du comique<sup>12</sup> ». Il est d'autant plus légitime de la caractériser ainsi qu'elle présente une autre dimension définitoire du bouffon : elle

---

<sup>8</sup> Voir aussi *CPI* II, 384.

<sup>9</sup> Marielle Macé, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire*, Vol. 18-19, 2014-2015, pp. 49-67.

<sup>10</sup> Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 111.

<sup>11</sup> Nous empruntons cette expression à Philippe Muray, qui l'emploie pour caractériser l'art par lequel Céline transforme certaines scènes de ses romans et de ses pamphlets en « séquences de comics » (*Céline*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 58).

<sup>12</sup> Dominique Quéro, « L'esthétique du "bouffon" », dans Dominique Bertrand (éd.), *Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal (22-24 février 1996)*, Paris, Honoré Champion, « Champion-Varia », 1998, pp. 383-392.

s'articule principalement autour du jeu d'un personnage, et détermine par conséquent une représentation fortement théâtralisée. Elle se conforme à la tradition qui fait du bouffon un « comique des sens et un comique en action, comique du corps en mouvement qui célèbre sans doute moins l'auteur que l'acteur ». <sup>13</sup> Dans la majeure partie de ses notations, qui a trait aux mœurs et à l'apparence des Belges, Baudelaire se contente de recueillir (et de recycler, car on y trouve quantité de stéréotypes) <sup>14</sup> la « matière » dont il pétrit son type ; mais dans les passages plus élaborés, on le voit essayer de mettre en forme et en mouvement cette matière, le plus souvent dans le cadre de saynètes ou d'anecdotes à dominante comportementale ou « physiologique », qui présentent une parenté indéniable avec le bouffon traditionnel de la foire ou du théâtre italien.

Jugeons-en à la lumière d'un extrait, particulièrement représentatif. Dans ce fragment du deuxième chapitre, consacré à la vie de la rue bruxelloise, Baudelaire réussit à donner une certaine amplitude narrative à un motif auquel il revient à plusieurs reprises, la « démarche belge » :

*Pauvre Belgique.*

*Bruxelles.*

Habitudes de la Rue

La démarche belge, folle et lourde.

Les Belges marchent en regardant derrière eux. On dirait qu'une niaise curiosité tire leur tête en arrière, pendant qu'un mouvement automatique les pousse en avant. – Un belge peut faire trente ou quarante pas, la tête retournée, mais infailliblement vient un moment où il se cogne à quelqu'un ou à quelque chose. J'ai fait bien des circuits pour éviter des belges qui marchaient (OC II, 832).

Qui s'intéresse au bouffon est susceptible de s'intéresser à la démarche, qui en est un lieu commun, presque un thème obligé. C'est elle, par exemple, qui résume le caractère (inscrit à même son nom) du Hop-Frog de Poe, d'emblée qualifié par sa façon de se mouvoir « avec une sorte d'allure *interjectionnelle*, – quelque chose entre le saut et le tortillement ». <sup>15</sup> La démarche du Belge, à la fois capricieuse et machinique, « folle et lourde », est différente. Elle procède d'un comique de situation manifestement

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>14</sup> Voir Claude Pichois, *L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*, Paris, Nizet, 1957 ; et Gustave Charlier, *Passages*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1947, pp. 178-180.

<sup>15</sup> Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884, p. 130.

inspiré par les cocasseries des vaudevilles et des physiologies. Elle constitue une parfaite illustration du type de comique que Bergson résumera sous l'expression, promise au succès que l'on sait, « *du mécanique plaqué sur du vivant* ». <sup>16</sup> Ce type de comique n'a pas vocation à faire penser. Il est spontané, comme l'expression physique à laquelle renvoie son étymologie (liée à l'italien « *buffare* », qui signifie « souffler en gonflant les joues »). <sup>17</sup> Il représente l'élément de base du bouffon, de ce bouffon dont on estime ordinairement qu'il ne va « qu'aux sens et ne s'adresse point à l'esprit » et dont on jouit en se disant : « cela fait rire, et c'est beaucoup, mais c'est tout ». <sup>18</sup> En régime de bouffon, il n'y pas à chercher plus loin : la charge satirique se détache pour ainsi dire d'elle-même du jeu des personnages, ici du comportement de ces automates désarticulés (qui pourraient être aussi bien des marionnettes ou des acteurs de film burlesque) sujets à une logique déambulatoire tout aussi dysfonctionnelle qu'irrésistible, qui les destine infailliblement à « se cogne[r] à quelqu'un ou à quelque chose ». L'incongruité de la scène suffit bien amplement à signifier l'ineptie et la nature écervelée de ses protagonistes.

