

INTRODUCTION.  
LE *TOUT* DERNIER BAUDELAIRE :  
« AU BOUT, À L'EXTRÊME BOUT »

Et cependant, j'ai envie de vivre, et je voudrais connaître un peu la sécurité, la gloire, le contentement de moi-même. Quelque chose de terrible me dit : *jamais*, et quelque autre chose me dit cependant : *essaye*.

Baudelaire, lettre à Madame Aupick,  
février ou mars 1861

I. VIEILLIR ET VOULOIR

Le portrait du vieux saltimbanque que Baudelaire esquisse dans le poème en prose du même nom n'est pas loin, dirait-on, de livrer un autoportrait. D'où le pathétique qu'il suscite. D'où l'attention spéciale qu'on lui a toujours accordée. Ce que l'on sait de l'état du poète dans les années 1860, on le reconnaît dans cette évocation de l'artiste déchu, doublement avili par l'âge et les hommes :

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelle, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Hermann copyright NS 820 - mai 2025  
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

Partout la joie, le gain, la débauche, partout la certitude du pain pour les lendemains, partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas, il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite<sup>1</sup>.

En 1861, année de la première parution du « Vieux saltimbanque », Baudelaire n'est certes pas une « ruine d'homme », mais il se ressent toujours de la condamnation des *Fleurs du mal*, de l'humiliation subie et seulement partiellement réparée par les témoignages d'amitié et de reconnaissance que lui procure, la même année, la parution de la deuxième édition de son recueil en vers. Et bien d'autres épreuves, plus en amont, ont laissé des stigmates : la syphilis contractée au seuil de ses vingt ans, le conseil judiciaire de 1844, le Deux-Décembre...

Tous ces événements ont vieilli prématurément Baudelaire, ont rivé sa vie et son écriture au poids d'un malheur toujours plus accablant. De ce malheur cumulatif qui « produit sur l'âme l'effet de la vieillesse sur le corps », comme il le décrit par référence à un passage des *Mémoires d'outre-tombe* (OC II, 379).

---

1. *Œuvres complètes*, t. II, éd. André Guyaux et Andrea Schellino (avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Claire Chagniot, Antoine Compagnon, Bertrand Marchal, Henri Scepi et Julien Zanetta), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2024, p. 861-862. Sauf exception, nos références aux œuvres de Baudelaire se rapportent à cette édition, dont le premier tome a également paru en 2024 sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino (avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Antoine Compagnon, Romain Jalabert, Bertrand Marchal, Henri Scepi, Jean-Luc Steinmetz, Matthieu Vernet et Julien Zanetta). 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 [avec la collaboration de Jean Ziegler], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1973), en utilisant l'abréviation CPl.

Le spleen dont il a fait l'écho et la caisse de résonance de sa subjectivité lyrique traduit cette vieillesse d'âme. Il exprime non seulement un rapport au monde pour ainsi dire natif, une *Stimmung* affective propre et originaire, mais une expérience personnelle informée et alourdie par le temps qui passe, la mémoire et l'Histoire. On ne s'étonne pas qu'il induise à son œuvre, dans les années 1860, des tonalités singulièrement désaccordées et chargées de violence.

Du reste, en 1861, Baudelaire n'est plus tout à fait jeune. Il a quarante ans. Il est déjà avancé en âge, au double point de vue des statistiques de l'époque et de la psychologie des écrivains du siècle, chez qui la quarantaine semble en effet représenter un cap escarpé<sup>2</sup>. Dix ans plus tôt, se félicitant d'avoir publié onze poèmes des futures *Fleurs* dans *Le Messager de l'Assemblée*, il pouvait avoir le sentiment que l'avenir lui appartenait. Temps et sentiment bien révolus. Il fait désormais face à la mort<sup>3</sup>. Il ne peut l'ignorer, ne serait-ce que parce que son inspiration se raréfie. Jusqu'aux dernières années de sa vie lucide, elle lui réservera certes de belles surprises (un poème en prose comme « Mademoiselle Bistouri », composé vers 1865, suffit à lui seul à le prouver), mais au prix d'efforts toujours plus considérables. C'est un fait que ses difficultés de composition, après les quelques semaines de grâce poétique à l'hiver et au printemps 1859<sup>4</sup>, vont s'aggravant. L'esthétique nouvelle qui préside à l'écriture de la plupart des pièces des

2. Entre 1861 et 1865, l'espérance de vie n'était que de 39 ans pour les hommes et de 41 ans pour les femmes (données citées par Mathieu Roger-Lacan dans « La vieillesse romantique », *Fabula-LhT*, n° 22, § 7, <http://www.fabula.org/lht/22/rogerlacan.html>).

3. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996 [1987], p. 447. Sur l'importance de la quarantaine chez les écrivains, les biographes (*ibid.*, p. 679) renvoient à Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969.

4. Voir Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859. A Study in the Source of Poetic Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1988.

« Tableaux parisiens » et du *Spleen de Paris* a beau rapprocher la source inspiratoire de la poésie du quotidien, elle n'en exige pas moins du poète des ressources imaginatives qui semblent de plus en plus hors de sa portée. Chez ce Baudelaire déjà sénéscent la création poétique s'apparente bel et bien à une « alchimie de la douleur ».

Avec l'âge, fatalement, la maladie. Si, dans l'*ethos* façonné par le romantisme, l'ennui signale une certaine présence de la mort dans la vie – on a pu y voir une « mort sans néant<sup>5</sup> » –, c'est encore le mal physique qui, dans l'existence du poète, représente le plus clair annonciateur de la fin. La plus déterminante des affections dont il a souffert, la syphilis, remonte à l'époque de son entrée dans l'univers des lettres, mais elle ne devient vraiment alarmante que dans les années soixante. Aussi est-elle avant tout un fait de vieillesse, disons un fait révélateur et catalyseur de sa vieillesse. On se souvient que Baudelaire a consigné et daté l'une de ses manifestations les plus inquiétantes dans un feuillet d'*Hygiène* : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'Imbécillité* » (OC II, 375). Le poète n'aurait pu mieux dire ou prédire, lui dont la santé, comme on sait, ne cessera de se détériorer avant d'être irréversiblement compromise par l'attaque cérébrale qui, au printemps 1866, le rendra hémiplégique et aphasique.

C'est toute cette vie de guignon, avec sa part non négligeable de légende, bien sûr, que le vieux saltimbanque rappelle à la conscience du lecteur. Comme si l'évocation du personnage valait, elle aussi, pour un présage vrai, on se prend même à reconnaître dans son mutisme la préfiguration du silence auquel sera finalement condamné Baudelaire<sup>6</sup> ; et dans son « exil »

5. Roland Barthes dans sa préface à *Vie de Rancé* (*Ceuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 56).

6. Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, avril-juin 1967, p. 410.

physique loin des « splendeurs » de la fête impériale – « au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques » – l'annonce de l'exil, également volontaire, qui amènera le poète à passer les deux dernières années de sa vie lucide à Bruxelles.

On se prête d'autant plus facilement au jeu de cette identification qu'elle semble symptomatiquement confirmée, à la fin du poème, par la « douleur » qu'affirme ressentir le narrateur-personnage, délégué textuel de l'auteur :

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer ! (*OC II*, 862)

L'explication de cette « vision » semble d'abord ne laisser aucun doute quant à sa portée biographique, et presser le lecteur, à la suite de Jean Starobinski, de ranger le vieux saltimbanque parmi les « répondants allégoriques<sup>7</sup> » du poète baudelairien les plus exemplaires. Mais, à l'examen, cette explication paraît quelque peu incongrue : presque didactique, elle semble contredire par son insistance même les déterminations poétiques et philosophiques les plus constantes du texte de Baudelaire, dont l'effort créatif, en particulier dans les poèmes en prose, vise moins à l'élucidation qu'à l'équivocation du sens – son usage de l'allégorie, c'est bien connu, concourant en général à faire dévier les images hors de leurs réseaux de correspondances traditionnelles.

Sans relever du trompe-l'œil, le portrait du vieux saltimbanque est ambigu. D'autres éléments du texte contribuent par ailleurs à introduire une certaine distance, à produire certains effets de réfraction dans le jeu de reflets à la base de cette

---

7. *Ibid.*, p. 402-412.

identification. Comme tant d'autres données à valeur indicelle des poèmes du *Spleen de Paris*, ces éléments discordants sont chargés de suggestions qui déstabilisent en sous-main les premières impressions de la lecture (les fausses évidences que ne manque pas de refléter le verre de la représentation, chaque fois qu'on le considère comme une fenêtre directe sur le réel ou comme le fidèle miroir du Moi de l'auteur). En l'occurrence, ils nous invitent, non pas à nier toute valeur autobiographique à la description du vieux saltimbanque, mais à considérer cette « vision » dans l'économie plus générale du poème, à un niveau où elle apparaît d'abord comme la projection angoissante de la fin possible de l'auteur (plutôt que comme la simple allégorisation de son état présent) et où elle apparaît s'inscrire dans un jeu identificatoire plus complexe, ayant la particularité, un peu comme il en irait dans un fantasme, de distribuer des traits de la subjectivité baudelairienne chez le personnage regardant tout aussi bien que chez le personnage regardé.

