

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

LXV

ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

LXV

Baudelaire Due secoli di creazione

Baudelaire Deux siècles de création

Atti del Convegno di Studi
Accademia Ligure di Scienze e Lettere
Genova, 9 novembre 2020

a cura di
IDA MERELLO e ANDREA SCHELLINO



GENOVA

2021

La pubblicazione del presente volume è stata resa possibile grazie al contributo del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo.



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo

Accademia Ligure di Scienze e Lettere
Palazzo Ducale, Piazza G. Matteotti 5, 16123 Genova
Tel. 010 565570 – Telefax 010 566080
e-mail: segreteria@accademialigurediscienzelettere.it
www.accademialigurediscienzelettere.it

Comitato scientifico:

Vincenzo Lorenzelli (Presidente), Giancarlo Albertelli, Massimo Bacigalupo,
Giancarlo Torre, Maria Stella Rollandi, Gabriella Airaldi, Mario Pestarino.

© 2021 Accademia Ligure di Scienze e Lettere – Genova

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere.

ISBN 978-88-86746-44-1

Realizzazione editoriale: Arta, Genova, www.artastudio.it

INDICE

Introduzione	7
--------------	---

BAUDELAIRE E I SUOI ILLUSTRATORI BAUDELAIRE ET SES ILLUSTRATEURS

CLAIRE CHAGNIOT <i>L'image dans le livre: Meryon - Baudelaire - Bracquemond</i>	23
IDA MERELLO <i>Les Fleurs du Mal di Odilon Redon</i>	45
JULIEN ZANETTA <i>Rodin, Baudelaire: l'Enfer et les Fleurs</i>	68
HÉLÈNE VÉDRINE <i>Allégorisme fin-de-siècle: Les Fleurs du Mal illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe</i>	86
AURÉLIA CERVONI <i>Le baudelairisme d'Aubrey Beardsley</i>	111
BEPPE MANZITTI <i>Dalla parola al disegno: Les Fleurs du Mal e i libri illustrati di Henri Matisse</i>	127

BAUDELAIRE E I POETI BAUDELAIRE ET LES POÈTES

ANDREA SCHELLINO <i>La mémoire baudelairienne de Victor Segalen</i>	151
CORINNE BAYLE <i>L'ombre portée de Baudelaire dans l'œuvre de René Char</i>	163

HENRI SCEPI
André du Bouchet: le "théâtre annulé" de Charles Baudelaire 178

FABIO SCOTTO
Yves Bonnefoy lettore di Baudelaire 194

FABIO PUSTERLA
Il volo del pipistrello 213

BAUDELAIRE E LA MUSICA
BAUDELAIRE ET LA MUSIQUE

FILIP KEKUS
*De l'essai Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie
à la synthèse du Thyrse: le dialogue poétique entre Baudelaire et Liszt* 231

NICOLA FERRARI
"Entre centre et absence"
Berg, Debussy, Dutilleux, Vermeulen: Baudelaire 247

BAUDELAIRE E IL TEATRO
BAUDELAIRE ET LE THÉÂTRE

FEDERICA LOCATELLI — MARINA SPREAFICO
*Inseguendo il sogno del teatro:
Charles Baudelaire, Il male e i suoi fiori* 275

Introduzione

Baudelaire nelle arti, la musica e lo spettacolo

A due secoli dalla nascita, avvenuta il 9 aprile 1821, Baudelaire ha dato origine a numerosi convegni per una nuova e vasta discussione critica, necessariamente *in progress*, su un autore che ha saputo sfuggire a qualsiasi definizione, e su cui ancora oggi il dibattito è acceso e vivace.

L'Accademia Ligure di Scienze e Lettere ha proposto a sua volta un convegno, portando l'attenzione non tanto allo studio dell'opera quanto a una riflessione comprendente tutta la produzione artistica: poesia, pittura, musica e teatro, da Baudelaire fino a oggi, nel rapporto di filiazione (o inoculamento, come direbbe Valerio Magrelli)¹ con le *Fleurs du Mal*. Il convegno si inserisce del resto nel solco della sensibilità baudelaيرية. Fin dai suoi primi testi Baudelaire ha percepito l'intima sinestesia in seno al reale: "I suoni hanno un colore, i colori hanno una musica. Le note musicali sono numeri".² E nel *Salon de 1846* aggiunge: "Non è soltanto in sogno, e nel leggero delirio che precede il sonno, ma è anche da sveglio, quando ascolto musica, che trovo un'analogia e un'unione intima tra i colori, i suoni e i profumi".³ Infine, nelle famose *Correspondances* Baudelaire osserva che "i profumi, i colori e i suoni si rispondono",⁴ suggerendo implicitamente la possibile interazione di tutte le arti. Questa riflessione è presente

¹ Valerio Magrelli, *Nero sonetto solubile*, 2010.

² "Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. Les notes musicales sont des nombres" (Charles Baudelaire, *Le Poème du Haschisch*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 419).

³ "Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums" (Hoffmann, cit. in *De la couleur*, in *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 425).

⁴ "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent", *Correspondances*, in *I fiori del male*, trad. it. di Giorgio Caproni, p. 78.

anche nel progetto sull'*Art philosophique*, malgrado la conclusione sia che ogni arte in realtà è altrettanto efficace per se stessa:

Da molti secoli si è fatta nella storia dell'arte come una separazione sempre più marcata dei poteri: ci sono soggetti che appartengono alla pittura, altri alla musica o alla letteratura. È per una fatalità delle epoche di decadenza che in ogni arte oggi si manifesta il desiderio di sconfinare nell'arte vicina, e i pittori inseriscono scale musicali in pittura, gli scultori i colori nella scultura, i letterati, strumenti plastici in letteratura, e altri artisti [...] una sorta di filosofia enciclopedica nella stessa arte plastica? Ogni buona scultura, pittura, musica, suggerisce le emozioni e le fantasticherie che vuol suggerire.⁵

Questo volume descrive perciò gli sconfinamenti di pittori, poeti, musicisti, registi teatrali nell'opera baudelairiana, presentando un ventaglio di autori che riflettono le *Fleurs* in ogni lama. Gli articoli, in italiano o in francese, sottolineano l'omaggio transnazionale: il libro nel suo insieme rappresenta *lo spettacolo Baudelaire*, nutrimento dell'immaginario. Nutrimento, quindi ingrediente base della creazione. Per riprendere le parole di un progetto di prefazione alle *Fleurs du Mal*, "la poesia è legata alle arti della pittura, della cucina e della cosmetica dalla possibilità di esprimere qualsiasi sensazione di dolcezza o amarezza, di beatitudine o di orrore mediante l'accoppiamento di tale sostantivo con tale aggettivo, analogo o contrario".⁶ Le *Fleurs* hanno suggerito visioni contrapposte, e sono quindi state colte qui nei loro diversi toni, restando al cuore di ogni creazione artistica. Più saggi di questo volume citano il *poème en prose* del

⁵ "Mais, depuis plusieurs siècles, il s'est fait dans l'histoire de l'art comme une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs, il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature. Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes [...] une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même? Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique, suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer" (*L'Art philosophique*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 598).

⁶ "[...] la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire" (*Projets de Préfaces*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 183).

tirso, rappresentazione dell'estetica baudelairiana: ossia la colonna della volontà cui s'attorciglia la serpentina dell'immaginazione. L'immagine più volte richiamata sembra farsi allegoria di Baudelaire come colonna portante, che prosegue verso l'alto, nutrimento delle opere più svariate che vi si annodano intorno in continua evoluzione.

Claire Chagniot mostra l'andirivieni tra poesia e pittura, pittura e poesia come Baudelaire l'aveva concepito: interpretare stampe di Meryon, o farsi interpretare dal giovane incisore Félix Bracquemond implicava per lui un'intima comprensione e una libertà d'azione nei limiti di un intento comune. In realtà Meryon era troppo interiormente turbato per apprezzare la qualità dell'operazione, e l'immagine vertiginosa e fantastica di Parigi che Baudelaire vede nelle sue stampe non corrisponde alle personali ossessioni dell'artista. Come sottolinea Claire Chagniot, la Parigi di Baudelaire è più vicina alla sensibilità di De Quincey e a una poetica della modernità che Meryon non condivide. Bracquemond invece è troppo lontano dalla cultura baudelairiana e dal simbolismo dei fiori per essere davvero compatibile con lui. Baudelaire avrebbe voluto forse da parte sua un sublime semplicemente marivaudiano: "Ne pourrait-on définir le sublime en général une exposition exacte de toute espèce de pensées dans toute la gradation de sens et de vrai dont elle est susceptible?"⁷ Sublime come esposizione esatta di ogni specie di pensiero in tutta la gradazione di senso e di vero di cui è suscettibile: qualità necessaria per un illustratore che volesse davvero aderire all'opera poetica.

Rops sembra invece in grado di cogliere non solo quel genere di sublime, ma di cercarne uno più moderno, scatenando l'immaginazione. Baudelaire lo descrive come "le seul véritable artiste (dans le sens où j'entends, moi, et moi tout seul peut-être, le mot artiste) que j'aie trouvé en Belgique",⁸ che sa interpretare il gusto del sarcasmo e il macabro, accompagnandolo con una perfetta conoscenza del valore allegorico dei fiori.

⁷ Marivaux, *Sur la pensée sublime*, in *Journaux et Œuvres diverses*, p. 57.

⁸ Lettera a Manet, 11 maggio 1865, in *Correspondance*, t. II, p. 496.

Che cosa avrebbe detto Baudelaire di Redon, che non ha conosciuto? L'articolo su *Les Fleurs du Mal* di Odilon Redon mostra una sensibilità comune evidente nelle antipatie verso gli stessi pittori e la simpatia per Bresdin, maestro di Redon, e di cui Baudelaire collezionava le stampe: un confronto tra le poetiche mostra anche affinità sul concetto di immaginazione. Redon compie su Baudelaire, ribaltandola, l'operazione che il poeta voleva fare con Meryon: lo interpreta, mettendo la propria sensibilità al suo servizio, ma senza illustrarlo, anzi traghettandolo verso il simbolismo attraverso il passaggio dall'allegoria al simbolo. Se il simbolo resta oscuro per la sua stessa densità, esso lascia intravedere possibili interpretazioni che sembrano riportare la poetica delle *Fleurs du Mal* all'unità, ossia alla concezione stessa dell'arte come Baudelaire la descrive in un poemetto in prosa, *Il Tirso*. Nello stesso tempo Redon nel frontespizio dà la propria interpretazione delle *Fleurs*, come una sorta di sinfonia, dove gli elementi si avvolgono al tema centrale. Non a caso Redon si definisce un poeta sinfonico.⁹ Per raggiungere una grande sintesi di risultato, utilizza un linguaggio ermetico ben conosciuto dagli esperti,¹⁰ che rivela l'importanza attribuita dal pittore al poeta.

Julien Zanetta fa notare come l'interpretazione delle *Fleurs* abbia fatto rivalutare a Rodin l'arte del disegno, da lui considerata preparatoria alle arti plastiche, e come lo scultore abbia associato le *Fleurs* alla *Divina Commedia*. Accostamento che Baudelaire avrebbe gradito, dato il fascino esercitato da Dante nella prima metà del secolo.

La rinnovata attenzione al disegno di Rodin lo riconcilia con il poeta che guardava con sospetto le arti plastiche: "O scultore, che avete fatto qualche volta buone statue, ignorate dunque che c'è una grande differenza tra disegnare su di una tela e modellare con la terra – e che il colore è una scienza melodiosa di cui la lavorazione del marmo non insegna i segreti? – Potremmo capire che un musicista volesse imitare

⁹ André Mellerio, *Odilon Redon*, p. 26.

¹⁰ Massimo Marra ha scritto numerosi volumi di erudizione ermetica e compiuto traduzioni di testi francesi dal Seicento all'Ottocento, sempre molto attento ai rapporti con i classici della letteratura (cfr. <https://www.massimomarra.net/>).

Delacroix, – ma uno scultore, mai!”.¹¹ Julien Zanetta presenta l’edizione del bibliofilo Paul Gallimard, che acquista l’edizione originale delle *Fleurs* per farla disegnare ai margini da Rodin, soffermandosi su alcuni disegni (*Une Charogne*, *La Béatrice*, *Les Bijoux*), che definiscono bene il legame con l’estetica baudelairiana.

Hélène Védérine presenta due edizioni bibliofile al passaggio del secolo, che propongono un programma illustrativo completo delle *Fleurs du Mal*, una di Armand Rassenfosse (Les Cent Bibliophiles, 1899-1901), l’altra di Carlos Schwabe (Charles Meunier, 1900). Quando Baudelaire propone a Bracquemond la stampa di Langlois per il frontespizio della nuova edizione delle *Fleurs du Mal* del 1861, immagina una “furfanteria” di un romanticismo forsennato, e Hélène Védérine ha buon gioco nel mostrare come alla radice ci sia un “fors fare”, un fare al di fuori di ogni regola, dove anche l’allegoria diventa oscura per la contraddittorietà ironica delle diverse allusioni. Più tardi il frontespizio di Rops, utilizzato per le *Épaves*, capovolge l’allegoria tradizionale alla ricerca di nuove associazioni: malgrado Baudelaire ne apprezzi l’*ingenium*, Hélène Védérine fa notare come l’immagine tradisca le intenzioni iniziali, acquistando un valore fallico assente nei modelli di riferimento di Baudelaire. Nel 1896, anno della grande esposizione del *Livre moderne*, la Société des Cent Bibliophiles diretta da Alphonse Piat commissiona ad Armand Rassenfosse l’illustrazione delle *Fleurs*. Rassenfosse modifica la concezione di Baudelaire, disarticolando le immagini allegoriche e rappresentandole con una materialità greve, come se, scrive Hélène Védérine, “il ritorno all’immanenza, alla corporeità, all’organico, e all’anatomico [fosse] la condizione della trascendenza e del sublime”. Un illustratore quasi contemporaneo, Carlos Schwabe, è invece contattato dall’editore Meunier, e pubblica la sua edizione illustrata nel 1900. Hélène Védérine ne sottolinea la complessità di rimandi allegorici e sim-

¹¹ “Ô sculpteur, qui fîtes quelquefois de bonnes statues, vous ignorez donc qu’il y a une grande différence entre dessiner sur une toile et modeler avec de la terre, – et que la couleur est une science mélodieuse dont la triture du marbre n’enseigne pas les secrets? – Nous comprendrions plutôt qu’un musicien voulût singer Delacroix, – mais un sculpteur, jamais –” (*Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 404-405).

bolici in un sistema che giudica autoreferenziale, e pur se i due illustratori non intendono riflettere la poetica baudelairiana, li considera nel gusto di Baudelaire, per la messa in atto di codici e sistemi che esaltano a loro volta l'ironia, l'ambiguità e la forsennatezza.

Aurélia Cervoni procede proprio alla ricerca di quel nutrimento, di quell'ingrediente baudelairiano costitutivo anche di opere che non si richiamano esplicitamente a lui, come quelle di Aubrey Beardsley. Già Wilde l'aveva notato, quando definiva le tavole di Beardsley "fiori del peccato", e Symons è tra i primi ad aver dedicato uno studio al baudelairismo dell'artista. È quindi con un lavoro di sottile interpretazione che Aurélia Cervoni suggerisce gli accostamenti tra i disegni dell'illustratore e le poesie di Baudelaire, sottolineando lo slittamento della trascendenza evocata attraverso il male in espressione di degenerazione. Così, ad esempio, in *The Mysterious Rose Garden* vede adombrate sia la Béatrice prostituta sia la madre di *Bénédiction*. Anche l'unico romanzo erotico di Beardsley, *Under the Hill*, ispirato a Wagner, è nutrito di influenze baudelairiane. Aurélia Cervoni mostra infine che la critica ha creato un modello interpretativo di Baudelaire sadico e decadente sulla base di affinità di reputazione scandalosa del poeta delle *Fleurs* con Sade e Beardsley.

Il lavoro di Beppe Manzitti, posto a conclusione della sezione "Baudelaire e i suoi illustratori", offre un'ampia carrellata dalle origini del libro illustrato alla sua più ampia affermazione nell'Ottocento, per la semplificazione dei sistemi di stampa. L'eccesso di produzione stava portando a uno scadimento del valore artistico: Manzitti mostra il coraggio dei mercanti d'arte nel sostenere artisti non ancora riconosciuti per riportare il libro illustrato alla qualità di libro d'arte. Il libro diventa così un oggetto prezioso, a tiratura limitata. Manzitti coglie l'influenza nascosta delle *Fleurs* nella grande stagione europea simbolista e post simbolista, ripercorrendo anche le edizioni illustrate di Baudelaire del primo Novecento, da Émile Bernard à Rodin a Rouault, prima di affrontare l'opera di Matisse. Per una migliore comprensione del lavoro di Matisse su Baudelaire, Manzitti ne presenta tutta l'opera, e poi de-

scrive i problemi occorsi in occasione dell'edizione, nel momento del passaggio dal disegno a materia grassa alla litografia. La matita, indurita, si era deformata rovinando i disegni: Matisse decise di ridisegnarli sulla base delle fotografie che ne aveva fatto subito. La copertina e le trentatré tavole seguono capricciosamente il percorso delle *Fleurs*, in una successione di volti umani. Il rapporto con il testo si trova, per Manzitti, d'accordo con Aragon, leggendo la poesia e guardando il ritratto, che si anima di parole.