Il n'y a pas à chercher plus loin, et pourtant le lecteur de ce passage – à plus forte raison s'il a un peu fréquenté Baudelaire et s'est habitué à découvrir dans son texte une pensée ou un « *turn of pensiveness* » (OC II, 173) propice à l'expansion allégorique des images – est conduit à se demander si le bouffon ne fait pas signe vers un certain horizon symbolique, au-delà de sa consommation immédiatement comique. Le motif même de la démarche y invite. Il est suggestif, et peut-être oriente-t-il directement vers cette « *suggestion sévère* » que Baudelaire affirmait vouloir inscrire au cœur de son livre belge et plus exactement au revers de son « apparence bouffonne, à l'excès, quelquefois » (CPI II, 581). L'idée de démarche implique celle de progression et, par là même, communique tout naturellement avec celle de progrès, en l'occurrence d'un progrès destiné à l'accident ou à la catastrophe. Une telle association se conforme parfaitement avec les visées de ce livre belge promettant une « raillerie de tout ce qu'on appelle progrès » (CPI II, 611) et devant culminer dans un épilogue à tonalité apocalyptique (OC II, 956). <sup>19</sup> Étayée aux écrits de Joseph de Maistre, on le sait, la dénonciation du

---

<sup>16</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1989 (1900), p. 29.

<sup>17</sup> Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, « Quadrige / Dicos Poche », 2010 (1990), p. 280.

<sup>18</sup> Jugement du marquis d'Argenson, cité par Dominique Quérou, *op. cit.*, p. 390.

<sup>19</sup> Sur cet épilogue, voir notre article « Baudelaire prophète c(h)olérique : l'invocation au choléra dans *La Belgique déshabillée* », *Études françaises*, Vol. 56, 2020/2, pp. 7-31.

progrès sert de leitmotiv au discours réactionnaire du dernier Baudelaire, qui met en valeur du même mouvement le péché originel, objection première, dirimante, à la thèse de la perfectibilité de l'homme. Pour Baudelaire, « la croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de *Belges* » (OC I, 681). Personne plus que les Belges, parmi les représentants des « races amoindries » (OC II, 580), n'a abdiqué aussi clairement sa volonté individuelle au nom du Progrès ; personne n'a nié aussi aveuglément le péché original ni sacrifié aussi lâchement son autonomie intellectuelle et partant sa dignité d'homme sur l'autel des chimères suscitées par la foi collective en la perfectibilité humaine. Personne, par conséquent, n'est plus *paresseux* que les Belges.

La référence au « mouvement automatique » qui « pousse en avant » les Belges traduit cette « paresse » progressiste. Elle fait écho à un motif de détraction que l'on rencontre par ailleurs dans le dossier préparatoire et qui fait des Belges un « peuple automate » (OC II, 947) gouverné par un roi idoïne : « roi constitutionnel / Automate en hôtel Garni » (OC II, 916). Encore que les Belges évoqués dans le présent extrait ne peuvent pas même se féliciter de marcher paresseusement, mécaniquement, en ligne droite : en « tir[ant] leur tête en arrière », la « niaise curiosité » qui les anime et qui constitue en eux la part de « vivant » (au sens de la formule de Bergson) les rend inaptes à suivre le mouvement automatique du progrès. Cette curiosité ajoute beaucoup à l'intérêt du scénario allégorique : face à la marche avant déterminée par le progrès, elle représente une sorte de tendance *rétrograde*. Elle suggère que quelque chose chez les Belges – quelque chose de « niais » comme un vieux réflexe religieux ou un fond de superstition ? – résiste ou échappe plus ou moins inconsciemment au programme de la modernité libérale.

Ainsi, un argument allégorique semble bien se détacher de la saynète : il reste général mais on comprend qu'il fait signe vers l'incapacité foncière des Belges à suivre la doctrine du Progrès, ou alors (selon une variante de portée critique équivalente) vers l'impropriété fondamentale de cette doctrine typiquement belge, qui ne peut être suivie adéquatement, d'un pas droit et régulier, par ses adhérents.