L'élément de l'histoire le plus révélateur, à cet égard, est le fait que le narrateur, pourtant bouleversé, ne pleure pas : « [...] mes regards étaient offusqués pas ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber » (*OC II*, 862), comme s'il manifestait par là son incapacité à adhérer pleinement à l'image que lui renvoie le vieil homme<sup>8</sup>. Baudelaire l'anti-sentimentaliste s'avance ici, à peine masqué. Le motif des pleurs retenus se conforme parfaitement à la posture éthique et esthétique, stoïcienne et parnassienne, que décrit son dandysme. Qualifiées de « rebelles », les larmes du narrateur personnage font plus précisément ressortir chez lui une disposition à la lutte et à la résistance qui entre en conflit avec l'état de résignation du vieux saltimbanque et qui reflète elle aussi un aspect – et un aspect capital – de la vérité autobiographique du poème :

8. Vivien L. Rubin, « Two Prose Poems by Baudelaire: "Le vieux saltimbanque" and "Une mort héroïque" », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 14, 1985-1986, p. 54.

pour être amoindri physiquement et mentalement, pour être accablé par des maux de toutes sortes, le dernier Baudelaire n'est pas un être vaincu. Sa correspondance, les témoignages de ses proches, ses travaux en chantier nous interdisent de conclure qu'il avait, à l'instar du saltimbanque, « renoncé », « abdiqué » et que « [s]a destinée était faite ». Ce dernier Baudelaire reste certes hanté par la perspective de l'échec, habité par la peur de ne pouvoir mener à bien ses projets, de manquer de temps, mais il n'est pas prêt à céder devant les difficultés de l'art et de l'âge. Une volonté « rebelle » l'enjoint toujours à rêver. « Tu vois que je rêve encore » (*CPI* II, 141), affirme-t-il à sa mère dans une lettre du printemps 1861, par référence au projet de « grand livre » qu'il médite alors, *Mon cœur mis à nu*, et tout juste après s'être plaint de sa « volonté perdue, gâtée » et du manque de « force » qui l'empêche de « [s]e relever » (*CPI* II, 139). Chez ce rêveur obstiné, le sentiment de l'impuissance ou de la « décrépitude » n'est jamais tel à annihiler tout espoir. Il semble même de nature à revigorer sa détermination à persévérer dans l'être et dans l'écriture, en formant avec elle une sorte de dialectique du « Trop tard peut-être ! » et du « Tout est réparable » (*OC* II, 379, 377), ou encore du « jamais » et de l'« essaye » : « Et cependant, j'ai envie de vivre, et je voudrais connaître un peu la sécurité, la gloire, le contentement de moi-même. Quelque chose de terrible me dit : *jamais*, et quelque autre chose me dit cependant : *essaye* » (*CPI* II, 139).

Et pourtant, dira-t-on, le poète donne tous les signes de la lassitude. Il semble même s'en être fait une spécialité. Bien avant et bien après la composition du « Vieux saltimbanque », il n'aura eu de cesse de se présenter, dans ses poésies, comme un grand fatigué de l'existence : « Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre ! / Dans un sommeil, douteux comme la mort », s'exclame-t-il dans « Le Léthé » (*OC* I, 686). Des premières aux deuxièmes *Fleurs du mal*, son envie de dormir devient plus impérieuse, jusqu'à confiner à la « résignation » complète évoquée dans « Le goût du néant » :

Hermann copyright NS 820 - mai 2025  
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,  
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,  
Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,  
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.

Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute. [...] (OCII, 71)

Des vers comme ceux-ci, parus pour la première fois en 1859, pourraient servir d'effigie à la dernière phase de la vie du poète, celle « de la solitude et du pessimisme<sup>9</sup> ». Encore n'est-ce pas en eux que l'on trouvera le « témoignage » le plus intéressant sur l'envie de dormir du dernier Baudelaire. Un projet de préface aux *Fleurs du Mal*, ébauché en 1862-1863 en vue de leur troisième édition, repris puis de nouveau délaissé lors du séjour bruxellois, donne un aperçu plus révélateur sur ses motifs, en tant qu'ils ne sauraient être purement intérieurs ou humoraux. Baudelaire s'y énonce avec l'intention manifeste d'exploiter à plein les ressources d'auto-présentation offertes par le cadre préfacial; il s'y place sous le poids d'une fatigue qui a l'intérêt sur le plan critique d'apparaître non seulement hyperbolique mais *spectaculaire*, c'est-à-dire largement conditionnée par des enjeux de stratégie littéraire :

D'ailleurs, telle n'est pas, aujourd'hui, mon humeur. Je n'ai désir ni de démontrer, ni d'étonner, ni d'amuser, ni de persuader. J'ai mes nerfs, mes vapeurs. J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue. Chantre des voluptés folles du vin et de l'opium, je n'ai soif que d'une liqueur inconnue sur la terre, et que la pharmaceutique céleste elle-même ne pourrait pas m'offrir, – d'une liqueur qui ne contiendrait ni la vie ni la mort, ni l'excitation, ni le néant. Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et

9. Claude Pichois dans l'introduction à Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, édition diplomatique établie par Claude Pichois, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2001, p. 9.

encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoûtant, mais sincère. (*OC II*, 140)

On s'amuserait presque qu'un auteur prétendant avoir atteint un tel niveau d'aboulie se mette en frais d'écrire ces lignes (et à plus forte raison se préoccupe de rééditer son œuvre). On s'en amuserait presque si la modernité ne nous avait habitués à reconnaître dans ce type de dénégation – déclaration de désintérêt ou pacte de non-lecture – une rhétorique d'auteur assez commune. Et surtout si Baudelaire lui-même, en premier, ne nous avait habitués à une telle outrance. L'exagération de son propos dit assurément quelque chose de la gravité de son désespoir, mais elle représente avant tout le principal ressort de sa stratégie auctoriale. S'il a soin de réaffirmer en toutes lettres certains traits notoires et définitoires de son identité de poète (l'hystérisme de ses « nerfs » et de ses « vapeurs », sa prédilection pour les « voluptés folles du vin et de l'opium »), c'est d'abord par le maximalisme de son discours qu'il se montre fidèle à lui-même. En faisant culminer son « goût du néant » (et, avec lui, toutes les tentations nirvaniques que la vague néo-bouddhiste a pu inspirer chez les écrivains, à partir de 1855<sup>10</sup>) dans le rêve d'une narcose sans nom, il continue d'être ou de figurer le Baudelaire qu'il a toujours exhibé, mis en scène, aux yeux de ses lecteurs et de ses contemporains ; il reconduit, en la portant jusqu'aux confins du paradoxe, la stratégie du scandale qu'il a toujours mise de l'avant dans sa lutte pour la reconnaissance. Du reste, l'« unique vœu » de suprême auto-anéantissement qu'il formule ici trahit assez clairement la *volonté* qui est sienne de rester visible et vivant, symboliquement. C'est à bon droit qu'il qualifie ce vœu d'« infâme et dégoûtant » : à travers lui, il réaffirme sa réputation négative

10. Voir Guillaume Cuchet, *Une histoire du sentiment religieux au XIX<sup>e</sup> siècle. Religion, culture et société en France (1830-1880)*, Paris, Le Cerf, 2020, p. 257-291.

et il le fait sur un mode, celui de la provocation, qui est aussi sa modalité d'être et de paraître la plus caractéristique.

Il n'y pas lieu de s'y tromper, donc : tout en étant primordialement douleur et désillusion, la vieillesse de Baudelaire est traversée par la tension d'une certaine pugnacité. Rien n'empêche de mettre cette volonté « rebelle » au compte de son « orgueil » ou de son « tempérament », en reprenant ses termes favoris. Mais il est plus exact de voir en elle une manifestation de son *désir*, étant entendu que le désir est fondamentalement désir d'être reconnu, discerné et distingué, et que cette reconnaissance chez Baudelaire passe principalement par la littérature, qu'elle se traduit par des actes, des prises de position et des projets commandés en dernière instance par la quête d'au(c)torité littéraire. Ainsi en va-t-il de lui comme de tout *auteur* digne de ce nom, c'est-à-dire, en suivant le fil suggestif de l'étymologie, de quiconque aspire à se prendre en charge et à s'augmenter, imaginativement et institutionnellement, au titre de sujet et d'« individu littéraire<sup>11</sup> ».

Si cette aspiration est universelle, elle recouvre néanmoins chez Baudelaire une intensité exceptionnelle. C'est pourquoi chez lui la vieillesse n'entraîne pas le désir dans sa courbe descendante. En diminuant sa capacité d'atteindre les buts qu'il se fixe, la vieillesse a plutôt pour effet d'exciter son désir, névrotiquement. Au contraire de son maître Poe, qui pouvait, à la veille de mourir, déclarer ne pas avoir « le désir de vivre », content d'avoir écrit *Eurêka* et certain qu'il ne « pourrai[t] accomplir rien de plus<sup>12</sup> », le dernier Baudelaire ne trouve

11. Sur la notion d'autorité en littérature, voir Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010 et Alain Brunn, *Le Laboratoire moraliste. La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2009, en particulier p. 5-31. Sur la notion d'« individu littéraire », voir Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997.