Baudelaire e la musica

Due contributori di questo volume propongono le loro riflessioni sulle interazioni tra Baudelaire e la musica. Filip Kekus si sofferma sull'amicizia del poeta con Franz Liszt (padre di Cosima Wagner): il rapporto, fondato su affinità estetiche e reciprocità di influenza, fa avvicinare Baudelaire alla musica zigana, cui Liszt aveva dedicato lo studio *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Anche Baudelaire comincia perciò a vedere gli zingari non da un punto di vista sociale, bensì metafisico, in quanto nomadi assetati d'infinito. Artisti, *dandies* e *bohémiens* appaiono ugualmente trasgressivi rispetto al conservatorismo borghese, e in cerca di sensazioni nuove. Per Kekus il testo di Liszt si può avvicinare ai *Paradis artificiels*, in quanto entrambi sono all'origine di una nuova sensibilità moltiplicata. Si tratta di una poetica dell'ebbrezza che vorrebbe portare l'infinito nel finito, ma sfocia in emozioni parossistiche discordanti. È per uscire da una condizione ossimorica che Baudelaire dedica il *poème en prose* del *Tirso* a Liszt. L'ebbrezza dionisiaca diventa lucida e volontaria armonizzandosi con la fantasia, come nel virtuosismo di Liszt dove convivono diverse anime.

Se Baudelaire è il primo a comprendere la musica di Wagner, per Nicola Ferrari lo si deve al suo concetto di interazione fra le arti: l'intima adesione alla concezione compositiva di Wagner ha portato quindi attraverso Baudelaire a una wagnerizzazione delle arti francesi, che ne hanno derivato il principio di temi e motivi variati, riproposti e sovrapposti. Ferrari individua nell'attenzione al formalismo di Wagner

un'anticipazione di Schönberg e un modo di pensare alla letteratura come forma. Se un testo è composto come musica, la musica può essere la migliore interpretazione di un testo: mettere in musica un testo poetico permette di renderne percepibile la forma. Berg, Debussy, Vermeulen o Dutilleux sono altrettanti rivelatori delle linee di forza delle *Fleurs*. L'interrelazione tra poesia e musica è però possibile solo laddove la lingua della poesia sia ben conosciuta e la traduzione efficace (Adorno considera mal riuscita, una cattiva traduzione, la musica di Henri Duparc e vede nei *Cinq poèmes* di Debussy solo un ritratto giovanile di Baudelaire). Così, Ferrari legge *Le Balcon*, nell'acerba interpretazione di Debussy e in quella più tarda e nostalgica di Matthijs Vermeulen, come partitura wagneriana, per l'immaginario dei temi e la loro fluida variazione e ripetizione.

Uno spazio privilegiato è dedicato ad Alban Berg, che per Ferrari trasforma la traduzione musicale in critica musicale, attraverso una costruzione globale di un ciclo di testi, e a Henri Dutilleux. Dutilleux si era avvicinato alle *Fleurs* nel Sessantotto con un concerto per violoncello; novantenne, nella sua ultima opera per voce e orchestra, accostando Baudelaire a Tardieu e a Desnos, crea inediti legami intertestuali.

Baudelaire e il teatro

Nell'ambito delle esperienze sensoriali multiple, Federica Locatelli presenta le ragioni di uno spettacolo su Baudelaire, organizzato con Marina Spreafico, regista del teatro Arsenale di Milano, dal titolo *Il male e i suoi fiori*. Locatelli si è ispirata all'amore di Baudelaire per il teatro, di cui descrive i progetti, ma guarda anche alle stesse *Fleurs*, soprattutto ai *Tableaux parisiens*. Una scelta antologica tratta dalle *Fleurs* e dai *poèmes en prose* ha portato all'edizione di un volume di traduzioni: *Charles Baudelaire: il sipario era alzato*. La traduzione, in versi liberi, è stata pensata in funzione della resa teatrale: operazione complessa, di cui Locatelli mette in rilievo lo sforzo del tentativo di non tradire troppo il suono o non tradire troppo il senso. Il teatro ha cercato di mettere in scena il sogno di Baudelaire raccontato in una lettera ad Asselineau, con costumi basati sulle immagini di Constantin Guys, così amato dal poeta. Per ricreare la condizione onirica, sono state riprese canzoni popolari ricordate da

Baudelaire, altri testi suoi, tra cui lettere, mantenendo la donna del sogno sempre in scena. Lo spettacolo costituisce un esempio di Baudelaire utilizzato come ingrediente, per una libera creazione di forme.

Ida Merello

Baudelaire et les poètes

En janvier 1869, Émile Zola prévoyait qu'un siècle plus tard on ne se souviendrait des *Fleurs du Mal* qu'à "titre de curiosité", comme exemple d'une "époque d'individualisme": Baudelaire, selon lui, avait l'"haleine courte" et l'imagination peu féconde.¹² En juin 1887, Ferdinand Brunetière, reprenant le flambeau du moralisme qui avait accablé le poète de son vivant, déplorait la "grande et fâcheuse influence" qu'il exerçait sur la jeune littérature.¹³ À l'heure du bicentenaire de la naissance de Baudelaire, nous mesurons l'aveuglement dont Brunetière, Zola et tant d'autres faisaient preuve en leur temps.

Qualifié par Victor Fournel de "chef d'école sans disciples",¹⁴ l'auteur des *Fleurs du Mal* avait cru entrevoir pourtant, à la fin de sa vie, l'émergence d'une "école Baudelaire": il observait des "imitations", qui lui paraissaient malvenues. "Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs", écrivait-il à sa mère, le 5 mars 1866, "et je n'aime rien tant que d'être seul".¹⁵ Si Baudelaire exprimait ses appréhensions devant les promesses d'une reconnaissance, alors qu'il avait tant souffert de n'être pas reconnu, c'est que, pour lui, un artiste n'a pas de descendance directe: "L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que

¹² Émile Zola, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, "Le Gaulois", 10 janvier 1869; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, pp. 526-527.

¹³ Ferdinand Brunetière, *Charles Baudelaire*, "Revue des deux mondes", 1^{er} juin 1887, dans André Guyaux, *Mémoire de la critique*, pp. 695-706, p. 688. Voir aussi la préface d'André Guyaux, *ibid.*, p. 11. L'article de Brunetière était un compte rendu de Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et Correspondances inédites*.

¹⁴ Victor Fournel, *Lettres parisiennes*, "Journal de Bruxelles", 17 avril 1866; rééd. *ibid.*, p. 405.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 625.

ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu”.¹⁶ Nous croyons reconnaître son héritage, pourtant, dans l’œuvre de quelques grands poètes qui, comme Verlaine, Rimbaud, Laforgue ou Mallarmé, pourraient être ses fils et qui du reste, à leurs débuts du moins, se sont réclamés de lui.

En février 1924, prononçant une conférence à Monaco, Valéry distinguait deux lignées baudelairiennes, dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle, correspondant à la double vocation de l’auteur des *Fleurs du Mal*: la lignée “du sentiment et de la sensation” d’une part, illustrée par Verlaine et Rimbaud; la lignée “de la perfection et de la pureté poétique” de l’autre, représentée par Mallarmé.¹⁷ Et ces deux branches n’ont fait que croître, tout au long du XX^e siècle, dans la poésie française et au-delà des frontières. Si l’on en croit l’histoire littéraire telle que nous l’écrivons, la descendance de Baudelaire n’a pas fini de régner. Il nous apparaît même, lui qui récusait les écoles, comme un inépuisable procréateur, pourvu d’innombrables enfants et petits-enfants.

À l’aube du XX^e siècle, la gloire de Baudelaire est acquise, parmi les poètes. Paul Souday observe, en 1917, lorsque son œuvre tombe dans le domaine public, l’“apothéose de Baudelaire”.¹⁸ Et dans une conférence qu’il prononce à Monaco en février 1924, Valéry fait état du rayonnement européen du poète le plus “important” de la tradition française:

avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde; elle s’impose comme la poésie même de la modernité; elle engendre l’imitation, elle féconde de nombreux esprits. Des hommes tels que Swinburne, Gabriele D’Annunzio, Stefan George, témoignent magnifiquement de l’influence baudelairienne à l’extérieur.¹⁹

Chez Apollinaire ou chez les surréalistes, cependant, l’hommage au “voyant” se nuance: à l’instar de Rimbaud, une réserve apparaît sur la forme classique de la poésie de Baudelaire, une réserve que surdétermine

¹⁶ Charles Baudelaire, *Exposition universelle. 1855. Beaux-arts. Méthode de critique*, dans *Œuvres complètes*, t. II, 1976, p. 581.

¹⁷ Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, [19 février 1924], “Revue de France”, 15 septembre 1924, dans *Œuvres*, t. I, p. 598.

¹⁸ Paul Souday, *Le cinquantenaire de Baudelaire*, “Le Temps”, 9 juillet 1917, p. [1].

¹⁹ Valéry, *Situation de Baudelaire*, p. 598.

son refus de sacrifier à la religion du progrès. Son culte du péché et sa culture de la différence, qui l'éloignaient de toute forme d'engagement moral ou politique, le rendent peu soluble dans l'esprit des avant-gardes. Mais sa singularité prolonge jusqu'à nous le charme que sa poésie opérait, depuis l'origine, sur les poètes: "Il n'y a que les poètes pour bien comprendre les poètes",²⁰ écrivait-il à Swinburne, le 10 octobre 1863.

Une nouvelle "situation de Baudelaire", à travers tout le XX^e et jusqu'au début du XXI^e siècle, reviendrait à dresser une histoire de la poésie "moderne", avec ses ruptures et ses continuités. À l'improbable exhaustivité, nous avons préféré l'étude attentive de quelques affinités électives de Baudelaire avec des poètes français ou de langue française, au XX^e siècle: Victor Segalen, René Char, André du Bouchet, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet.

La mémoire du texte baudelairien apparaît chez Victor Segalen depuis la thèse qu'il a soutenue en janvier 1902, intitulée *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, jusqu'à ses derniers projets inaboutis. Cette mémoire est particulièrement vive dans *Stèles*, où l'intertexte des *Fleurs du Mal* est subverti. Segalen s'émancipe progressivement des thèmes chers à ses contemporains, comme l'esthétique des synesthésies, pour mieux intégrer la poétique de Baudelaire à ses théories sur le moment imaginaire et le moment mystérieux.

Le dialogue entre Baudelaire et René Char fait l'objet d'une analyse de Corinne Bayle, qui en relève la dimension existentielle, voire tragique: Char est sensible à l'esthétique de la douleur, chez Baudelaire, à ce fond d'où peut jaillir "la beauté lumineuse du monde". En opposition à la poésie de Victor Hugo, il choisit celle de Baudelaire pour "violence écumante et sa double saveur qui écoute aux portes du langage".

²⁰ Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 325.

Dans un essai sur André du Bouchet et le “théâtre annulé” de Baudelaire, Henri Scepi signale d’emblée la résonance de l’année de rédaction de “Baudelaire irrémédiable”: 1955. C’est l’année où voient le jour *Poésie et profondeur* de Jean-Pierre Richard et *L’Espace littéraire* de Maurice Blanchot. Il se propose ensuite de cerner une “pensée du poème ouvrant au ‘discernement poétique’, c’est-à-dire au moment de la séparation à la faveur duquel le théâtre de l’image se résorbe et laisse apparaître, au bénéfice du réel, la faillibilité du langage”. En poursuivant la réflexion de Blanchot sur “l’échec de Baudelaire”, du Bouchet identifie la cohérence des projets des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* à “la tension qui renoue l’idéal d’infaillibilité à l’évidence du manque et de la perte”.

Fabio Scotto montre ensuite comment Yves Bonnefoy invoque Baudelaire pour affronter le “problème du sens de la poésie dans le monde”, en tant que *pietas* postchrétienne. En relisant les textes recueillis en 2011 dans *Sous le signe de Baudelaire*, il explore une trajectoire tour à tour d’échange, de partage et d’identification, où l’analyse critique se complète dans la fraternité poétique: “Dans un journal ouvert à deux pas de moi, / Une grande photographie de Baudelaire, / Toute une page / Comme le ciel se vide à la fin du monde / Pour consentir au désordre des mots” (*Hopkins Forest*).

Dans l’article qui clôt la section sur la poésie, Fabio Pusterla propose un corps-à-corps de Philippe Jaccottet et d’un Baudelaire dont il fait non pas tant une source du poète vaudois mais un modèle d’univers expressif et de musique verbale. Malgré la rareté des mentions de Baudelaire sous sa plume, et malgré son intimité avec d’autres grands poètes, comme Leopardi ou Hölderlin, Jaccottet, dans une note rédigée en septembre 1998, inscrit Baudelaire parmi ses “admiration les plus vives”, à côté de Mallarmé, Verlaine et Claudel: ces poètes lui ont transmis une “mélodicité” que Fabio Pusterla invite à reconsidérer à travers le prisme baudelairien.

Andrea Schellino

Bibliografia

- Baudelaire, Charles, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique, par M. Eugène Crépet, Paris, Quantin, 1887.
- , *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1999 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2 voll., 1975-1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *I fiori del male*, a cura di Luca Pietromarchi, Padova, Marsilio, 2008.
- Brunetière, Ferdinand, *Charles Baudelaire*, "Revue des deux mondes", (1^{er} juin 1887), pp. 695-706.
- Charles Baudelaire: il sipario era alzato*, traduzioni di Federica Locatelli, Milano, Lemma Press, 2017 (Arsenale).
- Guyaux, André (dir.), *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007 (Mémoire de la critique).
- Magrelli, Valerio, *Nero sonetto solubile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Marivaux, Pierre Carlet de, *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- Mellerio, André, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913.
- Valéry, Paul, *Situation de Baudelaire*, in *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, t. I, 1957 (Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE
E I SUOI ILLUSTRATORI

BAUDELAIRE
ET SES ILLUSTRATEURS

CLAIRE CHAGNIOT

*L'image dans le livre:
Meryon - Baudelaire - Bracquemond*

Abstract: “In love with maps and plans”, Baudelaire was always attentive to images in books. From 1859 on, his publisher A. Poulet-Malassis encouraged him to collaborate with several of their painter or engraver friends. In 1860 he enthusiastically agreed to write a text for the album *Eaux-fortes sur Paris* by C. Meryon. At the same time, he wanted the forthcoming edition of *Les Fleurs du Mal* to be adorned with a frontispiece and typographical ornaments engraved by F. Bracquemond. Like all the others, these two projects failed, but they provide a privileged testimony to Baudelaire’s poetic connection to images. The few paragraphs he wrote on Meryon’s Paris are indeed akin to the poetics of modern urban life, between T. De Quincey’s adaptation, *Tableaux parisiens* and prose poems. Amid “symptoms of ruins”, the supernaturalism of the big city landscapes opens the way to the fantastic. As for the dream frontispiece, it should have displayed a scene of garish irony on the first page of the new *Les Fleurs du Mal*: poisonous plants thriving in the shade of an outrageously romantic Tree of Knowledge. These images were apparently quite remote from those which inspired at the same time *Le Peintre de la vie moderne*, but they reactivated the questioning of melancholy and allegory, at the heart of Baudelaire modernity.

Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes,
L’univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

(Charles Baudelaire, *Le Voyage*)

Baudelaire enfant vécut au milieu d’une extravagante profusion d’images: aux murs de l’appartement familial, plus de cent-vingt gravures et gouaches encadrées, une trentaine de bas-reliefs, médaillons et bustes en plâtre et une trentaine de tableaux. Mais c’est probablement surtout des premières expériences de fusion heureuse du texte dans l’image et des images dans les livres que se souviennent les premiers vers du *Voyage*. De cette plongée d’avant la lecture dans la collection de livres à figures subsistera la nostalgie, érigée en critère esthétique, d’une appréhension synchrétique et immédiate de leur sens. C’est ce qui explique la réussite

des dessins d'Honoré Daumier et la haine du logogriphe, à l'œuvre dans le comique significatif, dans le rébus ou dans la phrase hiéroglyphique. Grand déchiffreur d'images, Baudelaire interroge et interprète avec passion ou ironie la figure, son sujet et son titre, surtout quand l'enjeu est poétique. Fin août 1860, il lance à son éditeur Auguste Poulet-Malassis: "Comment pouvez-vous avoir encore confiance dans une interprétation d'une idée quelconque par un artiste quelconque?".¹ Outre que l'idée, on le verra, n'était pas quelconque, cette question dictée par la colère et le dépit ne rend que très imparfaitement compte de sa position concernant l'illustration d'un texte et l'image dans le livre.