Cet argument confère une certaine étoffe philosophique à l'extrait et, en l'éloignant du modèle traditionnel et traditionnellement spontané du bouffon, en spécifie le caractère baudelairien. Ce n'est pas la seule particularité de l'extrait qui concourt à lui imprimer un tel caractère. On en trouve au moins une autre : à savoir le fait que l'auteur ne s'efface pas



devant la performance du personnage-acteur qui exécute le bouffon, mais intervient « lui-même », à travers la voix de l'énonciateur, dans le cadre de la représentation. On aura remarqué en effet que la description de la démarche belge se conclut et s'accrédite par un témoignage au « je » : « J'ai fait bien des circuits pour éviter des Belges qui marchaient ». *La Belgique déshabillée* compte peu de passages où le « je » baudelairien fait ainsi son apparition. En revanche, la plupart de ses fragments les plus développés affichent des marqueurs de subjectivité. On peut en déduire que le bouffon belge aurait réservé une place non négligeable à l'expression de l'énonciateur, qu'il aurait fait entendre sa voix ; et que cette place aurait été celle d'un observateur ou d'un spectateur, comme c'est le cas dans les petits poèmes en prose. Évidemment, on imagine mal que l'identité de cet énonciateur eût pu recouvrir la complexité éthique et herméneutique du narrateur (si tant est qu'on peut parler d'un narrateur) des pièces du *Spleen de Paris*. Car si Baudelaire se met en scène dans un passage comme celui de la démarche belge, c'est pour assumer une fonction, non pas subversive, mais normative : c'est d'abord par rapport à lui que doit se mesurer l'outrance ou la bêtise belge. En s'insérant dans la représentation, il peut plus facilement mettre en évidence la coupure qui le sépare des Belges, creuser le fossé qui divise son monde éthique du leur. Il peut plus facilement augmenter sa *distance* de satiriste – tant il est vrai que tout satiriste, par définition et au contraire du polémiste qui dialogue et peut s'identifier avec son opposant, doit se distancier nettement de l'objet de sa dénonciation.<sup>20</sup> Par ce jeu de contrastes, il n'accuse pas seulement la laideur morale et physique des Belges ; il fortifie les traits de sa propre persona d'écrivain ; il consolide sa scénographie d'auteur en rejouant certains de ses gestes et de ses actes les plus caractéristiques. Et c'est plus précisément la figure de *Baudelaire dandy* que réfléchit, en miroir, celle des Belges. Quel motif mieux que celui de leur démarche détraquée pourrait les dénoncer comme de parfaits « contredandies »<sup>21</sup> et pointer, en négatif, la grâce et le raffinement du dandy baudelairien, l'art (dont Balzac s'est amusé à faire une « théorie », la *Théorie de la démarche*)<sup>22</sup> grâce auquel il

---

<sup>20</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », 1982, p. 36.

<sup>21</sup> Voir Roger Kempf, « Du Belge comme contredandy », dans *Dandies. Baudelaire et cie*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977, pp. 103-118.

<sup>22</sup> Benoît Goetz, « Théorie de la démarche. Ébauche d'une philosophie du geste », *Le Portique* [En ligne], 17 / 2006, mis en ligne le 16 décembre 2008, consulté le 4 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/791>.

réussit à la fois à se fondre et se distinguer dans la foule, grâce auquel il parvient, lui, à s'infiltrer dans le grand nombre tout en se soustrayant aux « automatismes » de masse ?