12. Lettre à Maria Clemm du 7 juillet 1849, citée par Gerald J. Kennedy dans *Poe, Death, and the Life of Writing*, New Haven, Yale University Press,

aucune véritable consolation, y compris dans les œuvres qu'il a publiées. Il diffère aussi sur ce plan d'un autre de ses modèles, Balzac, ou de cet intrigant démissionnaire que fut le « dernier Balzac », celui qui, en ses dernières années, après être entré et avoir vécu pendant trente ans en littérature comme on entre et passe sa vie en religion, refusa « de porter plus longtemps son froc blanc de moine, et cessa de considérer qu'il n'appartenait qu'à son œuvre<sup>13</sup> ». Le dernier Baudelaire est plutôt dominé par un sentiment d'inaccomplissement, qui le pousse sans cesse à nourrir de nouveaux projets d'écriture et de publication. Dans l'idée qu'il s'en fait et dont il ne se détache plus guère dans les années 1860, la mort elle-même est moins une justicière cruelle qu'une visiteuse importune, menaçant de le distraire définitivement de tout ce qui lui reste encore à écrire : « C'est là pour moi maintenant une idée fixe, l'idée de la mort, non pas accompagnée de terreurs niaises – j'ai tant souffert déjà et j'ai été si puni que je crois que beaucoup de choses peuvent m'être pardonnées, – mais cependant haïssable parce qu'elle mettrait tous mes projets à néant, et parce que je n'ai pas exécuté encore le tiers de ce que j'ai à faire dans ce monde », confie-t-il au début de l'année 1865 (*CPI* II, 433). L'image cauchemardesque que propose le poème en prose « Chacun sa chimère » (*OC* II, 849-850) – celle de voyageurs portant sur leur dos une « énorme Chimère », comme « condamnés à espérer toujours » – dit sans doute quelque chose de l'emprise exercée par les projets littéraires sur la constitution psychique du dernier Baudelaire, emprise qui ne saurait être que financière.

Les trois séries de notes que le poète a rédigées entre 1859 et 1865 et que l'on désigne parfois encore sous le nom de *Journaux intimes* témoignent bien de cette emprise. C'est particulièrement vrai d'*Hygiène* – la seule d'ailleurs qu'on puisse rapporter sans abus de langage au genre diariste. Si cette série ne s'inscrit dans aucun projet de publication, au

---

1987, p. 113.

13. Stéphane Vachon, *Le dernier Balzac*, Tusson, Du Lérot, 2001, p. 11.

contraire de *Fusées* et de *Mon cœur mis à nu*, elle ne reflète pas moins un ardent désir de faire œuvre. En fait, les diverses prières, objurgations et auto-admonestations que le poète y formule, sous l'injonction d'un sens du « devoir » et d'un idéal de « Travail » que l'on sent à la fois taraudants et impuissants, semblent toutes commandées par un tel désir : elles se donnent à lire comme autant d'éléments d'un programme de vie destiné à faire barrage à son vieillissement et à stimuler sa création littéraire. Baudelaire s'y montre désireux de se reconquérir en tant qu'écrivain, cherchant dans la pratique diariste, plus encore qu'un « baromètre de l'âme<sup>14</sup> », une sorte d'entraînement de l'âme, une *exercitatio animi* propice à l'écriture :

HYGIÈNE. MORALE

À Honfleur! le plus tôt possible, avant de tomber plus bas.  
Que de pressentiments et de signes envoyés déjà par Dieu, qu'il est *grandement temps* d'agir, de considérer la minute présente comme la plus importante des minutes, et de faire ma perpétuelle volupté de mon tourment ordinaire, c'est à dire du Travail! (OC II, 375)

HYGIÈNE. CONDUITE. MORALE –

À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du Temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour l'oublier : Le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons.  
Plus nous nous servons d'un de ces moyens, Plus l'autre nous inspire de Répugnance.

On ne peut oublier le Temps qu'en s'en servant.  
Tout ne se fait que peu à peu. (OC II, 375-376)

---

14. Pierre Pachet, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2015 [1990].

## HYGIÈNE. CONDUITE. MÉTHODE

Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie :  
 Faire tous les matins ma *prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe*, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer *la force nécessaire* pour accomplir tous mes Devoirs, et d'octroyer à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins *tant que mes forces me le permettront* ; me fier à Dieu, c'est-à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets [...] (OC II, 379)

Voilà d'autres « vœux ». Si on comprend qu'ils sont restés eux aussi largement irréalisés, on ne peut en déduire qu'ils ont été formulés à la légère : ils traduisent une détermination ou une « rébellion » intérieure bien réelle. C'est à ce titre qu'on a pu les rapprocher des exercices philosophiques chers aux stoïciens (d'autant plus facilement que le geste notationnel du poète semble déjà en lui-même, au moins minimalement, constituer une mise en train de sa volonté, un conditionnement de son vouloir). C'est à ce titre aussi qu'on a pu reconnaître en eux les linéaments d'une certaine éthique, celle à laquelle s'adosserait l'esthétique de Baudelaire et qui ferait de son dandysme une véritable « esthétique de l'existence<sup>15</sup> ». Qu'on lui accorde ou non une portée spéculative, la règle de vie à laquelle il essaie ici de s'astreindre répond à une nécessité immédiate, nettement littéraire : elle définit les conditions de concentration ou de « condensation » sous lesquelles il espère recouvrer sa santé créative, cette expansivité surnaturaliste de l'imagination qui est la vie même de l'esprit selon lui. En cela, elle représente en priorité une énergétique, une économie de l'œuvre (ou de

15. Fabienne Brugère, « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité », in Moreau Pierre-François (dir.), *Lectures de Michel Foucault*, vol. III, Paris, ENS Éditions, 2003, p. 90.

la mise en œuvre, *en-ergeia*<sup>16</sup>) qui, bien qu'elle soit en principe alimentée par la prière et placée sous la tutelle de Dieu, « réservoir de toute force et de toute justice », vise à terme une conversion ou une réforme qui n'est *a fortiori* ni morale, ni religieuse, ni philosophique : à savoir la transformation de l'homme littérairement improductif qu'est alors Baudelaire en « poète actif et fécond » (OC II, 857).

La même résolution à faire œuvre se lit dans *Mon cœur mis à nu*. L'aigrissement général de Baudelaire, le délabrement de son état moral et physique, y est certes manifeste. (Davantage encore que dans les développements un peu plus anciens et stylistiquement plus travaillés, souvent aphoristiques, de *Fusées*.) Mais la genèse imaginaire de ce projet d'ouvrage – c'est-à-dire sa prime inscription dans l'imaginaire de Baudelaire – est elle aussi indicatrice d'un pressant désir d'œuvre et de reconnaissance, en un mot d'au(c)torité. On sait qu'elle est déterminée par une double rivalité, par deux figures d'écrivain, Poe et Rousseau, qui ont valeur de modèles identificatoires et avec lesquelles Baudelaire se place d'emblée en compétition. En traduisant et reprenant à ses fins le titre *My Heart Laid Bare* sous lequel l'auteur des *Marginalia* s'amuse à évoquer l'image d'une œuvre « autobiographique » pour ainsi dire totale, apocalyptique – « très petit livre<sup>17</sup> » irréalisé et proprement irréalisable, qui accomplirait la révélation sans reste de son auteur –, Baudelaire semble bien relever un « défi lancé par Poe<sup>18</sup> ». Avec Rousseau, la rivalité est plus vive encore. Elle ne relève plus de l'émulation mais du désir de domination. Dans une lettre à sa mère d'avril 1861, Baudelaire évoque

16. Sur la suggestive étymologie du mot, voir Éric Benoit, *De la littérature considérée comme énergie*, Paris, Eurédit, 2022, p. 8-9. Sur le thème énergétique dans les « journaux intimes », voir Béatrice Didier, « Une économie de l'écriture. *Fusées* et *Mon cœur mis à nu* », *Littérature*, n° 10, 1973, p. 57-64.

17. Edgar Poe, *Marginalia*, in *Contes, essais, poèmes*, éd. Claude Richard, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1097.

18. Claude Pichois, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, p. 1490.

son « grand livre auquel [il] rêve depuis deux ans » avant de s'exclamer : « Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les *Confessions de J[ean]–J[acques]* paraîtront pâles » (*CPI* II, 141). Deux ans plus tard, à la même, il réaffirme sa volonté d'accomplir cet ouvrage « devenu la vraie passion de [s]on cerveau, et qui sera autre chose que les fameuses *Confessions* de Jean-Jacques » (*CPI* II, 302). Si les visées esthétiques de son projet restent floues, le poète ne laisse aucun doute sur l'ambition qui le porte, sur cette « *passion* » qui l'amène à se fantasmer comme le continuateur de Poe et le vainqueur de Jean-Jacques.

Le dernier Baudelaire, on le constate, ne désespère pas de la Littérature. Contre le constat de stérilité que les circonstances tentent de lui imposer, il n'entend pas abandonner la partie, il cherche même à s'affirmer, à se rapprocher de cette vraie gloire à laquelle seule donne accès, à ses yeux, la littérature. En cela, son malheur n'est pas exempt de grandeur et, paradoxalement, il semble devoir beaucoup au fait qu'il ne sait pas se résigner. *Ne pas savoir se résigner* : c'était là aussi, dans l'interprétation que Sainte-Beuve en a proposée, l'origine de l'infortune d'Emma Bovary<sup>19</sup>. La fatigue généralisée du poète, sa désillusion caractérisée n'hypothèquent pas sa croyance au sérieux du jeu littéraire ; elles ne l'amènent pas à remettre en question le présupposé fondamental, qui est à la base de toute aspiration et de toute prétention dans l'aristocratie des lettres du XIX<sup>e</sup> siècle, selon lequel la littérature est une pratique sociale investie d'enjeux suréminents, quasi sacrés. Pour le dire autrement, dans les mots de Pierre Bourdieu, chez le dernier Baudelaire le désabusement n'entame pas l'*illusio* : c'est-à-dire le « rapport enchanté au jeu » littéraire en vertu duquel tout

---

19. Robert Kopp [entretien de la rédaction avec], « Baudelaire a su comprendre la misère de l'homme moderne », *Revue des deux mondes*, 29 septembre 2017, § 11, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/baudelaire-a-su-comprendre-misere-de-lhomme-moderne/>.