Vers mai 1860, Baudelaire suggère à l'éditeur Ernest Bouju de laisser Constantin Guys "faire deux ou trois essais sur Edgar Poe", pour une belle édition de ses traductions qu'il préparait alors: "Le pire qui puisse arriver, c'est que vous ayez de beaux dessins qui ne serviront à rien".² Comme elle échoua, ne servirent pas non plus cinq sujets de Poe gravés à l'eau-forte par Alphonse Legros probablement lors d'une phase ultérieure du même projet, "ces quelques pages où Edgar Poe se trouve traduit avec une âpre et simple majesté",³ écrivait Baudelaire en 1862. À Noël 1861, il confie à Arsène Houssaye au sujet de ses poèmes en prose: "J'ai dans l'idée qu'Hetzel y trouvera la matière d'un volume romantique à images".⁴ Au moins dans les années 1859-1861 où Baudelaire fréquente de nombreux dessinateurs et graveurs, l'idée d'introduire leurs dessins dans ses livres ne lui répugne pas. L'illustration entre même naturellement dans le projet d'une belle édition.

De ces rêveries de collaboration se distingue le projet de Baudelaire d'écrire "sur" les sujets parisiens gravés à l'eau-forte par Charles Meryon. Il les cherchait "depuis plusieurs années",⁵ explique-t-il à sa mère en mars 1860. Six des futures *Eaux-fortes sur Paris* furent en effet immédiatement exposées: *Le Petit-Pont* au Salon de 1850, *Le Pont-au-Change*, *Saint-Étienne du Mont* et *La Tourelle de la rue de la Tixeranderie* en 1852, *La Pompe Notre-Dame* en 1853 puis en 1855 à l'Exposition

¹ Lettre à A. Poulet-Malassis, [fin août 1860], dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 85.

² Lettre à E. Bouju, [mai 1860], *ibid.*, t. II, p. 50.

³ Charles Baudelaire, *Peintres et aquafortistes*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 740.

⁴ Lettre à A. Houssaye, Noël 1861, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 208.

⁵ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, *ibid.*, t. II, p. 4.

universelle, avec *L'Abside de Notre-Dame*. La suite, achevée en 1856, en comprenait six autres, *Le Stryge*, *L'Arche du Pont Notre-Dame*, *La Galerie Notre-Dame*, *La Tour de l'Horloge*, *Le Pont-Neuf* et *La Morgue*, et trois plus petits sujets formant cul-de-lampe. Puis des crises de démençe provoquèrent l'internement du graveur, de mai 1858 à août 1859. L'imprimeur Auguste Delâtre l'avait empêché de biffer ses cuivres et s'activait pour lui procurer quelque argent: c'est probablement lui qui fit publier fin 1858 trois sujets dans la revue "L'Artiste". Baudelaire retrouve alors la piste du graveur et demande à son ami Charles Asselineau de "carotter" la suite à Édouard Houssaye, lequel prie Delâtre d'en remettre un exemplaire à ce "grand admirateur de Méryon".⁶ Il la reçoit probablement fin mars en rentrant de Honfleur, mais quand il y rédige son *Salon de 1859*, il ne connaît de son auteur que sa légende: son passé de marin, sa folie et son internement.

Presque un an plus tard, Baudelaire raconte leur rencontre à sa mère, à qui il venait d'échanger une suite contre un dessin de Constantin Guys: "La première fois que je vis [les *Eaux-fortes sur Paris*], je jugeai que cet homme avait du génie. Il sort de Charenton et il n'est pas guéri".⁷ La parataxe rappelle la "commotion singulière" éprouvée "la première fois" qu'il lut Edgar Poe.⁸ Mais au vertige, "épouvante et ravissement",⁹ de lire sous la plume d'un autre des récits rêvés par lui s'oppose la satisfaction mauvaise de ne pas ressembler à l'aquafortiste: "Je me suis demandé comment il se faisait que moi, qui ai toujours eu [...] tout ce qu'il fallait pour devenir fou, je ne le fusse pas devenu. Sérieusement, j'ai adressé au ciel les remerciements du pharisien".¹⁰ C'est que, par un jeu de miroirs trompeurs, Méryon défigure et Poe et Baudelaire: s'étant reconnu dans l'orang-outang meurtrier de *L'Assassinat de la rue Morgue*, il est convaincu que son auteur est une "société de littérateurs très habiles, très puissants et au courant de tout".

Les quelques semaines de l'hiver 1860 où Baudelaire fréquente Méryon se superposent au plus fort de son "moment Guys", entre dé-

⁶ Lettre à C. Asselineau, 20 février 1859, *ibid.*, t. I, pp. 551 et 1010.

⁷ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, *ibid.*, t. II, p. 4.

⁸ Lettre à A. Fraisse, 18 février 1860, *ibid.*, t. I, p. 676 et lettre à T. Thoré, [environ 20 juin 1864], t. II, p. 386.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lettre à A. Poulet-Malassis, 8 janvier 1860, *ibid.*, t. I, p. 656.

cembre 1859 et août 1860.¹¹ Les deux artistes et leurs représentations parisiennes, si antinomiques, accompagnent donc le développement d'une poétique forgée dans l'expérience de la grande ville moderne, entre derniers *Tableaux parisiens* et *Spleen de Paris*, bain de multitude et surgissement de l'autre. Baudelaire écrit alors un essai fondateur sur Guys, en qui il trouve un peintre cosmopolite ayant l'usage du monde et un héritier d'Eugène Lami et de Gavarni, apte à saisir le Beau moderne. Mais en plus M. G., "moi insatiable du *non-moi*" entrant dans la foule comme dans un "immense réservoir d'électricité", incarne *L'Homme des foules*:¹² à la manière d'un révélateur, l'épreuve de Poe discrimine le fou et l'artiste conscient d'"être à la fois soi et un autre".

Meryon, pas spécialement "moderne", manque donc de certitude et ce que Baudelaire avait à dire sur l'auteur, il l'a écrit: dans le *Salon de 1859*, dans la chronique de ses discours paranoïaques que documentent les lettres à Poulet-Malassis entre janvier et mars 1860, enfin dans les deux articles sur l'eau-forte de 1862. C'est ce qui confirme la puissance de sa projection dans le "génie" des *Eaux-fortes sur Paris*: prié par Delâtre de "faire un texte pour l'album",¹³ il échafaude immédiatement une collaboration avec Poulet-Malassis, qui relançait depuis quelques mois le frontispice à l'eau-forte. Un "album" donc, au risque de dégrader la qualité des tirages en modifiant papier et formats des planches, mais propre à raviver la lecture fusionnelle des livres à figures de l'enfance. Baudelaire pense d'abord écrire de la prose, "rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes, sur de belles gravures",¹⁴ probablement imprimées en regard des douze *Eaux-fortes sur Paris*. Mais Meryon refuse avec horreur ces "méditations poétiques en prose" et aussi "douze petits poèmes ou sonnets", pour finalement consentir à un "texte en style de guide ou de manuel, non signé", que Baudelaire a promis:¹⁵ tout lui est bon. Les deux hommes cessent de se voir à la fin de l'hiver 1860. Baudelaire écrit encore en mai à Meryon, qui lui adresse le 21 décembre 1860 une dernière lettre, pleine de déception digne. Il n'est même pas certain

¹¹ Date à laquelle Baudelaire achève un premier état de l'article *Guys*.

¹² Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, pp. 692 et 689.

¹³ Lettre à A. Poulet-Malassis, 16 février 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 670.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Lettre à A. Poulet-Malassis, [11 mars 1860], *ibid.*, t. II, p. 8.

que les paragraphes consacrés à l'aquafortiste en 1862 correspondent à "l'article de Journal" qu'il attendait.

Que Meryon ait refusé des vers, on le conçoit aisément puisqu'il avait lui-même composé et gravé pour plusieurs de ses planches des légendes rimées de longueur et de ton variés.¹⁶ Baudelaire aussi a écrit, plus tard, deux épigraphes: le quatrain inscrit au bas du tableau *Lola de Valence* exposé en 1863 chez Martinet puis gravé par Manet sous l'eau-forte et *Vers pour un portrait d'Honoré Daumier* en 1865. Mais la postérité des "rêveries philosophiques d'un flâneur parisien" se trouve moins du côté de ces vers dialogiques et passablement provocants que de celui des poèmes en prose. La formule circule en effet, du projet de février 1860 au poète "promeneur solitaire et pensif" du poème *Les Foules* (1^{er} novembre 1861), puis au titre de "Promeneur solitaire, ou [...] Rôdeur parisien" que Baudelaire suggérait fin 1861 à Arsène Houssaye pour la troisième publication de poèmes en prose dont l'ensemble s'intitulera après 1863 *Le Spleen de Paris*. Elle revient au poète-chiffonnier cherchant les rimes dans *Du vin et du hachisch* en 1851 – un poète urbain, parent du *walker of the streets* de Thomas De Quincey, mais vaguement inquiétant – pour un titre programmatique promettant un ton et une forme nouveaux. Entre "méditations poétiques en prose" et "rêveries philosophiques d'un flâneur parisien", le genre du texte pour Meryon se cherche à l'ombre du premier romantisme, du pré-romantisme même, dans un mouvement pendulaire entre vers et prose rythmée ou heurtée, propre au corps à corps avec la vie moderne dans la grande ville.¹⁷

L'échec de la collaboration de Baudelaire avec Meryon a ouvert la voie à de nombreuses spéculations.¹⁸ Mais la seule traduction des *Eaux-fortes sur Paris* que Baudelaire ait donnée se lit dans le *Salon de 1859*:

Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Méryon rappelle les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représenter avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la

¹⁶ Sur le malentendu de cette collaboration entre *pictura* et *poesis*, voir Rémi Labrusse, *Baudelaire, Meryon*, pp. 6-31.

¹⁷ Voir Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, pp. 373-374.

¹⁸ Voir par exemple *Meryon Baudelaire, Paris 1860. Eaux-fortes sur Paris et Les Tableaux parisiens*, où Jacques Damade a apparié chacun des dix-huit poèmes des *Tableaux parisiens* à une eau-forte de Meryon.

pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié.¹⁹

Le passage rappelle *Le Poème du hachisch*, quand les premiers développements de l'ivresse aiguisent l'intelligence de l'allégorie: "paysage dentelé, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage, ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, – profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps".²⁰ C'est aussi le spectacle dont court s'imprégner M. G. dès son réveil: "paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil".²¹ Par la certitude de leur dessin, les eaux-fortes de Meryon, creusant le temps et l'espace, produisent l'effet du hachisch: elles inspirent donc une lecture immédiatement allégorique d'un paysage parisien surnaturellement contrasté, laquelle a bien pu se nourrir aussi de cette autre "allégorie naturelle" urbaine qu'est "la vaste perspective de la mer et d'une grande cité" contemplée par le mangeur d'opium et glosée par Baudelaire.²² Comme le flâneur parisien rôdant d'un texte à l'autre, le paysage urbain apparente De Quincey, Guys et Meryon, dont les œuvres réalisent les promesses du hachisch et de l'opium en affirmant la puissance allégorique, naturelle et solennelle, de la ville immense.

Les *vedute* de Meryon représentent des monuments du noyau médiéval et fluvial de Paris, avec une incursion au sommet de la montagne Sainte-Geneviève où Baudelaire suivait son chiffonnier en 1851. Leurs points de vue, très variés, placent le spectateur au ras de l'eau par exemple, ou plongent du haut de la façade de Notre-Dame. Baudelaire l'écrit à sa mère au sujet du *Stryge*: "Dans le fond, c'est Paris vu d'en haut.

¹⁹ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 666.

²⁰ Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, *ibid.*, t. I, pp. 430-431.

²¹ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 692.

²² Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, *ibid.*, t. I, pp. 470-471.



Fig. 1 Charles Meryon, *La Morgue*, 1854, eau-forte et pointe-sèche, 213 × 190, LD 36, 4^e état sur 7 (Paris, BnF).

Comment diable cet homme fait-il pour dessiner tranquillement sur un abîme, je n'en sais rien".²³ Autant de moyens d'accentuer la monumentale expressivité des architectures: "majestés de la pierre accumulée", "clochers montrant du doigt le ciel", "obélisque de l'industrie", "prodigieux écha-

²³ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 4.

faudages” se coalisent en une sorte de gigantomachie pour se disputer les ciels “tumultueux, chargé[s] de colère et de rancune”. Comme une machine à remonter vers le “paysage romantique et même le paysage romanesque qui existait déjà au XVIII^e siècle”,²⁴ ils témoignent graphiquement, et dans le Paris d’après l’Exposition universelle de 1855, d’un surnaturalisme rappelant celui que Baudelaire avait découvert chez Poe.²⁵

Le petit peuple du fleuve, lavandières, bateliers et pêcheurs, menus poncifs maniéristes, peine à animer les *Eaux-fortes sur Paris*. Baudelaire n’a pas remarqué le noyé du *Pont-au-Change*: “Encore le *Pont-au-Change* et le *Palais de Justice*. Autre point de vue”. Mais le caractère exceptionnellement narratif de *La Morgue* ne lui a pas échappé: “On vient de repêcher un cadavre. Des femmes se désolent. Un sergent de ville. Foule!”²⁶

“Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. C’est ce qui lui permet d’évoquer l’une à travers l’autre. Sa foule est toujours celle de la grande ville. Son Paris est toujours surpeuplé”, notait justement Walter Benjamin.²⁷ La rencontre de l’autre – vieillards, petites vieilles, aveugles, passante, cygne évadé de sa cage, vieux saltimbanque, veuves, pauvres – s’y fait dans la stridence, le vacarme, le chaos, le fourmillement et la bousculade, revers dysphoriques de la jouissance moderne du “réservoir d’électricité” urbain. Dans le Paris de Meryon, il arrive que des affects soient mimés et contemplés – la scène de *La Morgue* communique sa tonalité à la suite entière – mais ils sont plus souvent portés par la dramaturgie du paysage: sous couvert de rigueur topographique, le rayonnement lunaire des monuments cyclopéens minutieusement fissurés, la bizarrerie des perspectives et le surnaturalisme des ciels creusent “la pensée de tous les drames qui y sont contenus”.

C’est ce qui les distingue des pastels de ciels d’Eugène Boudin par exemple, dont Baudelaire vient de faire l’éloge malgré “l’absence de l’homme”. Sans trahir ouvertement la folie du graveur, le sujet est gagné par l’étrangeté et la catastrophe menace. Une effusion qui se souvient de

²⁴ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 667.

²⁵ Voir Max Milner, *Baudelaire et le surnaturalisme*, in Claude Pichois (dir.), *Le Surnaturalisme français*, pp. 35-41.

²⁶ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 5.

²⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, p. 167.



Fig. 2 Charles Meryon, *Le Petit-Pont*, 1850, eau-forte et pointe-sèche, 245 × 185, LD 24, 3^e état sur 7 (Paris, BnF).

Rousseau, peut-être, mais que l'allégorie naturelle de "la noire majesté de la plus inquiétante des capitales", "agée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie", aurait détournée et ouverte au surgissement du fantastique.

“M. Meryon rappelait les vieux et excellents aquafortiste”, écrit Baudelaire, Jacques Callot, Israël Silvestre par exemple ou Reinier Nooms, dit Zeeman. Mais, même quand il copie ce dernier, sa manière sape les codes du XVII^e siècle. D’ailleurs, que représentent les *Eaux-fortes sur Paris*? “Des vues prises avant les grandes démolitions”, écrit Baudelaire à sa mère fin février 1860.²⁸ Mais une semaine plus tard, avec les planches sous les yeux pour énumérer leur sujet, il corrige: “Tu te trompes en appelant cela le *vieux Paris*. Ce sont des points de vue poétiques de Paris, tel qu’il était avant les immenses démolitions et toutes les réparations ordonnées par l’Empereur. Dans quelques endroits, tu verras même [...] les bâtiments enveloppés d’un réseau de charpentes”.²⁹ Le “vieux Paris” c’était l’affaire de *Paris qui s’en va et Paris qui vient*, une suite gravée éditée par Alfred Cadart à partir de décembre 1859 qui avait peut-être inspiré à Delâtre le projet concurrent d’album de Meryon. Les pittoresques Tourelle de la rue de la Tixeranderie, Pompe Notre-Dame, Pont-au-Change et Petit-Pont avaient été détruits entre la gravure et 1860. D’autres bâtiments avaient été restaurés depuis, dont le Pont-Neuf, “Tout radoubé de neuf / Par récente ordonnance”, selon l’épigraphe composée par Meryon, qui avait immortalisé les échafaudages de la Tour de l’Horloge et de Saint-Étienne du Mont. Le Stryge n’avait pas quinze ans: “Paris change!”. En documentant l’état du noyau ancien de la Cité, voué depuis 1850 à des sorts si divers, les eaux-fortes de Meryon avaient gagné la “poésie” supplémentaire de brouiller jusqu’au vertige la perception du temps, entre caducité et invention de l’immémorial.

Comme presque tous les premiers admirateurs et commentateurs des *Eaux-fortes sur Paris*, Baudelaire les associe à Victor Hugo. Elles lui donnent même l’occasion de se rappeler à lui puisque, quelques jours après lui avoir envoyé son poème *Le Cygne*, il profite de ce que Meryon et Delâtre envoient un exemplaire de la suite à Guernesey pour y joindre une transcription de la fin du chapitre “Le Paysage” de son *Salon de 1859*. Les deux hommes y sont en effet associés, comme dessinateurs: l’imagination “coule” dans les dessins de l’un et dans les

²⁸ Lettre à Madame Aupick, 28 février 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 683.