Tel serait l'effet pragmatique recherché, le type de subjectivation attendu, de la satire qui s'ébauche dans *La Belgique déshabillée*. On devine cependant dans cette visée le symptôme d'un certain mal : si Baudelaire se montre aussi tranchant, discriminant, c'est parce qu'il peine à se distinguer. De fait, en Belgique, Baudelaire ne se reconnaît plus en propre ; les contours de son identité, qui dépend essentiellement de son image d'auteur, s'effacent. Le danger d'indifférenciation auquel il est alors en butte s'associe dans son imaginaire à la foule moutonnante, spectralisante et finalement envahissante des Belges. Le névrotique désir de singularité qui préside depuis toujours à son activité littéraire culmine en une obsession qui l'amène à voir dans l'autre, chez le premier venu, une menace à l'intégrité de son Moi.<sup>23</sup> C'est pourquoi le Belge lui apparaît non seulement comme le parangon de la « singerie » et de la contrefaçon, mais en plus comme un être sale, repoussant, abject, dont il doit se tenir à bonne distance. C'est pourquoi aussi ce Belge en lequel il projette la figure du « contredandy » reflète plus intimement sa propre incapacité de se définir en artiste, en dandy. Le portrait caricatural qu'il en offre rend admirablement compte de la vérité, qu'il énonçait lui-même, selon laquelle « ce que nous exécutons le plus dans les autres, ce sont nos propres vices ». <sup>24</sup> Et, bien au-delà de ce que le caricaturiste peut admettre, la critique a discerné dans ce portrait une communauté de traits troublante, qui confirme la parenté, presque la permutabilité, des identités du Belge et de Baudelaire.<sup>25</sup>

## ENTRE TRANSCENDANCE ET « TRANSDÉSCENDANCE »

L'extrait que nous venons d'analyser à titre d'échantillon, pas plus qu'aucun autre fragment de *La Belgique déshabillée*, ne saurait illustrer à lui seul toutes les tentatives auxquelles donne lieu le projet du bouffon belge

---

<sup>23</sup> Voir Richard D. E. Burton, « Baudelaire, Belgians, Jews », *Essays in French Literature*, n. 35-36 (1998), pp. 69-112 ; et Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1993, pp. 220-224.

<sup>24</sup> Cité par Michel Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Paris, Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 154.

<sup>25</sup> Voir Michel Schneider, *ibid.*, p. 88 et André Hirt, *L'Étoilement de l'existence*, Paris, Kimé, 2005, p. 39.

sur le plan esthétique. Il est à certains égards incomplet, lacunaire. Le fait qu'il ne trouve aucun équivalent épigrammatique dans les *Amœnitates Belgicæ* (qui ne résument pas, elles non plus, toutes les ambitions du bouffon belge mais qui constituent tout au moins une anthologie des pointes et des anecdotes les plus méchamment piquantes de *La Belgique déshabillée*) laisse notamment planer un doute quant à son potentiel comique : vraisemblablement, Baudelaire a jugé que l'incongruité de sa saynète ne suffisait pas à susciter un rire ou un sourire pleinement sardonique.

Et encore, sans doute n'est-ce pas là tout ce qui lui manque, ni ce qui lui manque en priorité. Certaines notations du dossier préparatoire – où la plume du poète semble plus nettement guider celle du satiriste – donnent l'impression que Baudelaire s'efforce d'instiller une dose d'étrangeté *fantastique* à ses représentations grotesques, de cette étrangeté qui caractérise les images grotesques les plus suggestives des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*. Ces notations sont brèves et relativement peu nombreuses mais elles manifestent sans conteste l'effort esthétique le plus marquant dans le contexte d'écriture du bouffon belge. L'effort, aussi, le plus clairement orienté vers ce type de transcendance poétique que Baudelaire associe à l'expansion surnaturaliste de l'imagination, au déploiement « charitable » de l'âme. Le fragment sur la démarche belge témoigne d'un semblable effort, mais il ne parvient pas à le soutenir jusqu'à produire un effet qu'on peut juger vraiment fantastique : de fait, la démarche qu'il met en scène est « lourde et folle », mais l'incongruité de cette lourde folie ou de cette folle lourdeur paraît trop peu développée pour communiquer, *fantastiquement*, avec la dimension du rêve.

L'évocation des « aveugles », dans les *Tableaux parisiens*, est tout imprégnée de cette étrangeté grotesque propice à la suscitation de l'imagination poétique. Elle peut servir d'illustration. D'ailleurs, par certains aspects de leur physique, les aveugles de Baudelaire se rapprochent de ses Belges. « Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules » (OC I, 92), ils se présentent eux aussi sous des traits grotesques et ils ont une allure, sinon automatique, du moins « somnambulique ». Ils diffèrent toutefois des Belges de notre fragment en ce qu'ils sont en plus « terribles » : ils vont marchant, « Terribles, singuliers comme les somnambules ; / Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux » (OC I, 92). Là où leur apparence générale saisit l'imagination, leur aspect terrible fait comme la transir. Il induit une qualité infernale à leur laideur et une mécanicité pour ainsi

dire fatale à leur démarche, qui rappelle de fait celle des morts-vivants popularisés par les œuvres fantastiques. Le prédicat « terrible » ne capte pas à lui seul toute la dimension fantastique dont se rehausse souvent le grotesque baudelairien, mais il en constitue assurément une composante essentielle. Aussi le poète semble-t-il désireux de l'appliquer aux Belges. Cherchant à définir leur regard, il note par exemple :