écrivain est conduit à présupposer qu'il est de son intérêt de jouer ce jeu et de le prendre au sérieux<sup>20</sup>.

La littérature demeure pour ce poète une chose numineuse et sacralisante, dépositaire d'autorité et dispensatrice d'aura; et elle constitue comme telle la seule possibilité d'individuation et de distinction qui lui soit en principe encore ouverte, le dernier moyen dont il dispose pour se détacher en dandy, avec une « physionomie distincte, tout à fait à part » (*OC II*, 442), de la toile de fond de son époque. Elle est la seule « puissance de l'Espérance » (*OC II*, 377) en laquelle il ose encore croire. C'est pourquoi il ne cessera de porter une attention inquiète au statut de sa notoriété, au rayonnement de sa gloire d'auteur. Une attention qui a de quoi étonner, au premier regard : car, sur le plan des idées et de la réflexion esthétique, le dernier Baudelaire semble tourner si radicalement le dos à l'Idéal qu'on croirait plutôt qu'il est sur le point de se retirer du monde des lettres et de rompre une fois pour toutes avec la Littérature – avec cette ensorceleuse Littérature l'ayant surtout nourri de rêves et comblé de déceptions. Pour autant, et c'est l'extraordinaire, jamais il ne divorcera de la Littérature; jamais il ne lui dira « adieu » – comme s'y résoudra, en pleine jeunesse, Rimbaud quelques années plus tard.

Décidément, on ne saurait l'identifier trait pour trait – ou céder sans réserve à l'identification qu'il cultive narquoisement – avec le vieux saltimbanque.

---

20. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, coll. « Points / Essais », 1994, p. 151. Du même auteur, voir aussi *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1998, p. 537-538.

## 2. PASSER LA FRONTIÈRE, PASSER LA LIMITE

La « névrose de sa différence<sup>21</sup> », qui configure tout son univers symbolique, explique l'exceptionnelle vitalité du désir de Baudelaire. Dans la mesure où elle s'avère favoriser la passion pour le jeu littéraire, elle a des effets bénéfiques. Mais elle implique fatalement, comme toute névrose, une forme d'aliénation. On remarque qu'à partir de 1864 et du séjour bruxellois, de fait, elle atteint un degré d'acuité où elle perd sa puissance dynamisante et en vient surtout à exercer une tyrannie oppressante, débilite. À ce stade de sa « vieillesse », Baudelaire semble moins que jamais avoir les moyens physiques et psychiques de son ambition ; l'écart entre ses projets et ses capacités réelles de création semble trop important pour qu'il puisse envisager de les réconcilier, même imparfaitement. Sa « puissance d'exécution » ne parvient manifestement plus à s'élever à la « hauteur de sa conception » (OC I, 1122), ainsi qu'il le disait de Thomas de Quincey dans *Les Paradis artificiels*, en décrivant sa déchéance sous la férule de l'opium. D'où la colère, qu'il parvient difficilement à contenir ou à mettre en forme, et qui s'exprime désormais brutalement à travers presque tous ses actes de discours. D'où l'hostilité, qui l'envahit et l'amène bientôt à voir paranoïquement en l'Autre, en particulier lorsqu'il prend le visage du Belge, un rival menaçant l'unicité de son Moi.

Le séjour prolongé de Baudelaire à Bruxelles suscite des questions. Il constitue un autre épisode nébuleux de sa biographie – à côté par exemple de son voyage dans l'Océan indien en 1841 ou de sa brève candidature à l'Académie française à l'hiver 1861-1862. Ses motivations ne sont pas tout à fait claires. Ce n'est pourtant pas sur un coup de tête qu'il prend le train pour Bruxelles le 24 avril 1864 ; il médite son projet

---

21. André Guyaux, dans la préface à *Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, éd. André Guyaux, Gallimard, coll. « Folio / Classique », 2016, p. 15.

depuis presque un an et il a déjà eu l'occasion de le reporter plusieurs fois. Et, ce qui est plus déconcertant encore, pourquoi reste-t-il à Bruxelles au-delà des quelques semaines initialement prévues (*CPI* II, 333) lors même que, de son propre aveu, tout est si mal engagé? Pourquoi continuer à subir cette Belgique en laquelle il trouve bientôt un enfer, où il se sentira presque toujours « en prison ou en pénitence » (*CPI* II, 446)?

Parmi les raisons ayant justifié sa décision de partir, certaines sont positives<sup>22</sup>. À la faveur de ses échanges avec Arthur Stevens, marchand de tableaux bruxellois faisant commerce à Paris, il a entrevu diverses possibilités de gains économiques et symboliques : donner une série de conférences devant le public bourgeois de la capitale et des villes de province, à l'exemple de certains de ses contemporains comme Dumas et peut-être sous l'influence d'Edgar Poe, qui avait entrepris de semblables « *readings* » en Virginie vers la fin de sa vie<sup>23</sup>; faire paraître des articles dans la presse nationale, en premier lieu dans *L'Indépendance belge*, journal de haute tenue rayonnant dans toute l'Europe; et surtout, projet plus décisif, publier à l'enseigne bruxelloise de la maison Lacroix et Verboeckhoven, dont la réputation déjà bien établie n'avait pas peu profité des succès de librairie de Victor Hugo. Baudelaire envisage ces possibilités « professionnelles » avec d'autant plus d'intérêt que la pression de ses créanciers est alors accablante,

22. Pour une contextualisation biographique du séjour belge, voir Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 505-549; Marie-Christine Natta, *Baudelaire*, Paris, Perrin, coll. « Biographie », 2017, p. 664-742; Jean-Baptiste Baronian, *Baudelaire au pays des singes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2017; et Gilles Ortlieb, *Au grand miroir. Fuir Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2005. On consultera aussi la riche « chrono-biographie » proposée par André Guyaux dans son édition de *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée* suivi de *Amenitates Belgica*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Classique », 1986, p. 471-524.

23. Scott Carpenter, *Aesthetics of Fraudulence in Nineteenth-Century France: Frauds, Hoaxes, and Counterfeits*, Londres, New York, Routledge, 2016, p. 156.

et constitue en elle-même une forte incitation à quitter la capitale. Mais il évoque aussi des raisons d'ordre personnel et existentiel, moins cette fois en se tournant vers la Belgique qu'en se détournant de sa situation actuelle. Il se plaint d'une lassitude générale, de son « besoin de changer de place » (*CPI* II, 365) ; il se dit en proie à un sentiment envahissant de dégoût et d'horreur, vis-à-vis de Paris, de la France et de la « face humaine » en général (*CPI* II, 254).

Tous ces motifs concourent à expliquer l'exil du poète sans le justifier pleinement. On devine que leur influence se conjugue avec l'action de certains ressorts inconscients à caractère autopunitif. Baudelaire, dont la justesse de l'*insight* est aussi indiscutable que sa propension à l'histrionisme, le suggère d'ailleurs lui-même assez clairement lorsqu'il affirme, dans l'une de ses lettres de Belgique les plus pathétiques, datée de février 1865, avoir cherché à travers son exil une occasion de se mettre « en pénitence » (*CPI* II, 448). Ses commentateurs citent plus généralement le motif de la fuite : le poète gagnerait d'abord Bruxelles pour fuir Paris et la littérature ; par là même, il se fuirait lui-même, s'engageant pour de bon dans un processus de retrait de soi qui vaudrait triplement pour une mise au secret, une mise au silence et une mise au tombeau. Son exil décrirait ainsi une « sorte de suicide différé et déplacé dans l'ordre de l'espace<sup>24</sup> » ; il serait le lieu même de l'« éblouissante série d'opérations de soustraction<sup>25</sup> » que composent ses dernières années ; il serait l'effectuation d'une sorte de nécessité, amenant le poète à « se cacher » et s'imposant à lui « quand il sut qu'il n'écrirait plus<sup>26</sup> ». Nécessité qui rejoindrait la fatalité d'une mort inscrite au terme de ce qui a

24. Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 311.

25. Philippe Muray, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1984], p. 657.

26. Michel Schneider, *Baudelaire. Les Années profondes*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 52.

tout l'air d'un destin : « [...] il entra dans un temps où il n'était plus temps. Il chercha une raison d'être malheureux qui portât le nom d'un pays, demeura en Belgique, un pays pour rien, et dans Bruxelles, une capitale pour rire. Ou pour se taire<sup>27</sup> ».