²⁹ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, *ibid.*, t. II, p. 4.

eaux-fortes de l'autre "comme le mystère dans le ciel".³⁰ Quant au Paris de Meryon, pour Baudelaire – et pour lui seul – il se rapporte non à *Notre-Dame de Paris* mais au poème *À l'Arc de Triomphe* de 1837 dans *Les Voix intérieures*:

Si Victor Hugo a vu ces excellentes estampes, il a dû être content; il a retrouvé, dignement représentée, sa

Morne Isis, couverte d'un voile!
Araignée à l'immense toile,
Où se prennent les nations!
Fontaine d'urnes obsédées!
Mamelle sans cesse inondée,
Où pour se nourrir de l'idée,
Viennent les générations!

Ville qu'un orage enveloppe!³¹

Cette citation tient d'abord de l'échange poétique avec Hugo. La dernière exclamation a donné à Baudelaire le thème de l'ensemble du commentaire qui précédait et la référence à l'étymologie populaire faisait une sorte d'écho à la présence dans ses propres vers de la "boue" consubstantielle à l'héritière de l'antique Lutèce. Mais c'est le poème entier que Baudelaire glose vers la même époque dans son essai sur Théophile Gautier: de "Paris à l'état de ville morte, [...] amas de ruines douteuses lavées par une eau *qui se brisait à tous les ponts sonores, rendue maintenant aux joncs murmurants et penchés*",³² ne s'élèvent plus au-dessus du sol que trois monuments, l'Arc de Triomphe, la colonne Vendôme et Notre-Dame parachevés par les siècles, parmi "les chapiteaux brisés, l'herbe sur les vieux fûts",³³ les mousses, le lierre, l'eau croupie. Ce long développement placé sous le signe de ce que le temps personnifié fait au monument, de la cadu-

³⁰ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 668.

³¹ *Ibid.*, p. 667.

³² Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, II. *Théophile Gautier*, *ibid.*, t. II, p. 151.

³³ Victor Hugo, *Les Voix intérieures*, *À l'Arc de Triomphe*, p. 33.



Fig. 3 Charles Meryon, *La Tour de l'Horloge*, 1852, eau-forte et pointe-sèche, 235 × 183, LD 28, 6^e état sur 10 (Paris, BnF).

cité et de la ruine, Baudelaire le rapproche donc du Paris de Meryon, lequel n'est pas en ruines. Il insiste en revanche sur "les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale", devenus "réseau de charpente"³⁴ en 1860 et "architecture à jour d'une beauté arachnéenne et paradoxale"³⁵ en 1862. Pour la conscience moderne, les échafaudages sont en effet la marque architecturale du transitoire et de la beauté particulière que le présent ajoute à l'éternel, ce qui les fait entrer dans les vers du *Cygne* et, probablement, dans la poésie française.

Pas de ruines chez Meryon, mais "l'originalité singulière de ces pages pénétrantes, c'est qu'elles aient eu immédiatement, quoique directement tracées d'après des aspects vivants, une apparence de vie révolue, qui est morte, ou va mourir" selon les mots de Gustave Geffroy cités par Pierre Jean Jouve et par Walter Benjamin.³⁶ Des "symptômes de ruines"³⁷ donc, qu'aurait inventés et gravés un Piranèse moderne et paradoxal. Vincent Van Gogh, qui associait lui aussi les dessins de Hugo et les eaux-fortes de Meryon, allait plus loin. Il leur trouvait: "quelque chose de l'âme humaine, ébranlée par je ne sais quel navrement intime [...] quelque parenté avec celui qu'Albrecht Dürer exprima dans sa 'Mélancolie' [...] cela est esprit".³⁸ Les "points de vue poétiques de Paris, tel qu'il était avant les immenses démolitions et toutes les réparations ordonnées par l'Empereur", gravés par un fou, ne renouvelaient-ils pas, pour Baudelaire aussi, l'iconologie de la Mélancolie? N'étaient-ils pas eux aussi "un chantier où l'ouvrage s'est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux. [...] Il arrive qu'ébauches et débris soient mêlés",³⁹ ces éléments que Jean Starobinski a reconnus dans les vers du *Cygne*?

³⁴ Lettre à Madame Aupick, 4 mars 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 4.

³⁵ Baudelaire, *Peintres et aquafortistes*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 741.

³⁶ Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, p. 105 et Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 127-128.

³⁷ Baudelaire, [*Reliquat du "Spleen de Paris"*], dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 372.

³⁸ Lettre de Vincent Van Gogh à Theo Van Gogh, 24 septembre 1880, dans Vincent Van Gogh, *Correspondance générale*, t. I, pp. 318-319.

³⁹ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, p. 65.

[...] Tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdissant à l'eau des flaques,

[...] palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie

Dans la lettre du 13 mars 1860 où Baudelaire envoie à Poulet-Malassis le poème *Rêve parisien* dédié à Guys et évoque pour la dernière fois les difficultés techniques que ne manquerait pas de poser sa collaboration avec Meryon, il demande: "Je présume que les ornements et le frontispice de M. Bracquemond sont finis. Êtes-vous content et dois-je l'être?".⁴⁰ Dans le même contexte d'amicale et zélée collaboration avec son éditeur, la "primitive passion" de Baudelaire pour les images a en effet secrété un autre projet, celui de faire orner la "2^e édition augmentée de vingt pièces nouvelles" des *Fleurs du Mal* mentionnée dans le nouveau contrat du 1^{er} janvier 1860. Mais au lieu que les eaux-fortes de Meryon devaient servir de support à des textes, des images seraient cette fois entrées dans le livre. Une œuvre seconde donc, correspondant à la relecture que Baudelaire fait des *Fleurs du Mal* de 1857 et à la forme nouvelle qu'il leur donne.

Fin août 1859, Poulet-Malassis avait proposé au jeune graveur Félix Bracquemond de dessiner pour ses futures publications des "eaux-fortes faites très librement, très artistiquement".⁴¹ L'innovation de la gravure sur bois debout avait ouvert la voie à la vignette romantique. L'aciérage des cuivres gravés à l'eau-forte allait encore élargir le champ de l'image dans le livre puisqu'il permettait d'en imprimer un plus grand nombre d'épreuves pour orner l'ensemble du tirage.

C'est en réalité depuis mai 1859 que Baudelaire avait arrêté des projets de frontispices pour ses livres à venir. Le premier qu'il expose à Nadar, un "portrait enguirlandé d'emblèmes" pour ses notices sur Poe, a trait à sa passion pour le portrait d'écrivain. Hoffmann, Maistre, Balzac, Hugo, Gautier, Poe: le génie de chacun de ces auteurs, Baudelaire l'a aussi cherché dans sa véronique. En 1859, son intérêt renouvelé pour l'allégorie lui

⁴⁰ Lettre à A. Poulet-Malassis, 13 mars 1860, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 13.

⁴¹ Lettre d'A. Poulet-Malassis à F. Bracquemond, [24 août 1859]; département des Manuscrits de la BnF, N.a.fr. 14676, ft 52.

fait imaginer le portrait de Poe “encadré dans des figures allégoriques représentant ses principales conceptions”, bien assorti avec un “frontispice allégorique, exprimant les principales jouissances et souffrances” pour *Opium et haschich*.⁴²

Baudelaire médite surtout un frontispice pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*.

D'un sujet trouvé “en feuilletant l'histoire des *Danses macabres*, d'Hyacinthe Langlois” il soustrait le personnel représentant traditionnellement le Pêché originel, Adam, Ève et le serpent, de manière à ne conserver que le “squelette arborescent, les jambes et les côtes formant le tronc, les bras étendus en croix s'épanouissant en feuilles et bourgeons”, qui lui inspire une combinaison originale: il doit “protège[r] plusieurs rangées de plantes vénéneuses, dans de petits pots échelonnés comme dans une serre de jardinier”.⁴³ “Le tout d'un romantisme forcené”, précise-t-il: “tu vois que je veux en revenir au système du frontispice antique, mais traité d'une manière ultra-romantique”, que garantissaient les noms d'Octave Penguilly-L'Haridon et de Célestin Nanteuil, peintre et illustrateur historique de Hugo et de Gautier.

On était bien loin des *Fleurs du Mal* de 1857, “manuscrit moderne” auquel Baudelaire souhaitait donner un “style lapidaire” et recommandait d'éviter “les archaïsmes et les gentilleses du rouge”,⁴⁴ qui venaient de contribuer au succès des *Odes funambulesques* de Banville. En 1860, il semble avoir souhaité assortir la forme du livre au tour nouveau que donnait au recueil l'association d'allégories modernes – celles des *Tableaux parisiens* par exemple – avec d'autres, plus traditionnelles, que l'édition de 1857 avait sacrifiées.⁴⁵ Quant au “romantisme forcené”, rien n'aurait mieux préfiguré sa teneur provocante que la plaquette *Théophile Gautier* publiée en novembre 1859 si Poulet-Malassis avait réussi à lui donner la forme paradoxale et baroque que souhaitait Baudelaire: non une nostalgie mais une réaction “en faveur” d'un romantisme “ultra”, du lendemain et réflexif, anachronique et défiant la société littéraire de 1859.⁴⁶

⁴² Lettre à Nadar, 16 mai 1859, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 577.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Lettre à A. Poulet-Malassis, 10 février [18]57, *ibid.*, t. I, p. 374.

⁴⁵ Voir Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, p. 176.

⁴⁶ Sur ce projet éditorial, voir Claire Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, pp. 297-301.

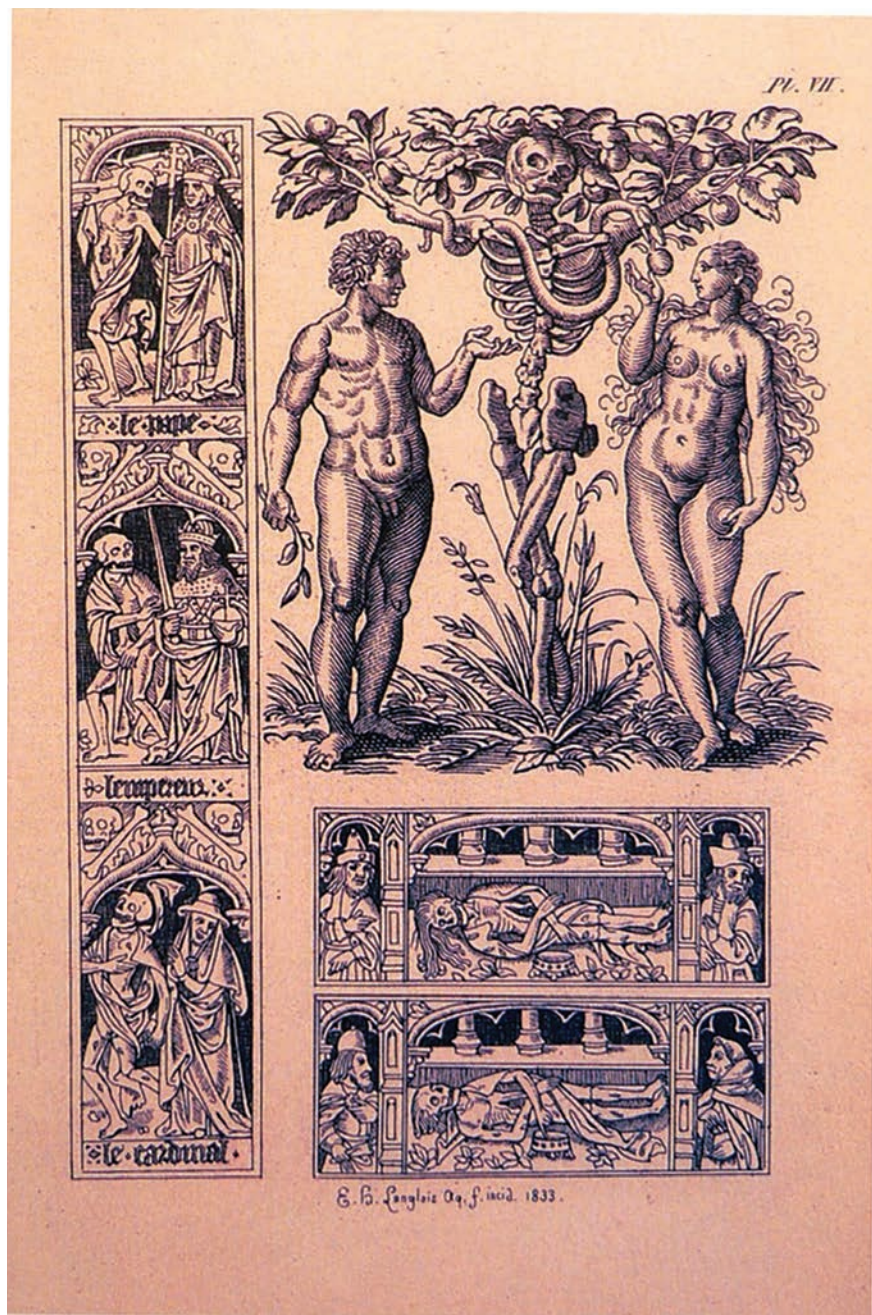


Fig. 4 Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*, Rouen, Lebrument, 1851, t. II, pl. VII.

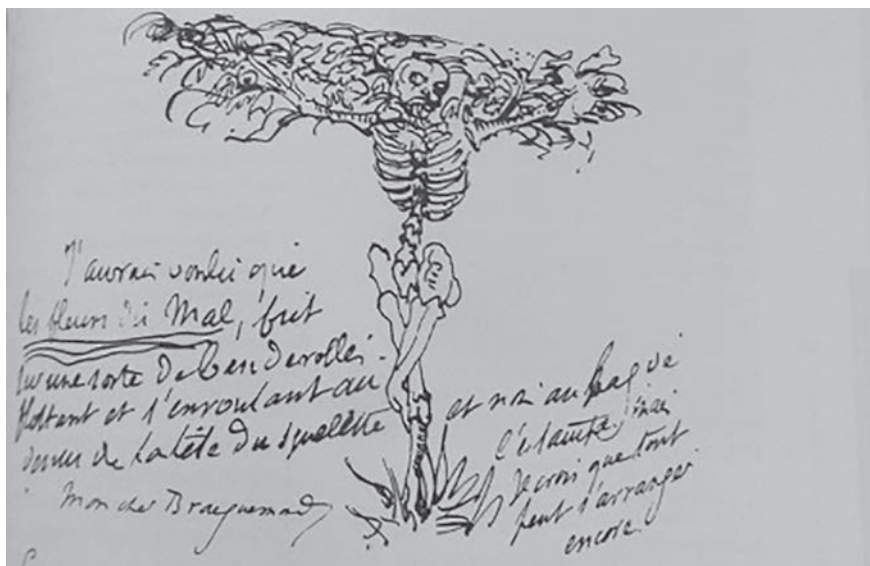


Fig. 5 Auguste Poulet-Malassis, Lettre à Félix Bracquemond, [3 janvier 1860?], détail (BnF, N.a.fr. 14676, f° 78).

Telle qu'elle se présente dans le livre de Langlois, l'image remarquée par Baudelaire résultait déjà d'une généalogie tortueuse puisque d'un burin (1543) et d'un bois de Hans Sebald Beham, le prolifique illustrateur Jost Amman avait tiré un sujet pour un manuel d'obstétrique (1580). Elle illustra ensuite un catalogue d'incunables et finalement un essai sur les Danses macabres, sans relever ni des uns ni des autres. Le sens de cet *unicum*, détourné par la suppression d'Adam, d'Eve et du serpent, échappa à Bracquemond, même après que Poulet-Malassis lui en eut fourni un croquis: "*Arbre de la Science du bien et du Mal* ne contient pas pour lui un sens plastiquement clair".

Quant aux "plantes vénéneuses", il négligea de "consulter les livres sur les analogies, le langage symbolique des Fleurs etc."⁴⁷ Un premier ensemble d'ornements, dont Baudelaire semble avoir eu l'initiative fin 1859, fut vite abandonné puis on renonça même à faire copier à Bracquemond l'ensemble du sujet. La seconde édition des

⁴⁷ Lettre à A. Poulet-Malassis, [fin août 1860], dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, pp. 87 et 85.



Fig. 6 Félix Bracquemond, *Petit fleuron, grand fleuron et lettre ornée pour "Révolte"*, gravés par Sotain pour une édition des *Fleurs du Mal* postérieure à 1862 et reliés par Charles Meunier dans un exemplaire de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, coll. part.

Fleurs du Mal parut en février 1861 avec un frontispice d'autorité, un portrait de l'auteur gravé par Bracquemond.