Visage obscur sans regard, comme celui d'un cyclope, d'un cyclope, non pas borgne mais aveugle.

Citer les vers de Pétrus Borel. Absence de regard, chose terrible (OC II, 829).

Le regard vide, topique de la littérature fantastique, est l'un des motifs les plus susceptibles d'inspirer le sentiment de terreur. Il met en alerte l'imagination, interpelle l'inconscient. Baudelaire y songe par référence à la créature monstrueuse que Borel évoque dans le prologue de *Madame Putiphar* – « un gnome sans paupière, / Sans prunelle et sans front [...] » (OC II, 954). Le terrible qu'il entrevoit dans cette « chose » ne semble pas différer de celui qu'on conçoit traditionnellement, dans le discours esthétique : il correspond à l'exact opposé du comique extrême, du bouffon.<sup>26</sup> Il est probable qu'appréhendé comme tel et secondé par une inspiration plus riche, le terrible eût occupé une place de choix dans l'esthétique belge et qu'il eût plus précisément constitué, dans l'alliage de tendances fortement antithétiques qu'elle promettait d'être, le complément tout désigné, car le plus opposé, à son substrat comique. Peut-être même le terrible figure-t-il l'expression superlative du « sérieux » ou du « sévère » auquel Baudelaire, dans sa correspondance, tend à associer son projet bouffon (CPI II, 581).

Les notations de *La Belgique déshabillée* mettent en jeu d'autres qualités ou tonalités esthétiques qui, sans recouvrir l'intensité extrême du terrible, concourent comme lui à imprimer un caractère fantastique aux motifs grotesques. C'est plus nettement le cas dans les notations qui détaillent la « physionomie belge », comme celles-ci :

*Le visage belge ou plutôt bruxellois, obscur, informe, blafard ou vineux, bizarre construction des mâchoires ; stupidité menaçante. [...] (OC II, 823).*

La physionomie humaine est lourde, empâtée.

Tête de gros lapins jaunes, cils jaunes.

Air de moutons qui rêvent. [...] (OC II, 824).

---

<sup>26</sup> Voir Dominique Quérou (*op. cit.*, p. 386).

La prédication atteste d'une intention esthétique assez cohérente : l'apparence tout à la fois « obscur[e] », « informe », « bizarre » des Belges, leur « stupidité » « menaçante » suscitent un mélange d'affects appartenant au registre de l'étrangeté fantastique. De même, l'allusion aux « Têtes de gros lapins jaunes » rend un peu plus vive l'intensité de ce *Unheimlich*-bouffon.

Dans cet ensemble d'alinéas comme dans bon nombre d'autres dévolus à la caractérisation du physique belge, on sent la pression d'un regard scrutateur, qui fouille les apparences et se focalise sur les détails avec l'espoir d'y déceler l'incongruité qui pourrait servir de point d'accroche à l'imagination du lecteur. Mais on lit encore plus clairement les signes d'un constat d'échec : celui d'un poète qui essaie vainement d'approfondir ses intuitions en images, ses vues en visions et qui piétine, fait du « sur place ». Ses Belges ont beau avoir l'air lunaire de « moutons qui rêvent », ils n'emportent pas l'imagination au-delà des clichés et des représentations attendues. Le type qu'ils devraient composer, Galatée récalcitrante, refuse de prendre complètement corps, et incidemment de prendre place à l'intérieur d'une séquence narrative comme celle du fragment sur la démarche belge. Dispersé dans les nombreux fragments de description que ressassent, sans vraiment les amplifier, les feuillets de *La Belgique déshabillée*, ce type paraît incurablement condamné à rester informe : mutilé, morcelé, décomposé – donc, en un sens, *analysé* mais peu ou pas *synthétisé*.<sup>27</sup>