Sans être inexacts, ces éléments d'interprétation méritent d'être nuancés. Dans la mesure où ils posent l'exil belge comme une séquence de vie toute tendue vers la mort, ou comme une sorte d'anti-climax conduisant linéairement au silence (ou au mystérieux et dissonant « crénom »), ils ont le défaut de réfléchir un point de vue en large partie apostériorique. Ils ne doivent pas faire oublier que le Baudelaire de Bruxelles, celui qui s'y rend et y reste, n'est pas entièrement absorbé par la perspective de l'échec. Il est sur une pente descendante qu'il ne peut remonter ; il en vient à l'admettre. Mais il n'en continue pas moins d'opposer une résistance assez ferme à la mort et au silence. À lire sa correspondance de l'époque, on s'étonne même de l'ardeur avec laquelle il exprime sa soif de reconnaissance littéraire – soif qu'il évoque de préférence, il est vrai, dans les lettres à sa mère, une destinataire extérieure au jeu et aux enjeux littéraires à qui il n'a pas besoin d'atténuer les marques de son intéressement. À la fin de l'année 1863, tandis qu'il se prépare en pensée à partir, il affirme par exemple que « le seul sentiment par lequel [il] [se] sen[te] encore vivre, est un *vague* désir de célébrité, de vengeance et de fortune » (*CPI* II, 342). Il ne variera guère sur ce point. Après une année de vie à Bruxelles, prenant le contrepied de tous ceux « qui considèrent ou font semblant de considérer la gloire comme une chose *vaine* », il déclare que celle-ci lui paraît le « bien le plus positif et le plus solide du monde, mais peut-être aussi le plus difficile à acquérir » (*CPI* II, 489). Et ce phénomène presque tangible qu'est la gloire se mesure d'abord pour lui, de manière toute classique, à l'éclat du nom propre. Tout au long de son séjour, Baudelaire

---

27. *Ibid.*, p. 72.

vit dans la hantise qu'on oublie le sien. « Se pourrait-il que mon nom n'eût plus aucune valeur, et que ces trois volumes d'articles curieux fussent invendables? » se demande-t-il à l'été 1864 (*CPI* II, 391), dépité par le peu d'empressement que manifestent les éditeurs à l'endroit de ses volumes de critique. Sa question est un demi-aveu d'impuissance, mais elle est immédiatement suivie d'un sursaut d'orgueil qui atteste sa combattivité : « Ah! si je peux me relever en esprit et en santé, je me vengerai de ce grossier peuple, en attendant que j'aie assez d'autorité pour dire ce que je pense de la France elle-même » (*CPI* II, 391).

*En attendant que...* Les déceptions éditoriales de Baudelaire – mais aussi, dans les premières semaines de son séjour, l'insuccès de sa série de conférences – le déterminent à composer le pamphlet par lequel il pourra solder ses comptes avec les Belges, mais qui lui permettra surtout, comme il l'écrit lui-même, de se faire la main ou de procéder à l'« essayage de [s]es griffes » (*CPI* II, 421), pour mieux se déchaîner par la suite contre les Français. En cette phase de sa vie, qu'il pressent proche de la fin mais en laquelle il ne semble pas moins chercher passionnément l'au(c)torité, la Belgique représente donc une étape devant le ramener à Paris, davantage que le mener à la mort. Il l'envisage d'abord dans une perspective de retour : retrait stratégique et propédeutique plutôt que retraite définitive, son exil est censé conduire à sa réapparition en gloire dans la capitale des lettres. Aussi lorsqu'il affirme et réaffirme avec intransigeance ne vouloir « revenir en France que *glorieusement* » (*CPI* II, 433, 436) ne semble-t-il pas tant poser la condition de son retour qu'avouer la principale raison de sa présence en Belgique.

Aux yeux de ce Parisien peu enclin au voyage, la Belgique se présente donc comme l'occasion d'une expérience d'immersion dans un « étranger proche » pouvant adéquatement stimuler, non pas la réinvention complète de son être (il faudrait être naïf pour le croire, et il ne l'est pas), mais sa relance littéraire. En s'y plongeant et s'y maintenant quelque temps – ainsi que

Hermann copyright NS 820 - mai 2025  
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

dans un *bain* aux vertus roboratives, pour citer un motif saillant de son imaginaire<sup>28</sup> –, il espère s’y refaire une santé d’auteur.

Matériellement, le dossier préparatoire que l’on désigne encore parfois sous le titre de *Pauvre Belgique* [!] et qu’il semble plus juste de nommer *La Belgique déshabillée*<sup>29</sup> témoigne de cet espoir, même si le mot « espoir » paraît à première vue peu en accord avec ce projet saturé d’amertume. À l’extrême pointe de l’archipel de textes et de segments de texte flottants qui composent la production baudelairienne des années 1860, *La Belgique déshabillée* constitue le dernier projet de livre d’importance mis en chantier. Baudelaire y travaille de manière plus soutenue durant les premiers mois de son séjour, alors qu’il n’est pas encore « anesthésié par la routine<sup>30</sup> ». Il s’en détournera quelque peu par la suite mais ne l’abonnera jamais, comme l’attestent ses démarches encore assez pressantes à l’hiver 1866 pour l’attacher à un contrat d’édition. Les quelque trois cent soixante feuillets de ce fort et foisonnant avant-texte – « capharnaüm de notes<sup>31</sup> » en lequel ses premiers éditeurs ont pu pressentir un « ouvrage mystérieux<sup>32</sup> » mais en lequel il serait exagéré de voir un manuscrit – font intervenir

28. Voir *infra* p. 90-91, de même qu’Antoine Compagnon, *Baudelaire Irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 221-255.

29. Il s’agit du dernier titre envisagé par Baudelaire, comme en fait foi sa correspondance à la charnière de 1865 et de 1866. Sur la genèse et l’évolution du projet, voir André Guyaux, « *Pauvre France et La Belgique déshabillée* », in Gothot-Mersch Claudine et Pichois Claude (dir.), *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*, Bruxelles, Presses de l’Université Saint-Louis, coll. « Collection générale », 1985, p. 75-85 ; et, du même critique, la préface ainsi que la notice générale de *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée, op. cit.*, p. 51-61.

30. Gilles Ortlieb, *Au grand miroir, op. cit.*, p. 36.

31. Lettre d’Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau du 7 juin 1866 (éditée par Jean Richer et Marcel A. Ruff dans *Les derniers mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres. Correspondances-Documents*, Paris, Nizet, 1976, p. 54).

32. Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 88.

et répètent assez lourdement des notations relatives à la caricature de mœurs, au pamphlet politique, à la description touristique, de même qu'à la critique d'art. À ces liasses de brouillons s'ajoute et s'entremêle un stock également volumineux d'articles de journal que le poète a découpés dans la presse belge et qu'il a dans certains cas annotés. Tel qu'il apparaît au stade le plus tardif de son évolution, l'ensemble laisse deviner un essai génériquement hétéroclite, « où *tout*, ou *presque tout*, [devait] entrer » (*CPI* II, 607), mais où le thème satirique domine nettement. Prenant la forme d'une table des matières analytique, l'« Argument » que Baudelaire a établi au début de 1866 à l'attention des éditeurs parisiens qu'il cherchait à intéresser à son projet reprend les idées maîtresses et les formules les mieux tournées des brouillons ; annonçant un ouvrage divisé en 32 chapitres et conclu par un épilogue, il recueille le « meilleur » de la production belge – à la façon de cet autre « *best of* » de l'expérience belge que représentent, en vers épigrammatiques, les *Amœnitates Belgicæ*.

Les premiers éditeurs de Baudelaire n'ont pas consacré beaucoup d'attention à ses feuillets belges, dont l'intégralité a paru seulement en 1952<sup>33</sup>. Ils n'y ont guère trouvé que le témoignage d'une vieillesse stérile, voire gâteuse, à peine contredit par la fulgurance de quelques fragments. Témoignage qu'ils auront préféré, pour la dignité de Baudelaire tout autant que pour celle des Belges, garder sous le boisseau. La situation a considérablement changé depuis une trentaine d'années. Suivant la qualification d'André Guyaux, qui en a procuré une excellente édition critique en 1986<sup>34</sup>, *La Belgique déshabillée*

33. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, t. III, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, Louis Conard, 1952, p. 38-216. Les premiers extraits du dossier préparatoire ont été publiés en 1887 par Eugène Crépet (Baudelaire, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Quantin, p. 41-85).

34. Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, op. cit. La valeur critique de cette édition est inestimable, et notre dette à l'endroit d'André Guyaux considérable. Nous y renvoyons d'emblée le lecteur, en

n'en reste pas moins aujourd'hui comme hier « la promesse manquée d'une œuvre et d'un style<sup>35</sup> » ; mais avec le temps et l'avancement des recherches on en est venu à mieux discerner et apprécier les virtualités de cette promesse. À les extrapoler plus librement, aussi. On sait par exemple comment Jérôme Thélot a mis à nu la logique mimétique conditionnant la violence des attaques portées contre les Belges<sup>36</sup> ; ou bien comment Philippe Murray a pointé l'importance symbolique du motif du baroque, « dernière joie » du poète s'exprimant (et comme irradiant) à travers ses observations sur l'art architectural et ornemental des églises jésuites de Belgique<sup>37</sup>.

Pour qui sait les *con-sidérer* (c'est-à-dire y déceler la part de désir qu'elles mettent en jeu), les bribes de ce dossier préparatoire donnent à rêver, ou confirment le fait que le tout dernier Baudelaire « continue à rêver ». Faisant retour sur le roman que Bernard-Henri Lévy a habilement dérivé de la séquence bruxelloise du poète<sup>38</sup>, le philosophe Alexis Philonenko s'est même émerveillé que *La Belgique déshabillée* ait pu constituer,

à sa manière, dans son état d'épave décarcassée, l'Absolu dont rêvait Baudelaire, mais semblable à un fleuve en dégel, où tout se défait, dans une totalité échevelée<sup>39</sup>.

---

particulier sur les aspects des « écrits belges » auxquels, dans le présent essai, par contrainte matérielle ou choix méthodologique, nous n'accordons pas une attention prioritaire.

35. « Le tourisme de Baudelaire en Belgique », in Quaghebeur Marc et Savy Nicole (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, 1997, p. 254.

36. Jérôme Thélot, *Baudelaire. Poésie et violence*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1993, p. 161-231.

37. Philippe Murray, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, op. cit., p. 656-670.

38. *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Paris, Grasset, 1988.

39. « "Pauvre Belgique !" et les derniers jours de Baudelaire », *Revue des deux mondes*, Juin 1994, p. 153.