Dès le mois de juillet suivant fut mise en route une "belle édition" qui aurait dû associer à un frontispice, copie entière ou partielle de l'image trouvée dans le livre de Langlois, un portrait et un jeu complet d'ornements: "Un grand et un petit fleuron, une lettre ornée, un grand et un petit cul-de-lampe pour chacune des divisions de l'ouvrage; un fleuron aux initiales C. B., une lettre ornée et un cul-de-lampe pour la notice de

Baudelaire”.⁴⁸ Ils s’inspiraient de ceux de la fin du XVI^e siècle, les fleurons associant, dans la tradition emblématique, dans ou au bas du dessin, des épigraphes latines choisies avec soin par Baudelaire et Poulet-Malassis.⁴⁹

L’impression de l’ensemble en rouge et noir aurait poussé au comble le raffinement des *Odes funambulesques*, ainsi que le montrent les deux planches d’essais aujourd’hui localisées. La faillite de Poulet-Malassis en 1862 mit un terme à ce deuxième projet.

Finalement c’est Félicien Rops qui dessina et grava l’ultime avatar de l’idée de Baudelaire, mais pour le frontispice des *Épaves* en 1866: un système si “plein d’*ingenium*” qu’il nécessitait une explication, donnée par Poulet-Malassis dans un feuillet imprimé en tête du livre pour éclairer une composition qui pouvait sembler redondante. À la combinaison initiale de Baudelaire assez exactement rendue, Rops avait en effet ajouté beaucoup d’éléments empruntés à des traditions diverses. Dessinateur synchrétique passionné de botanique et très au fait des codes et des usages des frontispices, il avait aussi convoqué emblèmes et devises et détourné la mythologie pour figurer la victoire de l’inspiration chimérique.⁵⁰

De sorte qu’en février 1866, quand Baudelaire veut croire encore à une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*, il suggère à Rops qu’“une jolie eau-forte (faisant allusion à *Danse macabre*, *La Coquette maigre*...) serait un très suffisant frontispice. Très effrayant mais très pomponné, affreux, mais plein de coquetteries”.⁵¹ L’image, à la même et puissante “ironie criarde”⁵² qu’il rêvait en 1859, mais illustrant un poème, aurait rompu avec le principe à la fois “antique” et romantique de condensation graphique du livre.⁵³

⁴⁸ *Catalogue des eaux-fortes, lithographies, caricatures, vignettes romantiques, dessins et aquarelles formant la collection Champfleury*, 26 janvier 1891, notice du lot n. 11, p. 4.

⁴⁹ On pourra par exemple comparer ces lettres ornées et ces bandeaux aux ornements de fonte ou gravés de la base de typographie de la Renaissance BaTyR: <http://www.bvh.univ-tours.fr/batyr/beta/>

⁵⁰ Pour un commentaire du projet de 1859 à 1866, voir Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, pp. 307-360 et Hélène Védrine et André Guyaux, *Autour des “Épaves” de Charles Baudelaire*.

⁵¹ Lettre à F. Rops, [21 février 1866], dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 617.

⁵² Lettre à A. de Calonne, 1^{er} janvier 1859, *ibid.*, t. I, p. 535.

⁵³ Voir Marie-Hélène Girard, *Gautier et l'illustration ou le “dada de la beauté typographique”*, p. 240.

La complaisante amitié de Poulet-Malassis pour Banville, Gautier et Baudelaire a permis à chacun de forger sa conception du livre, du recueil de poèmes en particulier. Jusqu'en février 1866, celle de Baudelaire semble assez affirmée: la prose est ouverte à l'image, qui reste en marge des vers. Il n'excluait de faire ou de laisser dessiner des illustrations ni pour *Le Spleen de Paris* ni pour ses traductions de Poe, auxquelles il souhaitait pourtant conférer un classicisme similaire à celui des premières *Fleurs du Mal* en les faisant imprimer chez Perrin à Lyon.⁵⁴ Il avait songé pour cela à Legros ou à Guys. Seraient en revanche demeurés dans les marges des projets des *Fleurs du Mal* pour 1861, 1862 et encore en 1865 et 1866 les fleurons emblématiques, le système d'ornements inspiré de l'imprimerie de la Renaissance et surtout le frontispice affichant l'idée du livre, ou son interrogation.

C'est sur l'image inspirée de celle de Jost Amman et jamais réalisée selon ses vœux que Baudelaire s'est le plus exprimé. Il décrit avec précision à Nadar la combinaison qu'il rêve, mais ne s'explique sur sa signification que lorsqu'elle échappe à Bracquemond: au seuil du livre, les "plantes vénéneuses" croissant à l'ombre de l'"*Arbre de la Science du bien et du Mal*" auraient occupé la place de l'épigraphe tirée dès 1855 d'Agrippa d'Aubigné et qui n'avait pas évité la condamnation de 1857:

On dit qu'il faut couler les execrables choses
 Dans le puits de l'oubli et au sepulchre encloses,
 Et que par les écrits le mal resuscité
 Infectera les mœurs de la postérité;
 Mais le vice n'a point pour mère la science,
 Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

La figure inventée par Baudelaire relayait la puissance rhétorique et herméneutique des allégories, qu'elles soient descriptives à la manière baroque ou plus modernes, mise en œuvre dans *Les Fleurs du Mal* complétées et remaniées de 1861. Son traitement romantique aurait mis en exergue – ou au contraire ironiquement masqué – leur nouveauté sous la provocation graphique.

⁵⁴ Sur ce projet éditorial, voir Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, pp. 301-306.

Dans un second temps, à partir de l'été 1860, quand Baudelaire demande à Bracquemond la copie du sujet complet, cette valeur circonstancielle se perd et le sens du frontispice change. La scène gravée par Jost Amman représentait en effet la Chute en confondant les différents moments du récit, de la tentation d'Ève à la création de la mort, ce que figurait l'arbre-squelette. En renonçant aux plantes vénéneuses, on perdait la provocation romantique mais l'ensemble gagnait en unité, le frontispice s'accordant désormais avec les ornements pour donner au livre une parure entièrement inspirée de la seconde moitié du XVI^e siècle. L'image y gagnait surtout un sens absolu, ayant le "privilege de pouvoir s'adapter à n'importe quel livre". Affranchi du temps par son classicisme et par son sujet, ce frontispice universel devenait la marque générique de la poésie et de la littérature et portait en retour témoignage de l'homme, immortel être de péché: comme la mort, "toute littérature dérive du péché".⁵⁵ Condensation de l'idée du livre ou emblème de la littérature, le frontispice selon Baudelaire est une provocation.

Les eaux-fortes de Meryon et la scène de Péché originel gravée par Jost Amman n'ont apparemment rien en commun avec ces autres images qui préoccupent Baudelaire en 1859-1860, les dessins de Guys. Les traditions auxquelles elles s'apparentent, *vedute* du XVII^e siècle, emblèmes ou Danses macabres, leurs sujets, leur technique et leur manière, tout les distingue des sujets de mœurs qui inspirent *Le Peintre de la vie moderne*. Les interrogations et les combinaisons qu'elles nourrissent accompagnent néanmoins l'invention de la modernité baudelairienne. D'abord le transitoire ne leur était pas complètement étranger: l'emblème de l'échafaudage appliqué au monument portait son estampille et l'arbre de la Connaissance attifé à la manière romantique aurait eu sa beauté. Mais ces images ont aussi été des foyers où s'est retrempé le potentiel critique et poétique de la mélancolie et de l'allégorie.

Sorbonne Université

⁵⁵ Lettre à A. Poulet-Malassis, [fin août 1860], dans Baudelaire, *Correspondances*, t. II, p. 85.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, éd. Robert Kopp, Paris, Corti, 1969.
- , *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 2 vol., 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, texte établi par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2 vol., 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, éd. Rolf Tiedemann et Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979.
- Catalogue des eaux-fortes, lithographies, caricatures, vignettes romantiques, dessins et aquarelles formant la collection Champfleury, 26 janvier 1891*, Paris, Sapin, 1891.
- Chagniot, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.
- Damade, Jacques, *Meryon - Baudelaire, Paris, 1860. "Eaux-fortes sur Paris" et "Les Tableaux parisiens"*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2001.
- Girard, Marie-Hélène, *Gautier et l'illustration ou le "dada de la beauté typographique"*, in Lise Sabourin (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires, 2008.
- Hugo, Victor, *Les Voix intérieures*, Lausanne, Rouillier, 1837.
- Jouve, Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.
- Labrusse, Rémi, *Baudelaire, Meryon*, "Nouvelles de l'estampe", 193 (mars-avril 2004), pp. 6-31.
- Langlois, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique, philosophique et pittoresque su les Danses des morts*, complété et publié de façon posthume par André Pottier et Alfred Baudry, Rouen, Lebrument, 2 vol., 1851.
- Milner, Max, *Baudelaire et le surnaturalisme*, in Claude Pichois (dir.), *Le Surnaturalisme français*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 35-41.
- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- Van Gogh, Vincent, *Correspondance générale*, trad. Maurice Beerblock et Louis Roëlandt, Paris, Gallimard, 3 vol., 1990.
- Védrine, Hélène et André Guyaux, *Autour des "Épaves" de Charles Baudelaire*, Anvers, Éditions Pandora, 1999.

IDA MERELLO

Les Fleurs du Mal *di Odilon Redon*

Abstract: Odilon Redon does not intend to illustrate Baudelaire, but seeks to interpret his poetics through his own sensitivity, and by transforming allegory into symbol. Thus in the Frontispiece to his edition he suggests the heart of *Les Fleurs du Mal*'s poetics.

Redon interprete di Baudelaire: la ricchezza del simbolo

“Faut-il vous dire, à vous qui ne l’avez pas plus deviné que les autres, – scribe Baudelaire ad Ancelle, a proposito delle *Fleurs du Mal* – que dans ce livre atroce j’ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c’est un livre d’art pur, de singerie, de jonglerie, et je mentirai comme un arracheur de dents”.¹ Mentre mette a nudo così il suo comportamento di dandy, Baudelaire tradisce la sfiducia nella comprensione della propria opera anche da parte di un amico di lunga data. E quando decide di arricchire la nuova edizione delle *Fleurs* con incisioni, i rapporti con gli artisti diventano difficili, sia con Bracquemond, sia, in parte, con Rops, perché niente corrisponde alle sue intenzioni. Redon invece raccoglie i disegni per l’album di Baudelaire ben dopo la sua morte. Come può uno spirito conservatore e religioso come Redon comprendere un poeta apparentemente così lontano, sapendolo restituire nell’interpretazione grafica? Quale sarebbe potuta essere la reazione di Baudelaire? Solo un confronto tra la sua critica d’arte e quella di Redon possono rivelare il loro nocciolo caldo, il punto di fusione.

¹ Charles Baudelaire, in *Œuvres complètes*, p. 610. “Devo dire, a voi che non lo avete indovinato meglio di un altro, che in questo libro atroce ho messo tutto il mio cuore, la mia religione (travestita) il mio odio? È vero che scriverò il contrario, giurando sui miei dei che è un libro di arte pura, di simulazione, di acrobazie, e mentirò come un cavadenti”.

Gli inizi di Redon

Il volume di Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, offre una splendida analisi dell'opera redoniana, nei suoi rapporti con il campo artistico e letterario, dalle prime incisioni fino alle opere a colori che si situano a partire dagli anni novanta. Gli annessi al testo proseguono in maniera rigorosa l'analisi della corrispondenza, analisi iniziata negli anni ottanta del XX secolo da Suzy Levy, attualmente ancora in corso di studio. Gamboni mostra molto bene come Redon sia stato spinto – dal salotto di Berthe de Rayssac prima, e dalla rivista “La Vie moderne”, in particolare da Hennequin, poi – a cercare, fin dalla fine degli anni settanta, collegamenti con poeti e scrittori lontani dalla moda naturalista e impressionista. In tal modo poteva assicurarsi, attraverso la riproducibilità delle incisioni, una diffusione dell'opera artistica analoga a quella letteraria e, nello stesso tempo, trovava la sua collocazione negli ambienti della futura élite decadente. Redon sembra accettare perciò una pratica illustrativa su cui aveva espresso un giudizio negativo nel *Salon* del 1868:² ma in realtà continua a difendere il principio di un'autonomia artistica soltanto ispirata a un testo. Mentre l'album su Poe è pronto nel 1879, all'inizio degli anni ottanta Émile Hennequin gli fa leggere *La Tentation de Saint Antoine* e gli suggerisce anche un album su *Les Fleurs du Mal*. La corrispondenza rivela il forte interesse di Redon per *La Tentation*, di cui propone più volte le tavole a istituzioni pubbliche e collezionisti privati, mentre Poe sembra un autore non amato, considerato troppo cerebrale.³ Hennequin diffonde su “La Renaissance littéraire et artistique” l'intenzione di Redon di disegnare *planches* per le opere di Baudelaire, Poe e Pascal. L'operazione è fruttuosa e il tempismo perfetto: nel 1882 lo stesso Hennequin sta riproponendo una traduzione dei *Contes grotesques* di Poe, mentre Paul Bourget dà alle stampe una lettura di Baudelaire che lo integra nell'estetica decadente. Redon si trova così a far parte della cultura di punta: ottiene la promozione da parte di Huysmans – come cri-

² Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 92.

³ “La lecture du poète américain m'avait été maintes fois conseillée comme devant me donner, dans la région de l'art littéraire, une analogie correspondant à mon art. On se trompait. Ses contes ne sont pas mon livre de chevet” (Lettre du 21 juillet 1898 à André Mellerio, in Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 308).

tico d'arte e per la preziosa citazione in *À rebours* – oltre all'ammirazione di Mallarmé e della sua cerchia. Eppure continua a sentirsi a disagio nei rapporti col testo letterario, che le legende sotto le tavole sarebbero tenute a stringere. Anche per i disegni relativi alla *Tentation de Saint Antoine*, opera che sente risuonare in lui, asciugherà sempre di più la citazione. Quando, nel 1889, presenta all'editore collezionista Édouard Deman nove disegni ispirati alle *Fleurs* (Hennequin, il promotore dell'iniziativa, è già morto da un anno, annegato proprio durante una vacanza presso l'artista), Redon precisa che le sue tavole vanno intese come “interpretazioni” piuttosto che illustrazioni.⁴

Deman le acquista, e, nel 1890, in occasione del *Salon des XX*, le presterà per l'esposizione insieme a *Le Barde*, *Christ* e *Brunhilde*, accompagnate da una citazione baudelairiana. L'album in realtà è composto da disegni risalenti a epoche diverse, senza analogia di stile o formato, senza che Redon ne avesse concepito in principio una possibile riunione. Il procedimento di Évely è più semplice di quello litografico⁵ e non ammette ritocchi successivi. Data la diversità delle tecniche utilizzate nei disegni che le precedono, a penna o a carboncino, tutte le tavole sono leggermente ritoccate in partenza, con il rinforzo dei toni cupi e di qualche ombra. Sono numerate, ma senza didascalia, e la loro posizione di annesso all'opera lascia i riferimenti indeterminati.

La lettura di Baudelaire

Nel suo diario, Redon dichiara di avere letto le *Fleurs* al momento della loro pubblicazione, su suggerimento del maestro di vita Armand

⁴ Il catalogo era del resto esplicito: *Charles Baudelaire. Interprétations par Odilon Redon. 9 dessins dont une couverture-frontispice et un cul-de-lampe*. Tiratura su rame secondo il procedimento Évely, senza ritocchi da parte dell'autore.

⁵ “Techniquement parlant, ces estampes sont bien distinctes des lithographies, avec lesquelles elles ont souvent été confondues ostensiblement depuis que Jules Destrée inclua cet album dans son catalogue** sur les lithographies de Redon, et en dépit du fait qu'il spécifie qu'ils ont été imprimés par Évely, en utilisant le procédé d'Évely sur des planches de cuivre (avec une qualité qu'il note comme 'inférieure' à l'impression lithographique), et sans retouches par l'artiste” (<http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchivef.Fleurs%20du%20Mal.html>).

Clavaud, botanico e amante delle arti.⁶ Ci troviamo di fronte a un'opera di cui l'artista parla poco, e dove tavole non necessariamente composte in vista dell'album vi vengono inserite tramite brevi riferimenti. Eppure un confronto tra i gusti artistici di Baudelaire e quelli di Redon mette in rilievo notevoli punti di contatto. È possibile che la lettura dell'opera di Baudelaire, non solo poetica, ma anche critica, discussa con Clavaud, abbia permesso a Redon di trovare in sé stesso motivi di consonanza, malgrado numerosi contrasti – *in primis* la diversa valutazione dei pittori realisti e impressionisti. Improbabile che intelligenze sottili come Clavaud e Redon abbiano potuto sovrapporre Poe e Baudelaire, come afferma invece Asher Ethan Miller;⁷ mentre è possibile, come afferma sempre Miller, che singoli componimenti di Baudelaire abbiano ispirato Redon, e il *poème en prose* *L'Horloge* possa avere suggerito *Félinerie*: cosa che rivela appunto una conoscenza non mediata da Poe.