Malgré toutes ses difficultés, Baudelaire semble résolu à investir la matière belge de sens et de transcendance. Quitte à donner à cette matière sans contour la forme... du vide. C'est ainsi que les Belges deviennent des « *Ruminants* qui ne digèrent rien » (OC II, 853). Même chez Flaubert, auquel il est difficile de ne pas penser, la bêtise d'inspiration bovine n'atteint pas à un tel sommet de négativité : Homais ou Bouvard et Pécuchet « digèrent » encore du discours, même trop de discours. Les Belges, eux, ne « ruminent » que de l'air. Aussi ces êtres complètement inaccessibles à la communication (et, en cela, analogues aux femmes, dans

---

<sup>27</sup> On notera que Baudelaire « avoue » son incapacité à composer son type Belge à travers une métaphore animale (le mollusque) et une thématique politique (l'« inconsistance » nationale de la Belgique) particulièrement suggestives : quand il évoque le « *Belge [qui] végète encore, pure merveille de mollusque* », « *[c]roupé en tronçons, partagé, envahi, vaincu, rossé, pillé* » (OC II, 953), il ne fait pas de doute qu'il considère son propre type belge... qui lui glisse entre les doigts et lui inspire un sentiment de dépit mêlé de dégoût.

la pire conception que s'en fait Baudelaire) figurent-ils en fin de compte des hypostases du « Néant » :

Le Belge vous est incommunicable, comme la femme, parce qu'il n'a rien à vous communiquer, et vous lui êtes incommunicable, à cause de son impénétrabilité. — Rien de mystérieux, de profond et de bref comme le Néant ! (OC II, 867).

Au cas où on en aurait douté, l'assimilation du Belge au « Néant » ou sa personnification en « Ruminant » confirme l'attachement du tout dernier Baudelaire à l'allégorie<sup>28</sup>. On comprend que, jusqu'à la toute fin de sa vie créative, le poète sera resté fidèle au paradigme esthétique et herméneutique dont il aura dérivé sa conception « hiéroglyphique » de la modernité. Mais on soupçonne aussi que, s'il se tourne encore une fois vers l'allégorie et s'il esquisse plus précisément ce type d'allégorie négative, c'est en dernier recours, faute d'être parvenu à faire « bouffonner » le Belge. Parce qu'il n'offre pas de réelle prise à son observation ni à son imagination, le Belge devient à ses yeux l'incarnation du vide, le signe de l'Insignifiant, la figure de ce qui « n'a rien à vous communiquer ». Son allégorisation, en ce sens, ne reflète pas simplement une forte projection (car il ne fait pas de doute que celui qui est en proie à une stérile rumination, ou à un très prosaïque radotage, c'est Baudelaire) ;<sup>29</sup> elle trahit aussi une certaine stratégie de compensation : elle permet de conférer un minimum de dignité esthétique à ce qui n'en trouve guère par ailleurs, et incidemment, au créateur malheureux, elle offre la vertu consolatoire de masquer un peu, sous les oripeaux de la personnification ou de l'animalisation, la béance de son échec.

Doit-on interpréter cet échec comme celui d'une incarnation belge du « comique absolu », de ce comique supérieur que l'auteur *De l'essence du rire* appelle aussi « grotesque » et que le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* semble par endroits approcher ? En d'autres mots, Baudelaire, en Belgique, avait-il encore en vue l'idéal comique qui semble avoir informé la plus grande partie de sa création ? Le cadre générique de *La Belgique déshabillée*, d'emblée, n'incline pas à le penser : ne serait-ce que parce qu'elle est porteuse d'enseignement, qu'elle se met au service

---

<sup>28</sup> Voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, « Titre courant », 2015 (1999), pp. 83-84.