Hermann copyright NS 820 - mai 2025  
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

Mouvement en plus, l'image rappelle celle, sublime, du navire de « L'irréremédiable » « pris dans le pôle, / Comme en un piège de cristal » (*OC I*, 716). Elle est surtout grosse de tout l'imaginaire d'origine romantique voyant dans le fragment, au-delà d'un développement elliptique ou incomplet, source de questionnement sémantique ou philologique, le reflet d'une œuvre ayant valeur de totalité.

Peu de critiques ont osé une telle projection, sans doute trop grandiose pour miroiter un aspect, même secrètement « rêvé », de l'ouvrage visé par Baudelaire. Un ouvrage dont on peut certes dire, en regard de ses ambitions esthétiques, qu'il promettait d'être davantage qu'un « petit volume de réflexions sur [s]on voyage » (*CPI II*, 383), mais que rien n'autorise vraiment à assimiler à un grand Œuvre en puissance, manière mallarméenne. Il est vrai qu'on voit bel et bien s'élever dans l'horizon des préoccupations du dernier Baudelaire le spectre fascinant et surplombant d'une certaine « œuvre-à-venir », répondant fantasmatiquement à la fragmentation des textes réels (ou à leur « désœuvrement », pour le dire encore avec Maurice Blanchot), mais cette œuvre du désir ne correspond pas au livre belge : elle reflète plutôt le souhait, que chérira le poète jusqu'à ses derniers jours, de voir ses principaux écrits (poésie versifiée, poèmes en prose, essais littéraires et critique d'art) réunis dans le cadre d'une même édition<sup>40</sup>. Ce projet d'« œuvres complètes » n'a pas non plus la magnitude symbolique qui en ferait une œuvre totale, mais il emporte une part considérable de rêve, au-delà des perspectives de gain financier qui s'y attachaient. De toute évidence, il n'aura pas peu compté dans la quête d'au(c)torité du dernier Baudelaire,

---

40. Richard Sieburth a bien mis en valeur l'importance symbolique de ce projet d'« œuvres complètes ». Voir Charles Baudelaire, *Late Fragments. Flares, My Heart Laid Bare, Prose Poems, Belgium Disrobed*, trad. et éd. Richard Sieburth, New Haven et Londres, Yale University Press and Margellos logos, 2022, p. 1-2.

dans sa décision de continuer à jouer le jeu de la littérature en dépit des circonstances adverses.

Si elle peut prêter le flanc à des projections inflationnistes, l'ébauche du livre sur la Belgique n'en recouvre pas moins un intérêt incontestable sur le plan critique. Sa valeur réside dans le fait qu'elle donne accès à la dernière expérience de Baudelaire, qu'elle en constitue pour ainsi dire le laboratoire. Il n'est pas exagéré de parler d'*expérience* en l'occurrence. Et ce, non seulement au sens (existentiel) où les notes belges ouvrent à un « monde vécu » particulièrement trouble – celui d'un sujet qui, ayant perdu ses repères identitaires, a l'impression de s'effacer dans l'univers indifférencié qu'il appréhende dans la Belgique –, mais aussi bien au sens (esthétique) où la plupart de ces notes sont motivées par une même tentative de création. Tentative inaboutie, certes, mais à certains égards prometteuse et en tout cas instructive. On entrevoit à travers elle un projet d'écriture qui, tout en étant résolument extérieur au champ de la poésie lyrique, aurait pu suppléer l'œuvre poétique, la prolonger. Procédant de la satire, ce projet eût consisté pour l'essentiel dans l'invention d'un type comique à la fois original et tributaire d'un grotesque bien connu du XIX<sup>e</sup> siècle et, par certains côtés, bien ancré dans l'esthétique des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*.

Le mot « bouffon » semble convenir le mieux à cette esthétique « belge ». Baudelaire l'emploie lui-même souvent pour caractériser son futur livre, en invoquant, par exemple, un « croquis très grave, très sévère, de *suggestion sévère*, sous une apparence bouffonne, à l'excès, quelquefois » (*CPI* II, 581). L'idée de bouffon décrit bien la tonalité hyperbolique – ou l'expressivité non pas « quelquefois » mais presque toujours excessive – qui ressort de ses annotations et de ses anecdotes rageusement antibelges, où l'analyse idéologique et l'observation « sociologique » revêtent un caractère si outré qu'elles semblent d'emblée, par elles-mêmes, désamorcer leur charge critique et avouer leur participation à un type de comique extrême – cela même que désignerait le *bouffon*. Non sans raison, on

Hermann copyright NS 820 - mai 2025  
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

s'est demandé si ce comique extrême faisait encore rire, s'il ne confinait pas plutôt, à force de grossissement cru et cruel, à une forme paradoxale de « rire sans le rire<sup>41</sup> ». On s'est surtout demandé si le discours qu'il détermine relevait encore de l'art, répondait à une intention esthétique, ou s'il ne trahissait pas plutôt l'impuissance créative d'un poète confit dans le ressentiment et accablé par la maladie et les problèmes matériels. Pour autant qu'on peut en juger, le comique décomplexé et décomplexifié de *La Belgique déshabillée* semble-t-il porter en germe, comme Baudelaire le souhaitait, quelque « *suggestion sévère* », quelque proposition susceptible d'intéresser la société et la littérature? De façon plus générale, l'apparente facilité de ce comique laisse-t-elle entrevoir quelque chose de cette pensée textualisée – ou « *turn of pensiveness* » (OC II, 258) – qui fait par ailleurs la densité philosophique et allégorique de son écriture et qui constitue, historiquement, l'une des sources de son originalité?

Ce sont là des questions que pose le « bouffon belge », ou ce que nous nommerons ainsi par commodité, sans ignorer que Baudelaire n'utilise pas l'expression (mais en présumant aussi qu'elle ne lui aurait pas déplu, lui qui affectionne en général les épithètes de relation).

Bien d'autres questions se signaleront à la faveur de la petite autopsie que nous mènerons sur le *corpus*, ou les *membra disjecta*, de cette esthétique mort-née. Mais constatons d'abord l'évidence : avant d'interpeller le sens, le bouffon esquissé par Baudelaire frappe par sa violence. C'est là son effet le plus immédiat, le plus caractéristique. La violence qu'il exprime est celle d'un grotesque qui, non content de caricaturer son modèle, le fait bouffonner au point de le transformer en une chose monstrueuse – une sorte de « bouche » vivante ou de « cloaqu[e] béan[t] » (OC II, 554) – plus proche de l'informe que du difforme, de l'*abject* que de l'objet. Baudelaire n'est

41. Bernard Sarrazin, « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 45.

jamais descendu aussi bas dans le mépris de l'Autre, ni dans ses poèmes en prose ni dans ses « éreintages » critiques. Sa violence antibelge est telle, en réalité, qu'elle s'impose comme une donnée critique de première importance : elle marque *La Belgique déshabillée* au coin d'une exceptionnalité, d'une nouveauté, qui se mesure non seulement à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre baudelairienne mais encore, comme certains critiques l'ont suggéré, à l'échelle de toute la production littéraire de l'époque.

On interprète traditionnellement cette violence en termes psychobiographiques : on l'impute à la *colère* de l'homme Baudelaire, telle qu'elle est ancienne et peut-être nativement attachée à sa personnalité, mais telle surtout qu'elle atteint un point de culmination vraiment dramatique à Bruxelles. On inscrit de ce fait la violence du bouffon belge dans la continuité, houleuse, de sa vie et de son écriture, au titre plus précisément d'un affect ayant perturbé sa création dans les années 1860. C'est ce que suggérait notamment Charles Mauron dans son ouvrage pionnier sur le dernier Baudelaire : en suivant l'ordre de publication des poèmes en prose, Mauron constatait que les plus tardifs étaient marqués par un nombre nettement plus élevé de fantasmes d'actes de violence, et il corrélait cette augmentation à la baisse progressive de la productivité de leur auteur tout au long des années soixante. Il jugeait ainsi que l'agressivité du dernier Baudelaire freinait ses capacités imaginatives ou exprimait symptomatiquement les difficultés de composition auxquelles il était alors, plus que jamais, confronté<sup>42</sup>.