Anche per Terry W. Strieter Redon è stato molto influenzato da Baudelaire, e con grande finezza ritrova anche nella raccolta *Dans le rêve* due litografie che gli appaiono strettamente parallele a certi passaggi delle *Fleurs*.⁸ Così analizza gli elementi della Ruota richiamandosi alle *Petites Veilles*. La donna anziana, scartata dalla società, fa ruotare la ruota del tempo; mentre i suoi occhi guardano in alto verso il cielo, l'ultima promessa. Strieter descrive bene il procedimento di Redon:

Redon ha fatto un uso giudizioso delle immagini di Baudelaire, dando forma tangibile ad alcune delle sue metafore per suggerire un sogno di emancipazione dalla costrizione e dalla sofferenza. Sul piatto può essere

⁶ “Lorsque parurent les premiers livres de Flaubert, il me les désignait déjà avec clairvoyance. Il me fit lire Edgar Poe et Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, à l'heure même de leur apparition” (Odilon Redon, *À Soi-même*, p. 18).

⁷ “For Redon, Baudelaire, the French translator and populariser of Poe, was virtually synonymous with the American author. Baudelaire assimilated motifs from Poe into his own writing, and Redon had been a close reader of the French poet since his youth” (Asher Ethan Miller, *Literary and Pictorial Sources in the Graphic Work of Odilon Redon*, pp. 234-242, p. 237).

⁸ Terry W. Strieter, *Odilon Redon and Charles Baudelaire: some parallels*, pp. 17-19, p. 17. Anche se Redon aveva dichiarato a Mellerio: “È forse il mio album preferito, perché è composto senza alcun legame con la letteratura. Il titolo *Dans le rêve* è una sorta di chiave di apertura” (lettera a Mellerio del 21 luglio 1898, riportata in André Mellerio, *Odilon Redon*, p. 10).

correlato alla poesia *Un martire*. Il poeta raffigura una visione di una testa mozzata in un'atmosfera "pericolosa, fatale". Sebbene un cadavere senza testa stia versando sangue a profusione, l'attenzione viene attratta dalla testa "che tiene i nostri occhi fissi":

Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose; et, vide de pensers,
Un regard vague et blanc comme le crépuscule
S'échappe des yeux révoltés.

Qui il comodino, il riposo "la testa vuota e pallida, lo sguardo vuoto e gli occhi rivolti verso l'alto" si trovano tutti nella litografia di Redon. Come ha fatto così spesso, l'artista ha aggiunto un elemento originale – l'elmo chiodato – e ha scartato altri oggetti menzionati nella poesia. La correlazione è tuttavia sorprendente. Questi due esempi di stretti parallelismi tra le immagini di Odilon Redon e quelle di uno dei suoi scrittori preferiti forniscono ampie prove che l'artista, se non ha specificamente "illustrato" passaggi letterari, nondimeno ha preso in prestito da essi dettagli molto significativi per elaborare le sue proprie composizioni. Era selettivo nei suoi prestiti, tentando, a quanto pare, di trasmettere potenti sfumature emotive.⁹

Si tratta, naturalmente, di suggestioni, ma nell'interpretazione simbolica dell'opera la critica resta forzatamente a livello di ipotesi.

⁹ "Redon has made judicious use of Baudelaire's imagery, giving tangible form to some of his metaphors to suggest a dream of emancipation from constraint and suffering. On the Dish (Fig. 4) can be related to the poem A Martyr. Here the poet depicts a vision of a severed head in an atmosphere of 'dangerous, fatal' air. Although a headless cadaver is pouring out blood in great profusion, upon entering the room, one's attention is attracted to the head 'which hold[s] our eyes riveted'. (stanza five): 'On the bedside table, like a ranunculus, Reposes; and, empty of thoughts, A stare, blank and pallid as the dawn, Escapes from the upturned eyeballs'. 3 Here the bedside table, the reposing 'blank and pallid' head, the empty stare, and the upturned eyeballs are all found in Redon's lithograph. As he so frequently did, the artist has added an original element-the spiked helmet-and discarded other objects mentioned in the poem. The correlation is nevertheless striking. These two examples of close parallels between the imagery of Odilon Redon and that of one of his favourite writers provides ample evidence that the artist, if he did not specifically 'illustrate' literary passages, nevertheless borrowed very significant details from them to elaborate his own compositions. He was selective in his borrowings, attempting, it would seem, to convey powerful emotional overtones" (*ibid.*, p. 18).

Gusti artistici: corrispondenze

La conoscenza personale tra i due artisti è invece mancata non solo per ragioni anagrafiche (Baudelaire è nato il 9 aprile 1821, Redon il 20 aprile 1840), ma anche per il lento affacciarsi di Redon alla scena pubblica: i primi lavori risalgono alla metà del secolo, mentre la notorietà arriva negli anni settanta, dopo la morte di Baudelaire. Eppure già nei suoi primi passi, il giovane pittore avrebbe potuto incontrare l'approvazione del poeta.

Fallito l'esame della Scuola di Belle Arti, era stato infatti inviato dalla famiglia a studiare presso il pittore Jean-Louis Gérôme, ma aveva abbandonato l'atelier per seguire invece l'incisore Rodolphe Bresdin. Gérôme era apprezzato per il rigore dei quadri storici e la compostezza classica; al contrario Redon rivendica, rispetto al principio di costruzione, il diritto alla fantasia, alla rielaborazione personale:¹⁰ lo stesso principio che è alla base delle sue tavole, e che viene da lui considerato la sola possibilità di passare da una forma artistica all'altra. Baudelaire l'avrebbe di sicuro approvato;¹¹ poiché è ugualmente ostile all'arte ufficiale, dove vede allievi di Ingres che si perdono in minuzie senza importanza;¹² quanto a Gérôme, gli rimprovera di voler attirare il pubblico non per qualità di pittura, ma

¹⁰ Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 33.

¹¹ "Il est impossible de méconnaître chez M. Gérôme de nobles qualités, dont les premières sont la recherche du nouveau et le goût des grands sujets; mais son originalité (si toutefois il y a originalité) est souvent d'une nature laborieuse et à peine visible. Froidement il réchauffe les sujets par de petits ingrédients et par des expédients puérils" (Baudelaire, *Salon de 1859. V. Religion histoire fantaisie* – suite, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 639-640).

¹² "M. Ingres dessine admirablement bien, et il dessine vite. Dans ses croquis il fait naturellement de l'idéal; son dessin, souvent peu chargé, ne contient pas beaucoup de traits; mais chacun rend un contour important. Voyez à côté les dessins de tous ces ouvriers en peintures, – souvent ses élèves; – ils rendent d'abord les minuties, et c'est pour cela qu'ils enchantent le vulgaire, dont l'œil dans tous les genres ne s'ouvre que pour ce qui est petit [...]. Ces messieurs ont traduit en système, froidement, de parti pris, pédantesquement, la partie déplaisante et impopulaire de son génie; car ce qui les distingue avant tout, c'est la pédanterie. Ce qu'ils ont vu et étudié dans le maître, c'est la curiosité et l'érudition" (*Salon de 1846. De quelques dessinateurs*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 459).

per resa scenografica,¹³ sostituendo così un espediente intellettuale a una riflessione artistica. Inoltre, nella lista dei beni di Baudelaire fatta dal notaio Ancelle per distribuire la sua eredità, risultano tra dieci e diciotto acqueforti di Chien-Caillou, (soprannome di Bresdin¹⁴) e una tavola del suo *Buon samaritano*. Per di più, pur non dedicandogli recensioni, il poeta lo raccomanda, in una lettera a Gautier del 1861, come un vecchio amico, nella cui opera “ci sono cose che ti piaceranno moltissimo”.¹⁵

A sua volta, l'articolo che Redon dedica a Bresdin (il 10 gennaio 1869) sulla “Gironde” di Bordeaux, risuona di espressioni molto vicine allo *Spleen LXXXVIII* dell'edizione 1861: “Ce qu'on retrouve partout, presque d'un bout à l'autre de son œuvre, c'est l'homme épris de sa solitude, fuyant le monde, fuyant éperdument sous un ciel sans patrie, dans les angoisses d'un exil sans espoir et sans fin”.¹⁶ Si coglie immediatamente il rapporto non solo *in terminis* con “les esprits errants et sans patrie”, ma con lo stato d'animo dell'intero componimento. Attraverso quello che afferma su Bresdin, Redon sembra riconoscere in Baudelaire un'altra *âme sœur*.

Fino al 1890 Redon non usa il colore, ma sperimenta soltanto i disegni a penna e carboncino la cui diffusione è affidata poi a tecniche di incisione, soprattutto litografiche. Per Baudelaire proprio l'incisione permette di rivelare pienamente la grandezza di un artista: “Non seulement l'eau-forte sert à glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche sa personnalité la plus intime. Aussi peut-on affirmer que, depuis la découverte de ce genre de gravure, il y a eu autant de manières de le cultiver qu'il y a eu d'aqua-fortistes”.¹⁷

¹³ “Malgré de grands et nobles efforts, le Siècle d'Auguste, par exemple, – qui est encore une preuve de cette tendance française de M. Gérôme à chercher le succès ailleurs que dans la seule peinture, – il n'a été jusqu'à présent, et ne sera, ou du moins cela est fort à craindre, que le premier des esprits pointus” (*Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 641).

¹⁴ Champfleury scrive la sua biografia, con il titolo appunto di *Chien-caillou* (1847).

¹⁵ “Il y a là des choses qui te plairont infiniment” (Lettera a Th. Gautier, 29 aprile 1861, in Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 146).

¹⁶ Roseline Bacou, *Rodolphe Bresdin et Odilon Redon*, pp. 50-59, citato in Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 24.

¹⁷ Baudelaire, *L'Art romantique*, IV. *Peintres et aquafortistes*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 741. Il testo era apparso per la prima volta nel 1862 su “Le Boulevard”, ripubblicato poi in *L'Art romantique* da Michel Lévy nel 1868.

La grandezza dell'artista è in proporzione, secondo Baudelaire, alla sua capacità di fantasia e di immaginazione: "Personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire", scrive Baudelaire.¹⁸ E Redon: "L'eau-forte n'est-elle pas, par la souplesse et l'intensité de ses effets, la véritable sœur de la peinture? [...] à nous maintenant de nous livrer à notre fantaisie; à nous de créer librement".¹⁹ Baudelaire apprezza anche il carattere aristocratico dell'incisione, più appartata rispetto alla pittura: "C'est vraiment un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que celles qui sont naturellement artistes, très amoureuses dès lors de toute personnalité vive". E Redon parla della solitudine dell'artista: "Il m'a toujours semblé qu'un artiste est seul, et ne peut être que seul".²⁰

Quanto ai rapporti tra le arti, anche Baudelaire li concepisce come tessuto di legami, ossia interpretazione della poesia attraverso l'incisione, e viceversa, come appunto piacerebbe a lui "d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes, sur de belles gravures, les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien".²¹ L'aspetto fantastico dei paesaggi di Meryon lo affascina, e, per descriverne la bellezza, cita alcuni versi di Victor Hugo:

Morne Isis, couverte d'un voile!
Araignée à l'immense toile,
Où se prennent les nations!
Fontaine d'urnes obsédée!²²

¹⁸ Cfr. Baudelaire, *Salon de 1859*, IV. *Le gouvernement de l'imagination*, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 624-625, e Id., *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *L'Art romantique*, *ibid.*, pp. 747-748.

¹⁹ Redon, *Salon de 1868*, in Gamboni, *La Plume et le pinceau*, Annexe, p. 251.

²⁰ Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 28.

²¹ Lettera a A. Poulet-Malassis, 16 febbraio 1860, in Baudelaire, *Correspondance*, t. I, pp. 668-671, p. 670. Per i rapporti con Meryon, cfr. l'articolo di Claire Chagniot in questo stesso volume.

²² Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 667.

Questi versi, presi in prestito a un altro per offrire una suggestione sull'acquafortista di elezione, alludono senza saperlo ai temi ossessivi di Redon, dall'Isis della *Tentation* alle donne velate, alla serie dei ragni.

Progetto per l'illustrazione delle Fleurs

Come è noto, insieme a Poulet-Malassis Baudelaire progetta un frontespizio per le *Fleurs du Mal* del 1861, da affidare all'incisore Bracquemond.²³ Gli suggerisce il modello di una danza macabra, da intendersi non come illustrazione, bensì come interpretazione allegorica della poesia attraverso l'immagine, e così la descrive a Nadar:

Ici, un squelette arborescent, les jambes et les côtes formant le tronc, les bras étendus en croix s'épanouissant en feuilles et bourgeons, et protégeant plusieurs rangées de plantes vénéneuses, dans de petits pots échelonnés comme dans une serre de jardinier. Cette idée m'est venue en feuilletant l'histoire des Danses macabres, d'Hyacinthe Langlois.²⁴

L'esecuzione di Bracquemond per il 1861 lo delude al punto di rinunciare al progetto: troppo greve uno scheletro che cammina, e i cui rami non si dipartono dalle braccia, bensì dai piedi:

[Environ 20 août 1860.] Voici l'horreur de Bracquemond. Je lui ai dit que c'était bien. Je ne savais que dire, tant j'étais étonné. Ce squelette marche et il est appuyé sur un éventail de rameaux qui partent des côtes au lieu de partir des bras.²⁵

Anche per l'edizione del 1862, che doveva uscire in occasione dell'esposizione di Londra, dopo tanti progetti (frontespizio, ritratto, *fleurons*, *culs-de-lampe*) non si fece nulla. I *fleurons* dovevano avere carattere emblematico ed essere accompagnati da un motto latino proba-

²³ Cfr. in proposito gli articoli di Hélène Vedrine e Claire Chagniot in questo volume, oltre a *Baudelaire et l'estampe* di Claire Chagniot.

²⁴ Baudelaire, *Correspondance*, t. II, pp. 576-577.

²⁵ Lettera a A. Poulet-Malassis, in Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 83.

bilmente cercato insieme da Baudelaire e Poulet-Malassis.²⁶ L'edizione non esce, ma sia l'editore sia Baudelaire e Bracquemond continuano a lavorare su un'edizione in stile sempre più aperto all'ispirazione cinquecentesca dell'emblema e l'allegoria.²⁷ Per il frontespizio, Bracquemond, esasperato, viene convinto a ricopiare esattamente la stampa di Langlois. Poi Poulet-Malassis fallisce. Redon difficilmente può avere visto queste incisioni prima di comporre i suoi disegni, dato che erano rimaste in sole due copie private, una delle quali in possesso di Champfleury, acquistata poi alla sua morte (1891) da Samuel Putnam Avery.²⁸

Nel frattempo, invece, Félicien Rops era entrato in contatto a Bruxelles con Baudelaire e Poulet-Malassis, e i tre si mettono d'accordo per una *affiche* e il frontespizio delle *Épaves*. Nel 1865 Baudelaire scrive che Rops è l'unico artista belga che meriti di essere conosciuto.²⁹ Rops, che faceva parte di una società segreta di ispirazione liberale e amante della buona tavola, malgrado la profonda innovazione di disegno rispetto a Bracquemond e un carattere grottesco più beffardo e personale, ha in comune il gusto dell'emblema, dell'allegoria, abituali nella società che frequenta, e condivide con Poulet-Malassis l'amore per la botanica. Il frontespizio per le *Épaves*, senza avere più niente a che fare con la danza macabra, presenta comunque un albero costituito da un mazzo di scheletri, annodato da un serpente. Dalle braccia scheletriche pendono i pomi della conoscenza, mentre ai piedi giacciono i sette peccati capitali, con disegni che se ne fanno allegoria.³⁰ Le opere di Rops piacciono moltissimo a Baudelaire, ma, dato il fallimento di Poulet-Malassis, si trova ancora alla ricerca di un editore quando viene sorpreso dalla morte.

²⁶ Claire Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, p. 336.

²⁷ *Ibid.*, p. 345.

²⁸ Un'edizione magnifica, con la lussuosa rilegatura di Charles Meunier e tre incisioni di Bracquemond, fu realizzata solo nel 1900, in esemplare unico, da Samuel Putnam Avery (1822-1904).

²⁹ Lettera a Manet dell'11 maggio 1865, in Baudelaire, *Correspondance*, t. II, pp. 496-497. E cfr. *Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur*: "[...] (Comme je le ferais moi-même) / À dire là-bas combien j'aime / Ce tant folâtre Monsieur Rops, / Qui n'est pas un grand prix de Rome, / Mais dont le talent est haut comme / La pyramide de Chéops!".

³⁰ Cfr. Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, p. 348, dalla trascrizione di Claude Pichois (Claude Pichois et François Ruchon, *Baudelaire. Documents iconographiques*, p. 117).

Félicien Rops fa parte dal 1885 di quel Gruppo dei XX che ospiterà nel 1890 i disegni di Redon su Baudelaire. Al momento del proprio invito, Rops aveva presentato delle tavole per la *Tentation de Saint Antoine*: i due artisti sono vicini nelle tematiche, quanto opposti nell'interpretazione. Sono inoltre troppo divisi dalle visioni politiche e religiose per tentare di avvicinarsi. Oltre a far parte della società degli Agathopedi, Rops dal 1861 è entrato nella massoneria e coltiva ideali socialisti. Redon, appartato, circondato da una chiusura provinciale, troverà il suo spazio più aperto negli ambienti occultisti della capitale.