<sup>29</sup> Voir Jean Richer et Marcel A. Ruff, *Les derniers mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres. Correspondances-Documents*, Paris, Nizet, 1976, p. 19.

de la morale, la satire participe en effet du « comique ordinaire » ou « significatif ». C'est-à-dire de ce type de rire dont Molière et Voltaire sont les plus illustres représentants en France et auquel Baudelaire rattache même Rabelais, estimant que le « grand maître français en grotesque garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable » et que son comique a « presque toujours la transparence d'un apologue » (OC II, 537). Pour autant, tout infléchi qu'il soit par ses visées satiriques, le bouffon belge ne semble pas pointer entièrement en direction du comique significatif. Les amorces d'étrangeté fantastique ou allégorique comme celles que nous venons d'évoquer suggèrent en effet que ce projet avait aussi et peut-être d'abord pour vocation de s'affranchir de l'esthétique réaliste, de la « transparence » herméneutique et des déterminations morales (« utiles » et « raisonnables ») propres au comique significatif. En matière d'expérience esthétique, et à plus forte raison dans le contexte d'une esthétique interrompue *in statu nascendi* comme l'est le bouffon belge, on ne saurait être trop affirmatif, mais on peut conclure que l'effet recherché, ici, est au moins partiellement convergeant avec celui du comique absolu, tant il est vrai, comme l'a bien vu Alain Vaillant, que cette forme supérieure de comique a pour principale caractéristique de « combine[r] le fantastique et la fantaisie, la puissance du rêve et la force du rire »<sup>30</sup> et de « s'assimile[r] à l'excitation joyeusement sardonique de l'imagination, invitée à se représenter des visions inconcevables à l'aune de la raison ou de la morale ».<sup>31</sup>

Rapporté à l'idéal du comique absolu, le bilan esthétique du bouffon belge paraît forcément modeste. Il se résume à un solde de quelques images et passages évocateurs. Notons que Baudelaire, d'emblée, ne semble pas avoir ignoré le défi que représentait son entreprise d'esthétisation du bouffon. Avant même de partir à Bruxelles, dans ses *Fusées*, il observait : « L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare » (OC I, 653). On serait tenté d'ajouter, à la lumière de l'expérience belge : non seulement l'effort vers la transcendance de la « charité » poétique, en régime de bouffon, aboutit « rarement », mais il est souvent absent. C'est un fait que les notations de *La Belgique déshabillée* revêtant un intérêt esthétique et aiguillant vers un bouffon distinctement innovateur semblent écrasées sous le poids des notations simplement bêtes et méchantes, que celles-ci s'énoncent sur le mode de la remarque dégradante, de l'anecdote

<sup>30</sup> Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, op. cit., p. 133.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 138.

scabreuse ou de la grosse blague (annonciatrice ou déjà représentative de l'« histoire belge »).<sup>32</sup> La réception de *La Belgique déshabillée*, qui a suscité peu d'attention malgré l'excellente réédition critique procurée par André Guyaux,<sup>33</sup> tendrait même à démontrer que la part inspirante ou transcendante de son bouffon peut facilement passer inaperçue, et qu'on est beaucoup moins susceptible d'être attiré par elle que d'être choqué par la crudité et l'apparente gratuité du propos, au point de s'en détourner et de le juger indigne du poète des *Fleurs du Mal*.

Mais le discours qui inspire une telle réaction est-il pour autant à jeter ? Ou, en termes plus précis, est-ce que tout ce qu'on déconsidère en l'occurrence à titre de rebut mérite vraiment d'être exclu de l'attention esthétique ? Ne peut-on pas imaginer qu'une partie de ce matériau entre dans la composition du bouffon belge – d'une *autre version*, éminemment non « charitable », du bouffon belge ? Envisageons finalement cette possibilité en relisant un passage représentatif d'un comique non seulement grossier mais ordurier, logé au plus bas étage du grotesque :

BRUXELLES

*Traits généraux*

Pas de galanterie, pas de pudeur.

La femme Belge.

Pisseries et cheries des dames Belges.

La mère belge, sur ses latrines (porte ouverte), joue avec son enfant et sourit aux voisins.

[...] (OC II, 839).

Pour l'auteur du *Spleen de Paris*, la boue représentait encore de l'or en puissance, pour ce Baudelaire occupé de « pisseries et cheries » la « matière » belge ne gravite plus qu'autour de sa réalité (ou de son « Réel ») organique. Décidément, les tendances régressives auxquelles il cède laissent bien peu de place à la transcendance poétique.

Son usage de la scatologie aux fins de la satire, son exécution de l'Autre dans le registre de l'excrétion (ce dont les pamphlétaires de la Troisième République se feront une spécialité<sup>34</sup>), procède manifestement

<sup>32</sup> Voir Thomas Beaufils, *Les Belges*, Le cavalier bleu, Paris, « Idées reçues », 2004, pp. 75-78.