*La Belgique déshabillée* confirme le diagnostic de Mauron. Sa violence est à l'image de la position de cette ébauche dans la production baudelairienne : elle est extrême. Elle paraît aussi

---

42. *Le dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1966, p. 46-47. Mauron constatait que les 23 premiers poèmes en prose offraient trois fantasmes d'actes de violence alors que les 24 suivants en offraient huit. Sur les rapports entre colère et création, voir aussi ses remarques p. 40-47 et p. 138-140.

gravement stérilisante, s'imposant primordialement comme une force de négation, un contre-courant inhibiteur de l'inspiration poétique. C'est un fait peu discutable. Pour autant, la colère ne joue-t-elle qu'un rôle contre-productif dans son processus de création, n'y intervient-elle que comme un *geste* perturbateur, un *acte* contraire à l'esthétisation et à la symbolisation ? On peut en douter. À commencer parce que la colère s'assimile le plus souvent chez Baudelaire à la vengeance et parce qu'elle recouvre comme telle une portée structurante sur le double plan de son existence et de sa poïésis. La vengeance canalise le ressentiment du poète en un projet – la vengeance peut être conçue, en termes élémentaires, comme « de la colère ayant pris forme de projet<sup>43</sup> » – et imprime une direction à sa vie, un *telos* à sa création. Nombreux sont d'ailleurs les écrivains qui auront trouvé dans la vengeance une semblable force de vectorisation. (On pense notamment à Flaubert, qui aura prémédité dans *Bouvard et Pécuchet* un « livre de vengeances<sup>44</sup> » et qui est si proche, sous cet aspect comme sous tant d'autres, du poète). Le désir de vengeance qui anime Baudelaire est néanmoins d'une rare intensité. On sait qu'il préexiste lui aussi à son expérience de la Belgique, qu'il en vient à exercer une pression vraiment directrice, du point de vue poïétique, avec la condamnation en justice des *Fleurs du Mal* et qu'il préside expressément à la composition du *Spleen de Paris*, fiolle d'« amertume » et de « mauvaise humeur » (*CPI* II, 339) destinée à l'empoisonnement esthétique et moral de la société bourgeoise dans son ensemble. Mais il n'empêche : c'est à Bruxelles que Baudelaire semble le plus agressif, le plus obsessionnellement porté par l'idée de se venger « en grand » (*CPI* II, 250), de rendre les coups qu'il croit avoir subis. Le désir de vengeance qui l'habite

43. Peter Sloterdijk, *Colère et temps*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2009, p. 89.

44. Jacques Neefs, « Colères de Flaubert », in Boyer-Weinmann Martine et Martin Jean-Pierre (dir.), *Colères d'écrivains*, Nantes, Cécile Default, 2009, p. 164.

alors n'a pas la vertu de lui redonner la santé, ni la puissance d'assurer la pleine relance de son processus créatif – ou le juste déclenchement de ce qui chez lui s'apparente à une « explosion » poétique<sup>45</sup> –, mais on sent qu'il est agissant, qu'il le pousse à l'action. Il l'incite à poursuivre ou ne pas abandonner *Mon cœur mis à nu*, en lequel il s'était promis d'« entasse[r] toutes [s]es colères » (*CPI* II, 141). Il l'oriente surtout vers ce nouveau projet de livre belge qui, tout en absorbant une partie des sentiments misanthropiques de *Mon cœur mis à nu* et en hésitant entre divers horizons génériques, aurait dû être, de manière originale et primordiale, un livre de colère.

Sous cet angle, la colère ne saurait être une énergie entièrement contre-productive, littérairement. Dans sa correspondance, Baudelaire s'y réfère même souvent comme à la dernière ressource d'inspiration sur laquelle il puisse compter. Comme son va-tout d'auteur. Il n'est pas rare en effet qu'il reconnaisse à sa colère un rôle à la fois vital et vicariant. Il affirme par exemple en février 1865 (par une extrapolation évidemment mensongère) qu'elle lui « a fait faire un *bon* livre sur la Belgique » (*CPI* II, 462). La colère dont il allègue représente pour lui une sorte d'inspiration *faute de mieux*. Elle s'associe dans son esprit à une certaine continuation de la création littéraire, ou à l'espoir de sa continuation par la seule voie qu'il puisse désormais envisager. « À défaut du génie, c'est l'indignation qui fait les vers » (*Si natura negat, facit indignatio versum*<sup>46</sup>), observait Juvénal. Chez le dernier Baudelaire de Belgique, cette substitution par l'indignation du génie poétique, en tant que plein exercice et pleine exigence d'imagination, constitue moins un fait facilement réalisable qu'un dernier espoir de création. Cet objectif réaliste ne va pas même de soi. Mais c'est bel et bien vers une telle substitution que tend l'évolution de son

45. Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859: A Study in the Sources of Poetic Creativity*, op. cit., 1988.

46. Juvénal, *Satires*, I, v. 79. Baudelaire cite partiellement ce passage dans son article sur Auguste Barbier (*OC* II, 235).

écriture, son investissement esthétique de plus en plus marqué dans la satire et la parole pamphlétaire. En cela, on aurait tort d'assimiler complètement la colère du dernier Baudelaire à une passion, à un tourment qui s'emparerait de lui et le réduirait à l'état de patient. Et encore moins à un phénomène déterminé exclusivement par la dégradation de sa santé morale et physique. Ce serait passer outre un fait capital : Baudelaire, sinon choisit, du moins assume la colère *au lieu du silence* ; il préfère encore s'essayer à cet ersatz d'inspiration plutôt que de se taire, de tout abandonner. Écrire, dans sa situation, relève du pari : c'est tenter, malgré toutes les entraves de la maladie et de la « vieillesse », quelque chose plutôt que rien. Et le tenter à partir de ce qui lui reste – *ab irato*.

Tendue vers l'élaboration du bouffon belge, sa tentative traduit un effort d'ordre essentiellement esthétique. Mais elle a aussi des implications éthiques : elle engage son identité d'auteur, son *ethos* et sa posture, bref son image. À Bruxelles, en même temps que dans la quête d'un style original, Baudelaire est engagé dans le renouvellement, au moins partiel, de son auto-présentation auctoriale. Sur ce plan aussi, il est doublement inspiré et contraint par la violence qui l'habite. Le voici qui pose maintenant en « bon hâisseur ». Il utilise la formule dans une lettre à l'éditeur Michel Lévy de février 1865. Il s'y dit « bon hâisseur, selon l'expression de Byron » (*CPI* II, 462). Et s'il s'en félicite, c'est parce qu'il estime que la haine peut l'aider à se singulariser, à assurer sa distinction d'auteur à un moment où son état ne lui permet plus guère de se distinguer en tant que poète, « même en prose » (*OC* II, 376). L'attribution de l'expression « bon hâisseur » à Byron est d'autant plus intéressante qu'elle est inexacte<sup>47</sup> : elle trahit le fait que, pour le poète désireux de se reconvertir en satiriste, le « hâisseur » est encore une déclinaison ou une dimension du personnage du dandy, dont Byron est l'une des plus célèbres incarnations. Il y a bien

47. Comme le note Claude Pichois, l'expression est du Dr Johnson (*CPI* II, 898).

un hâisseur en puissance chez le dandy fantasmé et émulé par Baudelaire, derrière l'indépendance méprisante qu'il affiche à l'endroit du monde. Or, à l'époque du séjour belge, sous la pression de la maladie et des autres circonstances malheureuses, le hâisseur s'actualise, s'autonomise et supplante définitivement le dandy dans l'imaginaire et la scénographie institutionnelle du poète. C'est désormais autour de ce personnage « atrabilaire » (*OC* II, 475-476), parfaitement accordé au style acerbe du bouffon belge, que l'« individu littéraire » Baudelaire se réajuste, essaie de se redonner prestance et consistance, non sans rappeler un certain Rousseau (« *jugé de Jean-Jacques*<sup>48</sup> »). Ce repositionnement éthique, comme tout travail d'auto-stylisation, demande une certaine imagination. Ne devient pas hâisseur qui veut, à plus forte raison « bon hâisseur ». Mais on comprend aussi qu'il est malgré tout plus facile à Baudelaire de se présenter sous les traits d'un tel personnage (dont l'action caractéristique devrait en partie procéder du dévouement, de l'excrétion libératoire des passions) que de garder la pose du dandy, dont on sait à quel idéal éthique, à quel effort de la volonté, à quelle contention du corps et de l'âme elle oblige.

Baudelaire ne fait pas mystère de la transformation qui s'opère en lui et à laquelle il participe volontairement :

Du reste, fait-il remarquer à Narcisse Ancelle en octobre 1864, je dois avouer que depuis deux ou trois mois, j'ai lâché la bride à mon caractère, que j'ai pris une jouissance particulière à blesser, à me montrer *impertinent*, talent où j'excelle, quand je veux. Mais ici, cela ne suffit pas, il faut *être grossier, pour être compris*. – (*CPI* II, 409).

Les circonstances exigent de Baudelaire qu'il suive sa pente naturelle jusqu'à atteindre – au-delà ou en deçà de l'impertinence et

---

48. Sur Jean-Jacques « hâisseur », voir Jan Miernowski, *La Beauté de la haine. Essais de misologie littéraire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 127-166. Voir aussi les quelques pages suggestives que l'auteur consacre à Baudelaire (p. 160-166).

de la méchanceté spirituelle où il excelle en effet – les bas-fonds de la violence verbale. Mais elles exigent encore qu'il prenne une part active à sa descente dans la grossièreté, qu'il l'accélère, la favorise. Y travaille. Une formule de Nietzsche citée par Charles Mauron semble parfaitement saisir la tentative esthétique et existentielle que décrit, entre relâchement et effort, résignation et résolution, fatalité et volonté, cette descente baudelairienne vers le pire : « pousser ce qui tombe<sup>49</sup> ». L'image entre en étroite résonance avec une autre, de Rilke cette fois, dont se sert une critique pour caractériser cette même tentative : « Perdre aussi nous appartient<sup>50</sup> ». De même qu'il s'affirme en aggravant sa « tombée », en s'empirant, Baudelaire revendique sa « perte » en la dramatisant, en assumant pleinement son rôle de perdant.

Soulignons-le : la colère de Baudelaire ne procède pas simplement d'un acte involontaire, réflexe, mécanique, s'exprimant au travers et aux dépens de l'écriture. Elle saisit le poète qui la saisit à son tour comme une dernière ressource d'individuation, de « stylisation ». À travers cette ultime tentative, on peut vérifier « la force de l'expérience esthétique qui se joue *encore*<sup>51</sup> » chez le Baudelaire du séjour bruxellois, de même que son désir extraordinairement tenace de rester actif dans le jeu institutionnel de la littérature.