Il frontespizio di Redon

Il suo frontespizio non tiene conto delle suggestioni di Baudelaire, e rifiuta ogni principio allegorico, che corrisponderebbe comunque a un processo traduttivo. Redon si sposta quindi sul piano simbolico, dove l'evidenza del disegno nasconde come enigma il suo significato secondo. È l'immagine a colpire per l'inquietudine del proprio mistero, forse decifrabile ma pur sempre avvolto nell'ombra, come la figura è immersa nel nero del carboncino. Non sarebbe stato alieno peraltro dal repertorio di Redon l'uso di scheletri: del 1880 è il carboncino su *L'Esprit des bois*, di forte carica simbolica, dove uno scheletro radicato su due zolle mostra un volto pensoso, da cui si innervano rami; mentre la *Bataille des os*, dedicata a Maurice Bouchor, ha tonalità più grottesche.

Tuttavia, contravvenendo alle indicazioni di Baudelaire, per il frontespizio delle *Fleurs* Redon immagina una colonna sormontata da una sorta di capitello, dove emerge, come incappucciato dal nero, un quarto di volto di profilo. L'indicazione sul catalogo lascia perplessi: "Una cesta nera da cui si staglia in bianco un profilo di donna, con la palpebra chiusa. Poi un mazzo di fiori bizzarri".³¹ Non vi è accenno alla colonna, e il volto enigmatico non sembra avere identità sessuale, anche se Redon evidentemente deve avere approvato la didascalia. È forse possibile vedere in quel volto l'immagine della poesia e nello stesso tempo il poeta suo creatore, proprio per l'assenza di definizione di genere. La didascalia della tavola per il resto è ben lontana dalla sintesi dell'immagine.

³¹ André Mellerio, *Annexes aux catalogues*, in Id., *Odilon Redon*, p. 127.

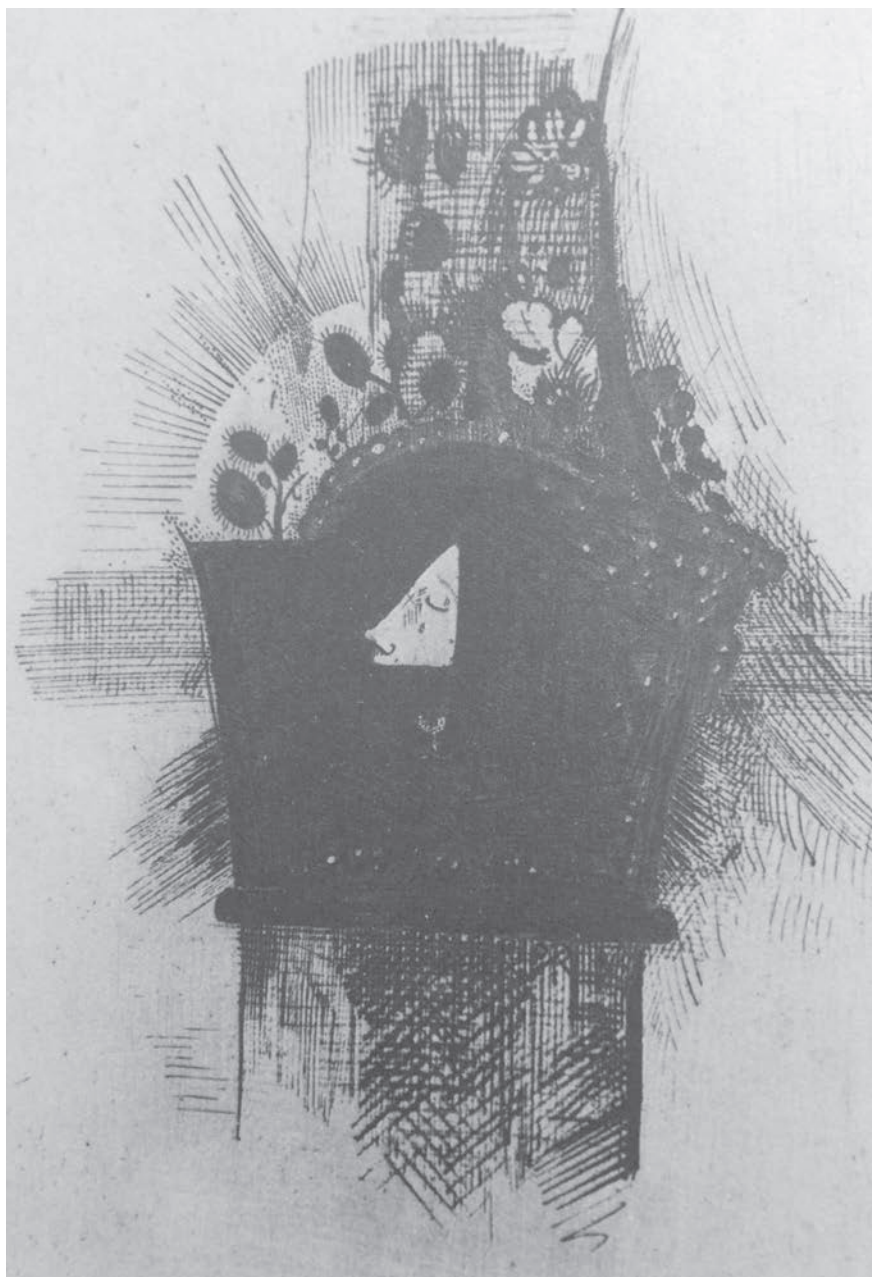


Fig. 1 Odilon Redon, frontespizio per *Les Fleurs du Mal*.

“Une corbeille noire où se détache en blanc un bout de profil de femme, la paupière fermée. Puis un bouquet de fleurs bizarres”.

È molto chiaro il reticolo del tratteggio, che traccia una croce, dietro la quale appare un'aureola. Il motivo della croce e della luce può alludere alla sofferenza della poesia e alla sua aureola, e non sembra senza rapporto con i versi di *Bénédiction* ("Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange / L'Enfant déshérité s'enivre de soleil / [...] Et s'enivre en chantant du chemin de la croix").

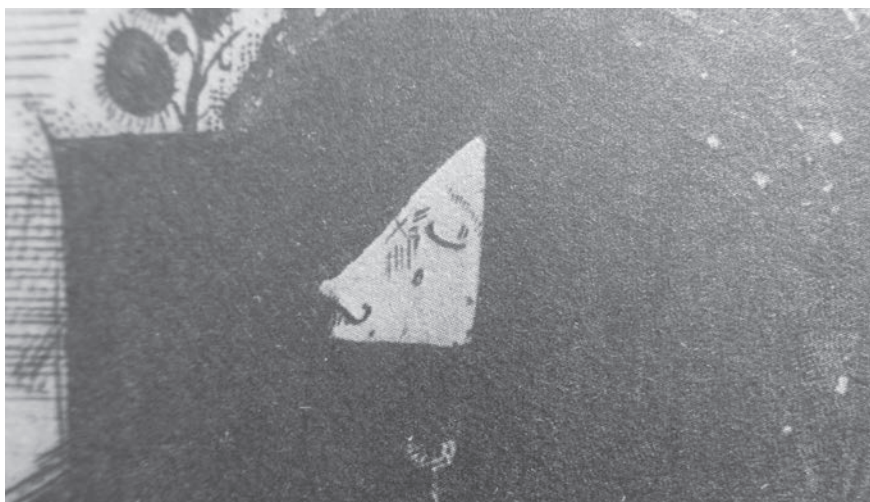


Fig. 2 Frontespizio, dettaglio centrale: il profilo.

Il volto è reclinato, col naso perfettamente in linea: la bocca è immersa nel nero, mentre l'occhio è chiuso e alcune macchie scure segnano il volto. Da un punto di vista estetico, tali macchie creano una corrispondenza con i punti bianchi dei fiori sul capitello, ma il loro significato appare complesso. Potrebbe rappresentare un segno di malattia, significare una poesia malata.

Nella serie di quadri dedicati al *Matrimonio alla moda*, alla metà del Settecento, William Hogarth, per segnalare l'infezione venerea dello sposo, inserisce una vistosa macchia nera sul collo (*La mattina*, secondo dipinto, 1745), ereditata nel sesto dipinto (*La morte di lei*, 1745) anche dalla bambina.³² Redon potrebbe aver così voluto sottolineare la poesia

³² Cfr. Luigi Senise, *Hogarth*.

della modernità, legata alla malattia, come nella *Muse malade*, alludendo anche, forse, alla malattia di Baudelaire (che poteva aver appreso da Rops).

Sopra al “capitello” si svolge una spirale di merletti da cui si innalza un parallelepipedo di trina, che porta verso l’alto fiori e foglie, sullo sfondo di un’aureola; alcune ombre arrotondate con aculei assomigliano a piante carnivore come la dionea: una di esse, per la luce che la circonda, allude a un girasole; sulla destra sembra di poter distinguere con una certa chiarezza una foglia di fico.

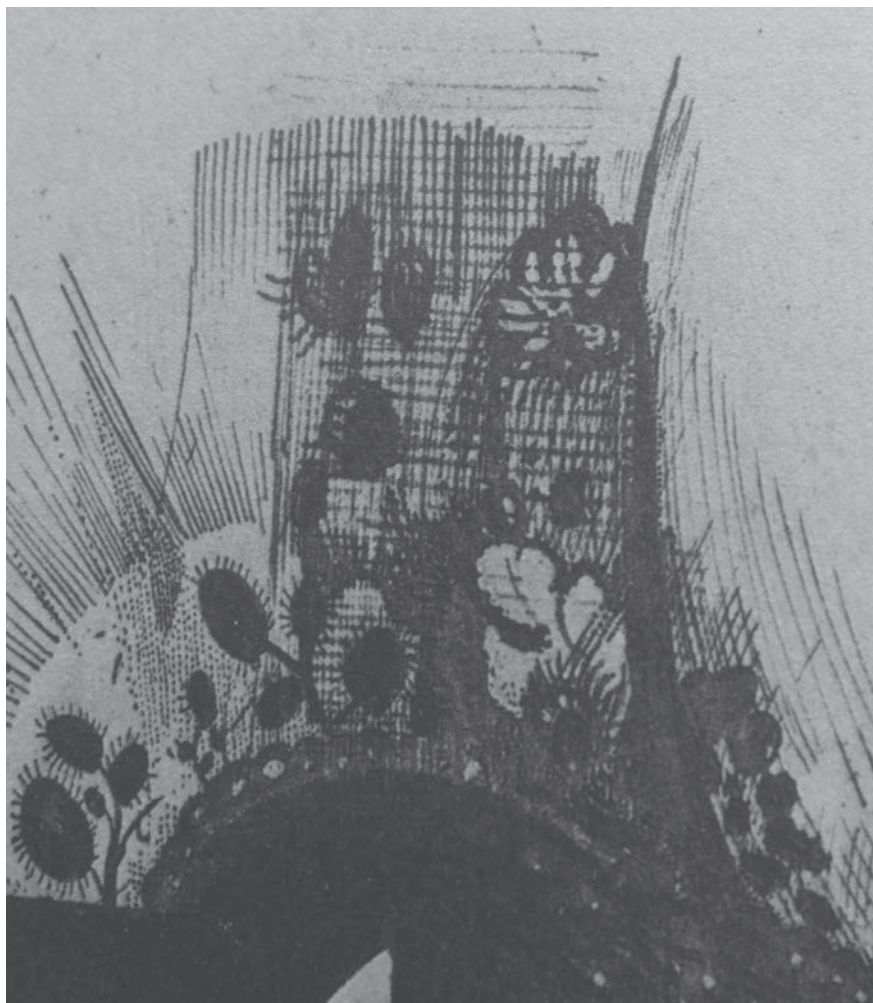


Fig. 3 Frontespizio, dettaglio: la colonna montante.

Dato il carattere di frontespizio, Redon doveva attribuire a questa litografia una particolare forza interpretativa, e quindi ogni particolare, molto più che negli altri disegni, riporta alle *Fleurs du Mal*. Gli occhi chiusi, così frequenti nei volti di Redon, si caricano del simbolismo della cecità, della visione interiore. Nel parallelepipedo, che prosegue a partire dalla testa, avvolta dai fiori, si potrebbe riconoscere un'attenzione al *poème en prose* fondato sull'immagine del tirso, in cui la fantasia si attorciglia alla linea retta della volontà, in libera espansione fino al raggiungimento della perfezione artistica:

Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique [...] Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?³³

Redon sembra porsi così al cuore dell'estetica baudelaيرية, scendendo in profondità nella concezione non solo della poesia, ma dell'arte in generale. Anche la stampa infatti deve reggersi su una volontà ferma di disegno e su arabeschi cui la fantasia non deve rinunciare.

Soffermando lo sguardo sui fiori, si può notare la stessa complicità instaurata tra poeta e pittore, in rappresentazioni di grande forza simbolica per entrambi.

Baudelaire si era lamentato della scarsa conoscenza dei fiori da parte di Bracquemond, in una lettera a Poulet-Malassis dell'agosto 1860:

Bracquemond va s'acharner à conserver ce qu'il pourra de sa planche. Ces fleurs étaient absurdes. Encore aurait-il fallu consulter les livres sur les analogies, le langage symbolique des Fleurs, etc.³⁴

³³ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, in *Œuvres Complètes*, t. IV, Paris, Michel Lévy, 1869 è l'edizione che Redon poteva consultare.

³⁴ Baudelaire, Lettera a A. Poulet-Malassis, fine agosto 1860, in *Correspondance*, t. II, p. 85.

Questo non è certo il caso di Redon, botanico prima ancora di pittore, quindi ogni elemento floreale del frontespizio è carico di senso. Il velo del simbolo lascia tuttavia margine all'incertezza. Se le ombre dei fiori con gli aculei rappresentano effettivamente piante carnivore, costituiscono allora un ponte tra Baudelaire e il mondo decadente. Legate alla carne e al male che si nasconde dietro alla bellezza, sono mortifere come i fiori avvelenati, ma fatte anche per conquistare Huysmans, ossia l'amico che avvia Redon per nuovi percorsi estetici. Com'è noto, in *À rebours*, Des Esseintes è affascinato dal suo angolo osceno di piante desideranti in continuo aprirsi e chiudersi per inghiottire gli insetti.

Anche la foglia di fico, simbolo della conoscenza del male, riporterebbe esplicitamente non solo al titolo, ma anche alla litografia di Langlois, a cui Baudelaire chiedeva a Bracquemond di ispirarsi. L'originale è infatti una tavola di Jost Amman (1539-1591) per il libro della Genesi, dove sono ritratti Adamo ed Eva ai piedi dell'albero del bene e del male, rappresentato da uno scheletro a gambe intrecciate con braccia di rami e foglie.³⁵

L'immagine del girasole, per quanto fluida, basata su un gioco di luce, è a sua volta un fiore espressivo della raccolta di Baudelaire, in quanto alluderebbe alla sua intenzione architettonica e numerologica (più evidente nei cento poemi della prima edizione), oltre che all'estetica della linea serpentina: si tratta infatti non di un fiore, bensì di un'infiorescenza, i cui fiori si dispongono a spirale, in base a una numerazione precisa. Il girasole è anche arricchito simbolicamente dal mito greco di Apollo e Clizia, ripreso da Ovidio nelle *Metamorfosi*,³⁶ per cui Clizia, seguendo sempre con lo sguardo l'amato Apollo, dio di tutte le arti e della poesia, si trasforma in girasole.

Con il frontespizio Redon riesce così nell'intento di un disegno intensamente allusivo, esemplare nell'interpretazione: evidentemente complesso, anche se tuttora enigmatico e passibile di semplici ipotesi; affidato al linguaggio dell'arte simbolista dove il pittore ambisce ad acquisire una posizione centrale.

Redon aveva anche preparato un ornamento, o *cul-de-lampe*, rappresentante una testa lunare dagli occhi cavi e il sorriso enigmatico, sorretta da uno stelo con due foglioline e interamente circondata di aculei.

³⁵ Cfr., in questo volume, l'articolo di Claire Chagniot, p. 39 e ss.

³⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 206-270.

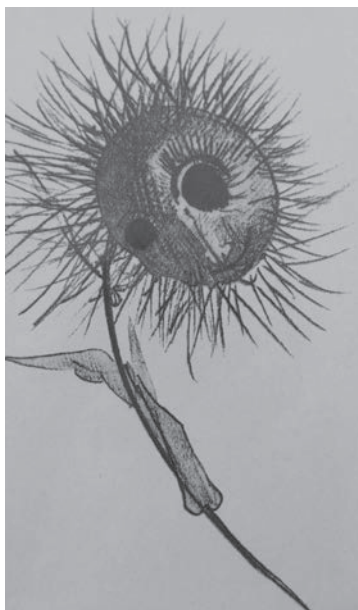


Fig. 4 *Cul-de-lampe*.