<sup>33</sup> Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée* suivi de *Amœnitates Belgicæ*, André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Folio/Classique », 1986.

<sup>34</sup> Édouard Garancher, « Une apocalypse bréneuse. Scatologie et eschatologie dans l'imaginaire millénariste de Léon Bloy », *Silène* [En ligne], 2021, p. 88. Disponible sur: <[http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=278](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=278)>. Consulté le : 10/11/2021.



du défolement pulsionnel. Mais peut-être n'est-il pas motivé que par sa fonction exutoire. Peut-être, ici (comme ailleurs en art et en littérature, songeons par exemple à l'écriture de Georges Bataille), le défolement n'est-il pas synonyme de complet relâchement sur le plan de la création ; peut-être ne signe-t-il pas l'abandon de toute ambition esthétique. Il est permis de penser que, même lourdement chargé de frustrations, le discours ordurier de Baudelaire constitue un autre recours esthétique, un autre « dernier recours » s'inscrivant dans sa quête d'un bouffon inédit. D'un bouffon, toutefois, qui ne capitaliserait plus sur l'*estranagement* fantastique ou allégorique de l'imagination, mais sur la puissance de fascination de l'abject. D'un bouffon qui ne viserait donc plus à la transcendance, mais à une sorte de « *transdescendance* ». <sup>35</sup> Ce bouffon de la dernière heure et de la dernière chance serait le produit d'une écriture à la fois décomplexée et décomplexifiée, qui renierait la plupart de ses aspirations idéalistes et de ses complications allégoriques pour s'ouvrir sans retenue à la jouissance – à cette « joie de descendre » que Baudelaire associe à la « postulation » humaine vers « Satan » (OC I, 682). Grotesque non plus supérieur mais radicalement inférieur, infernal, ce bouffon se voudrait essentiellement anti-esthétique, anti-auratique : avec lui, l'incongruité poético-comique ne scintillerait plus que dans l'éclair d'une transgression, en un mouvement de décompression ou de « condensation » brusquement désublimatoire. Le rire de ce bouffon n'aurait d'autre fonction que de faire définitivement barre à l'élévation poétique en ancrant la représentation dans l'organique, l'ordure, l'impur. N'est-ce pas ce dont il va dans l'extrait ci-haut – dont on ne peut guère extrapoler qu'une scandaleuse esquisse ou « chose vue » belge, sur le thème d'une « mère à l'enfant »... souriante et merdeuse ?

De même que, comme nous l'avons constaté, les éléments minimalement « pensants » et « esthétisants » du bouffon belge peuvent s'inscrire en continuité avec *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, se disposer dans l'axe de leur idéal comique et allégorique, on remarque que, sur cet autre versant, sur cette pente « transdescendante », le bouffon de Baudelaire paraît en phase avec l'une des tendances les plus déterminantes de sa production tardive : à savoir, avec ce mouvement

---

<sup>35</sup> Nous empruntons l'expression à Richard Sieburth (dans Charles Baudelaire, *Late Fragments. Flaires, My Heart Laid Bare, Prose Poems, Belgium Disrobed*, édition et traduction de Richard Sieburth, New Haven, Yale University Press, p. 21 [ouvrage à paraître au premier trimestre de 2022]). Nous remercions Richard Sieburth de nous avoir permis de prendre connaissance de son ouvrage avant sa parution.

de « dérive générique »<sup>36</sup> qui emporte sa poésie vers le non-poétique et, plus généralement, qui entraîne son écriture au plus loin de l'Idéal. Dans la mesure où il semble destiné à s'opposer à toute forme d'idéalisation, à travailler à la disparition ou à la révocation de l'au-delà poétique, le bouffon à caractère « merdeux » de *La Belgique déshabillée* semble même participer exemplairement de ce mouvement de dérive. Peut-être en est-il le dernier terme. Auquel cas, il signalerait paradoxalement, aux confins du prosaïque, une certaine forme d'accomplissement « esthétique ».

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 22/7/2022

Publicado: 23/8/2022

---

<sup>36</sup> L'expression est de C. Leroy, qui l'emploie plus précisément par référence aux poèmes du *Spleen de Paris* (*La Poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 153).