Mise à profit esthétique de cette violence, le bouffon belge s'inscrit en continuité avec certaines des tendances humorales et poétiques les plus constantes de Baudelaire, celles qui l'inclinent vers l'ironie et la satire, la caricature et le fantastique, le sadisme et le sardonisme ou bien vers des procédés comme la pointe, l'aphorisme, l'allégorie. Mais, introduisant aussi une différence, le bouffon belge signale une certaine nouveauté dans la production et les modes d'expression du poète. Son caractère distinctif tient à l'intensité extrême de sa violence ;

49. Charles Mauron, *Le dernier Baudelaire*, *op. cit.*, p. 126, 113.

50. Marielle Macé, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire*, vol. 18-19, 2014-2015, p. 50.

51. Marielle Macé, *loc. cit.*, p. 62.

il est donc d'ordre quantitatif. Lorsque Baudelaire note qu'à Bruxelles, là où il (en) est, son talent d'impertinence « ne suffit pas » et qu'« il faut être grossier », il trace moins un constat qu'un objectif, l'objectif qu'il s'est fixé d'intensifier sa colère et de la faire culminer. Or tout se passe comme si la montée en puissance de l'agressivité déterminait chez lui une sorte de passage à la limite qui changeait la nature, ou la qualité, de sa colère. Ce passage à la limite, on peut le concevoir comme un passage de la colère à la haine. La violence qui s'énonce dans *La Belgique déshabillée* semble bien présenter les caractères de celle que l'on tend aujourd'hui à désigner sous le nom de haine : elle semble illimitée, sans réserve ou sans fond, comme le « tonneau des pâles Danaïdes » allégorisant la haine dans *Les Fleurs du Mal* (OC I, 723) ; mais, en plus, elle est massive, généralisée, indiscriminée. Et c'est précisément parce qu'elle est dirigée contre un type, donc contre un objet collectif, que cette violence acquiert un aspect moderne. Elle se révèle proche, historiquement et morphologiquement, de la haine qui s'épanouira dans le discours social du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle, en particulier sous la plume des pamphlétaires. Tout juste au seuil de la période qui verra l'âge d'or du pamphlet, le « bon hâisseur » Baudelaire semble déjà animé par les passions mauvaises qui emporteront le discours des Rochefort, Drumont, Léon Daudet. Au point où certains commentateurs ont supposé que son extrémité pouvait cacher un désir exterminateur, qu'elle pouvait prédisposer à l'extermination génocidaire qui viendra. Supposition peut-être elle-même outrée, mais qui méritera à son tour d'être envisagée.

Tout en étant proche de la « parole pamphlétaire<sup>52</sup> », le projet littéraire qui s'énonce et s'annonce à tâtons dans les écrits belges de Baudelaire semble également communiquer avec l'avant-garde poétique qui s'épanouira, à peine quelques années plus tard, sous les auspices d'une colère extrême, en

52. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.

particulier chez Rimbaud et Lautréamont. La formule qui préside à l'élaboration de ce projet – « il faut *être grossier* » – n'a certes pas la flamboyance prophétique de l'exhortation rimbaldienne à la voyance – « il faut être *voyant*, se faire *voyant*<sup>53</sup> » –, mais elle n'en traduit pas moins un impératif d'innovation esthétique, et un impératif qui a la radicalité avant-gardiste de coordonner là aussi chez le poète une forme d'ascèse par le bas, impliquant une recherche de l'« inconnu » hors des normes du sens et de la décence. À bien y regarder, il se peut bien que l'empirement de Baudelaire dans la grossièreté, son vautrement dans le registre de la violence la plus primaire, soit une autre façon « de faire l'âme monstrueuse<sup>54</sup> » et de créer à l'avenant.

En entreprenant ce passage à la limite – de la haine, de la monstruosité –, Baudelaire se montre tout à la fois désireux de nouveauté et fidèle à lui-même. Sa tentative de renouvellement esthétique n'introduit pas de coupure franche dans sa vie et son œuvre – qui n'en comptent d'ailleurs sans doute aucune<sup>55</sup>. Mais elle imprime en elles une sorte de *césure*. Une ponctuation suffisamment marquée pour recommander le séjour et le bouffon belges à une attention critique plus soutenue; et pour nous inviter également à discerner, « au bout, à l'extrême bout » du parcours du poète (pour reprendre l'épanorthose sonore du « Vieux saltimbanque » [OC II, 861]), dans l'identité de ce dernier Baudelaire qui nous est aujourd'hui et depuis une cinquantaine d'années assez familière, le profil moins connu d'un *tout* dernier Baudelaire<sup>56</sup>.

\*\*\*

53. Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 243.

54. *Ibid.*, p. 242.

55. André Guyaux, « Entretien avec André Guyaux », *Remate de Males*, vol. 42, janvier-juin 2022, p. 174-175.

56. Marielle Macé utilise l'expression « tout “dernier Baudelaire” » (*loc. cit.*, p. 66).

C'est ce tout dernier Baudelaire qui nous retiendra. *Tout dernier* dans l'ordre de la chronologie, c'est entendu, mais aussi dans l'échelle des valeurs, au sens où on dit de tel individu ignoble qu'il est *le dernier des hommes*, ou bien au sens où le poète lui-même, dans *Le Spleen de Paris*, demande au Ciel la « grâce de produire quelques beaux vers » capables de lui prouver qu'il n'est pas « *le dernier des hommes* » (OC II, 855, nous soulignons<sup>57</sup>).

Les écrits appartenant, par la date de leur composition, à la période du séjour bruxellois sont relativement divers. Ils comprennent entre autres des poèmes en prose, des pièces de circonstance versifiées, des notes de lecture, des brouillons d'article, des pensées et des aphorismes... Un rapide coup d'œil à la table des matières de la nouvelle édition des œuvres baudelairiennes dans la collection de La Pléiade, édition qui a l'originalité de présenter les composantes du corpus en suivant plus strictement la chronologie de leurs publications et republications, suffit pour apprécier cette relative diversité. Les « écrits belges » auxquels nous nous intéresserons n'embrassent pas l'ensemble de la production de Baudelaire entre 1864 et 1866 ; nous préférons concentrer notre attention sur les documents qui constituent le principal creuset du bouffon belge et qui représentent les témoins les plus parlants de l'expérience belge, à savoir les notations et les coupures de presse de *La Belgique déshabillée* (que nous désignerons aussi sous l'expression « dossier préparatoire » [du livre sur la Belgique]), les épigrammes des *Amœnitates Belgicæ* et les lettres datant de cette période.

La morphologie fragmentée sous laquelle se donnent à lire la plupart de ces documents nous conduira à favoriser un mode de lecture « rapproché », propre à mettre en relief et en valeur les détails de l'écriture, le grain de ses images. Beaucoup des

---

57. C'est en ce sens aussi que Hadrien Laroche s'est intéressé au « dernier Genet » (*Le dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & cie », 1997, p. 9).

extraits que nous interrogerons – ou réinterrogerons à nouveaux frais, notamment les « quelques fragments étincelants<sup>58</sup> » de *La Belgique déshabillée* ayant échappé à la censure ou au dédain de la tradition critique – se révéleront à l'examen extrêmement riche de sens, en plus de refléter les derniers éclats de l'écriture de Baudelaire, un prosateur et un notateur chez qui on retrouve parfois, de fait, l'art de la formule ayant contribué à la beauté héraldique et philosophique, ouvragée et « concaténée », des *Fleurs du Mal*. Mais au-delà ou deçà des quelques perles qu'ils réservent, on l'aura compris, c'est aussi le *reste*, le déchet, le rejet, la part non lue ou négligée des écrits belges que nous voulons explorer. La remarque dégradante, l'anecdote scabreuse, la grosse blague ne sont pas sans intérêt sur le plan critique ; peut-être même entrent-elles en correspondance, plutôt qu'elles ne s'y opposent, avec la substance esthétique de ce singulier « baroque » que le poète découvre avec émerveillement dans l'architecture et la décoration des églises jésuites de Belgique, découverte dont on fait habituellement la source lumineuse de sa sombre expérience belge : telle est du moins l'hypothèse qui soutient la présente exploration.

Chacune des trois parties de cette exploration suit un axe spécifique. La première, à dominante *esthétique*, vise à éclairer la contexture satirique du bouffon belge, ses ramifications avec l'imaginaire et la théorie comique de Baudelaire ainsi que ses liens avec des motifs représentatifs de l'époque, comme la bêtise et la blague. Dans une perspective plus *historique*, la deuxième partie met en lumière une face moins connue du tout dernier Baudelaire, au regard de laquelle il apparaît non seulement comme l'héritier des « prophètes du passé » ayant marqué la première partie du siècle mais comme le proche parent des journalistes pamphlétaires qui commenceront à faire retentir leur verbe tonitruant à partir de la fin des années 1860. Nous décalquerons ce profil d'auteur en partie inédit de certains

---

58. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 552.

extraits à caractère apocalyptique, et d'un fragment en particulier : le spectaculaire et terrifiant projet d'épilogue de *La Belgique déshabillée* qui appelle le « fléau divin » du choléra à s'abattre sur le peuple belge (OC II, 761). Enfin, dans une optique *philosophique*, la troisième partie sera l'occasion de réfléchir au séjour belge sous l'angle, fondamental, où il se révèle l'expression caractérisée, aggravée jusqu'à l'obsession, de la quête de reconnaissance du poète. Quête aussi entraînante que torturante qui le conduit et le maintient à Bruxelles comme en un « monde » « devenu pour [lui] inhabitable » (OC II, 542), mais qui l'amène encore à visiter la province belge et à y trouver, à travers l'expérience du baroque, certains moments de bonheur.