I volti, gli occhi, i ragni con fitte ciglia, peli o aculei sono frequenti in Redon. Qui il volto enigmatico sembra corrispondere al gusto del grottesco di Baudelaire, cui si unisce, nella moltiplicazione delle spine, l'idea di dolore. Tuttavia l'immagine è difficile da accettare: Évanghélia Stead riporta la frase scandalizzata di Destrée: “Jamais un fidèle de Baudelaire [...] ne l'excuserait d'avoir terminé par un cul-de-lampe plaisant, irrévérencieux et ridicule, l'illustration d'une œuvre aussi haute, aussi douloureuse et grave que les *Fleurs du Mal*”.³⁷

In realtà Redon non ha mai inteso, appunto, “illustrare” *Les Fleurs du Mal*, e le tavole seguono un percorso capriccioso nelle sezioni dell'opera, ricordandoci che l'artista va alla ricerca di consonanze, che non necessariamente investono l'intero componimento poetico. Ad esempio la *planche* posta in corrispondenza del componimento XXV dalla didascalia: “Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne” risulta legata alla sestina ma non alla quartina. La figura maestosa, che appare di profi-

³⁷ Évanghélia Stead, *Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence: les images invisibles*, pp. 57-72, <https://doi.org/10.4000/textyles.1321>; Jules Destrée, *L'Œuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif*, p. 40.

lo, velata, con gli occhi chiusi, corrisponde perfettamente all'immagine della notte, taciturna e colma di tristezza; mentre non rivela tratti che la colleghino a una "bête implacable et cruelle". Questo può essere uno dei motivi per cui Redon, probabilmente per l'esposizione del 1890 e quindi per l'edizione Floury, aveva eliminato ogni indicazione sotto i disegni, semplicemente annessi alla fine delle *Fleurs*.³⁸

Sépulture d'un poète maudit sembra offrire, trascurando la rappresentazione dei versi che renderebbero appunto il disegno troppo illustrativo, un'altra interpretazione essenziale delle *Fleurs*.

Sépulture d'un poète maudit

Si par une nuit lourde et sombre
Un bon chrétien, par charité,
Derrière quelque vieux décombre
Enterre votre corps vanté,

À l'heure où les chastes étoiles
Ferment leurs yeux appesantis,
L'araignée y fera ses toiles,
Et la vipère ses petits ;

Vous entendrez toute l'année
Sur votre tête condamnée
Les cris lamentables des loups

Et des sorcières faméliques,
Les ébats des vieillards lubriques
Et les complots des noirs filous.³⁹

³⁸ Cfr. <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchives.Fleurs%20du%20Mal.html>. Le legende compaiono invece nel testo di Mellerio.

³⁹ "Se una notte pesante e tetra un buon cristiano, / caritatevolmente, seppellirà dietro un qualche rudere il / vostro decantato corpo; // nell'ora in cui le caste stelle chiudono gli occhi gravi di / sonno, il ragno vi tesserà la sua tela, e la vipera vi farà / i suoi piccoli; // per tutto l'anno udrete sul vostro capo dannato i lamentosi / ululi dei lupi // e delle fameliche streghe, gli sconci sollazzi dei vecchioni / lubrici e i complotti dei torvi malviventi" (trad. it. di Giorgio Caproni).



Fig. 5 Odilon Redon, *Sépulture d'un poète maudit*.

In posizione quasi centrale, ma leggermente a destra, appare una pietra tombale, dove si indovinano parole scritte. Spighe e fiori dalla forma simile a quelli del *frontispice* si elevano dalla terra verso l'alto. I segni a terra sembrano delineare un terreno e un elemento sopraelevato dove è posto il monumento, mentre i tratti a carboncino verso l'alto

richiamano l'immagine di un campo incolto di erbe alte. A destra di chi guarda si innalzano fiori simili a quelli del *frontispice*, orientati verso lo spazio di sinistra, ossia verso quella che sembra l'anima del poeta: una figura con ali/spighe e il volto incorniciato da tratti che richiamano una corona d'alloro. A destra dei fiori, con lo stesso orientamento nello spazio, si muove una pietra cubica dall'apparenza di dado, un cui lato appare scritto, con la stessa scrittura indecifrabile della tomba. A fianco di questa si trova un'altra pietra, più schiacciata.

Dal momento che Redon era immerso negli ambienti esoterici, è nel simbolismo ermetico che è parso utile cercare suggerimenti. Uno dei più importanti esperti italiani di ermetismo, Massimo Marra, vede in questa litografia una rappresentazione di base della trasformazione alchemica. Il dado scritto starebbe a indicare in realtà la pietra squadrata dei massoni, con un sole al suo interno. In prossimità della tomba spezzata (rotta in alto) tale pietra si apre, secondo Marra, a ermeneutiche complesse, apparentandosi alle tavole 7 e 12 del *Rosarium philosophorum*.⁴⁰ Innanzitutto starebbe a rappresentare "il piano materiale dignificato e integrato dal *nous*, dall'anima solare, dall'oro: è la realizzazione magica suprema, la pietra filosofale. È il cubo perfetto della Gerusalemme Celeste (Apocalisse 21,16 e ss.)".

L'ipotesi di Massimo Marra sembra corrispondere agli interessi di Redon. Marra vi legge un preciso percorso alchemico, che non lascerebbe adito a dubbi:

⁴⁰ Secondo Massimo Marra la pietra al fianco della tomba è il corpo individuato, la vita terrestre (= cubo) seppellita nella tomba; la materia impura dell'inizio dell'opera: non a caso in basso, infera, avvolta dall'oscurità, nel nero delle impurità. È il contraltare della medesima pietra che, in piena luce e "traslucida" (lascia vedere il sole al suo interno) rappresenta il compimento dell'avvenuta trasmutazione/ resurrezione. Dove la tomba "esplode" sono ben visibili i fiori, che, nel simbolismo ermetico, rappresentano un delicato stadio intermedio del passaggio dall'opera al nero alla fase del bianco filosofale: "FLEURS. Les Philosophes Hermétiques donnent ce nom aux esprits enclos dans la matière. Ils recommandent très-expressément de donner toujours un feu doux, parce que ces esprits sont tellement vifs qu'ils casseroient le vase, quelque fort qu'il fût, ou se brûleraient. Ils expriment aussi par ce nom de Fleurs, les différentes couleurs qui surviennent à la matière pendant les opérations de l'oeuvre. Ainsi la Fleur du Soleil, c'est la couleur citrine-rougeâtre, qui précède la rongeur de rubis. Lys c'est la couleur blanche, qui paroît avant la citrine" (Salmon, article *Sépulcre*, in Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, p. 169).



Fig. 6 Tavola 12 del *Rosarium philosophorum*, Francoforte, 1550 (Collezione Massimo Marra).

il complesso simbolico del cubo col sole, della tomba che espelle l'anima (che è lo specchio del cubo solare dall'altro lato) esprimono un piccolo ma completo compendio d'alchimia: putrefazione, opera al bianco (tomba spezzata, con la separazione del corpo filosofale, ossia l'anima, che prende il volo), opera al rosso (il sole "fissato", corporificato nel cubo del corpo filosofale). Il poeta è il mago realizzato, che ha oltrepassato la morte iniziatica e ha corporificato l'anima uscita dal forno della dissoluzione (tomba).⁴¹

Redon conosce molto bene questa tavola, che ha già utilizzato nell'album *Dans le rêve*, con un riferimento esplicito, *Triste montée*: triste ascesa.



Fig. 7 Particolare di *Triste montée*, dall'album *Dans le rêve*, 1879.

⁴¹ Ringrazio Massimo Marra di avermi trasmesso questa riflessione il 12 febbraio 2021.

Qui riprende il motivo della fuoriuscita dal corpo, abbandonando nell'interpretazione figurativa larga parte dei contenuti del componimento poetico; il clima della poesia è cambiato: l'inquietudine dei lupi è scomparsa, come le streghe fameliche, gli accoppiamenti di vecchi lubrici e i complotti ladreschi, che mal si accomoderebbero alla personalità redoniana. A dominare la scena è il poeta, più forte della morte grazie alla sua opera, che si innalza sopra il suo tumulto, verso il suo destino di gloria.

Se la lettura interpretativa di Redon può essere solo posta come ipotesi, per la densità che rende il simbolo inafferrabile, è innegabile una similitudine di intenti con i progetti manifestati da Baudelaire per le sue illustrazioni. La moltiplicazione delle piste allegoriche che il poeta vorrebbe veder suggerite dalle immagini sulle *Fleurs* hanno la funzione di depistare e contraddire la possibilità di univocità di senso. In Redon la fusione dell'immaginario nel nocciolo oscuro del simbolo, costituisce un tentativo di oltrepassare la rappresentazione allegorica per svelare, velandolo, il cuore stesso della poetica baudelairiana. Per entrambi, dunque, la lezione di Iside appare fondamentale per dilatare l'immaginazione nell'immensità:

Morne Isis, couverte d'un voile!
Araignée à l'immense toile⁴²

I versi di Hugo, che Baudelaire prende in prestito per Meryon, si adattano perfettamente non solo all'intenzione di Redon, ma anche alla sensibilità *fin de siècle*: nel 1890 nasce infatti a Parigi la rivista "Le voile d'Isis", a confermare la trama simbolica dell'immaginario ottocentesco.

Università degli Studi di Genova

⁴² Cfr. nota 24.

Bibliografia

- Bacou, Roseline, *Rodolphe Bresdin et Odilon Redon*, “Revue du Louvre et des Musées de France”, 21 (1971), pp. 50-59.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 2 voll., 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2 voll., 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Catalogue: Ch. Baudelaire. Interprétations par Odilon Redon*, 9 dessins dont une couverture-frontispice et un cul-de-lampe, Bruxelles, Deman, 1890.
- Chagniot, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PUPS, 2016.
- Destrée, Jules, *L'Œuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif*, Bruxelles, Edmond Deman, [1891].
- Gamboni, Dario, *La Plume et le pinceau*, Paris, Les éditions de minuit, 1989.
- Mellerio, André, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913.
- Miller, Asher Ethan, *Literary and Pictorial Sources in the Graphic Work of Odilon Redon*, “The Burlington Magazine”, 146.1213 (April 2004), pp. 234-242.
- Pernety, Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Bauche, 1758.
- Redon, Odilon, *À Soi-même*, Paris, Corti, 1985.
- Senise, Luigi, *Hogarth*, Giunti “Art e dossier”, 234 (febbraio 2021).
- Stead, Évanghélia, *Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence: les images invisibles*, “Textyles”, 17-18 (2000), pp. 57-72, <https://doi.org/10.4000/textyles.1321>.
- Strieter, Terry W., *Odilon Redon and Charles Baudelaire: Some Parallels*, “Art Journal”, 35.1 (Autumn 1975), pp. 17-19.

Sitologia

<http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchives.Fleurs%20du%20Mal.html>

JULIEN ZANETTA

Rodin, Baudelaire: l'Enfer et les Fleurs

Abstract: This article discusses the ways in which Auguste Rodin came to associate the poetical universes of the *Divine Comedy* and *Les Fleurs du Mal*. It concentrates particularly on the original edition that the bibliophile Paul Gallimard commissioned to Rodin, the different drawing techniques Rodin used, and the ways in which he drew on former sculptures for his monumental and unfinished *Gates of Hell*. It goes on to examine several drawings – *Une charogne*, *La Béatrice* and *Les Bijoux* – that embody a peculiar link to Baudelaire's poetry.

Sans doute est-il exagéré d'affirmer que les dessins des statuaires sont les parents pauvres de l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Cependant, il est rare qu'on les apprécie en leur temps pour leurs qualités intrinsèques. Fréquemment pris dans le processus qui conduit de l'idée inchoative à la pierre, ils sont considérés comme une étape intermédiaire, un arrêt momentané en chemin vers l'œuvre finie. C'est le passage de la bi- à la tridimensionnalité qui suscite surtout l'incrédulité – et l'on se souviendra du caractère "brutal et positif" que Baudelaire reprochait à l'art statuaire, dans le *Salon de 1846*, opposé au tableau "qui n'est que ce qu'il veut".¹ Les dessins d'Auguste Rodin, pourtant, constituent une exception, ou plutôt le début d'une revalorisation. Affirmant qu'il apprit à voir *grâce* au dessin,² il n'hésita pas à les exposer en les faisant valoir au même rang que ses réalisations monumentales: il les rendit public dès les années 1880, il les montra à la galerie Bernheim-Jeune, ainsi que lors de la grande rétrospective de 1900 qui lui fut consacrée, il les vendit, les encadra dans la cour de son atelier à l'hôtel Biron; à sa mort, Judith Cladel en compte pas moins de 4 000, et le Musée Rodin en posséderait plus de 8 000 pièces. Le dessin paraît donc loin d'une pratique secrète ou marginale pour Rodin; il faudrait plutôt parler d'une activité paral-

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 487.

² Cfr. Albert E. Elsen, *Rodin's Drawings and the Mastery of Abundance*, dans A.E. Elsen et J.K.T. Varnedoe (éd.), *The Drawings of Rodin*, p. 19.

lèle, heuristique et renforçant les projets les plus délicats comme les plus élusifs. Parmi ceux-ci, nul doute que le projet l'attachant aux *Fleurs du Mal* en fasse partie.

En cette fin de siècle, comme Fabrice Wilhelm le relève, illustrer les *Fleurs du Mal* tient de l'effet de mode, un tribut obligé à la "gloire posthume" du poète.³ Issu de la seconde vague de projets consacré à l'œuvre baudelairienne, la contribution de Rodin marque un temps nouveau. Répondant à une commande du collectionneur et bibliophile Paul Gallimard, Rodin va accompagner de dessins certains poèmes de son choix. De son point de vue de praticien, Baudelaire lui fut un éperon, un aiguillon convenant idéalement à son type d'imagination. Et le défi d'orner un livre précieux constitua, bien sûr, un premier terme de fascination. Il faut y ajouter l'organisation réticulaire des dessins de Rodin, toute faite d'adaptation et de recyclage. En effet, la plupart des réalisations se rattachent à des projets ou des élaborations précédentes. Cependant, l'étape de l'illustration des *Fleurs* sera décisive pour une large partie de l'œuvre qui suit. La commande de Gallimard fait donc figure de catalyseur. On essaiera de donner un bref aperçu de la genèse et des techniques propres aux dessins du sculpteur, ainsi qu'un commentaire de trois exemples qui témoignent, de manière éloquente, des hardiesses dont Rodin fit montre pour cet ensemble.

Dante et Baudelaire

Il y eut, pour Rodin, deux livres fondamentaux qui l'obsédèrent dès ses jeunes années et dont Rainer Maria Rilke raconte la rencontre. Dans l'essai que le poète consacre au sculpteur, il commence par décrire la lecture de la *Divine Comédie*, tandis que Rodin se trouve à Bruxelles en 1870:

Hors des livres aussi surgirent beaucoup de choses qu[e Rodin] approuvait. Il lut pour la première fois la *Divine Comédie* de Dante. Ce fut

³ Fabrice Wilhelm, *Les illustrations de Munch pour Les Fleurs du Mal (1896) et la première publication de la Société des Cent Bibliophiles*, in H. Védérine (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles: passages, rémanences, innovations*, p. 122.

une révélation. Il voyait devant lui les corps souffrant d'une autre race, il voyait, par-delà les jours, un siècle auquel on avait arraché ses vêtements, il voyait le grand tribunal inoubliable d'un poète jugeant son temps.

Et Rilke de poursuivre son évocation de Rodin, en lui associant insensiblement la lecture des *Fleurs du Mal*:

Et de Dante, il passa à Baudelaire. Ici il n'y avait point de tribunal, ni de poètes qui, la main dans la main d'une ombre, gravit les cieux; un homme, un de ceux qui souffraient, avait élevé sa voix et la tenait au-dessus des têtes des autres, comme pour la sauver d'un désastre. Et dans ces vers il y avait des passages qui sortaient de l'écriture, qui ne semblaient pas écrits, mais formés, des mots et des groupes de mots qui avaient fondu dans les mains chaudes du poète, des lignes dont on palpat le relief, et des sonnets qui portaient comme des colonnes aux chapiteaux confus le poids d'une pensée inquiète. Il sentait obscurément que cet art, là où il s'arrêtait brusquement, touchait au commencement d'un autre art dont il avait eu la nostalgie; il sentait en Baudelaire quelqu'un qui l'avait précédé, quelqu'un qui ne s'était pas laissé égarer par les visages, et qui cherchait les corps où la vie est plus grande, plus cruelle, et où elle ne repose jamais.⁴

Rilke perçoit les arts qui s'entremêlent, et l'évocation du poète comme sculpteur dont le langage même est la matière saisit exactement l'attrait et la lecture projective de Rodin. Mais que faire de cette formule où, dans l'espace d'une virgule – “De Dante, il passa à Baudelaire” –, le poète allemand tait bon nombre d'informations? En elle-même, l'association des deux poètes n'a rien d'original. Pécheurs, damnés, âmes morfondues, douloureuses, affligées, apparitions démoniaques ou divines, vitesses sidérales, contemplations célestes, visions cosmogoniques, voyage par-delà les confins de la géographie terrestre, parole toisant l'homme avec gravité, frémissant de colère ou de pitié, parole virulente, rendue par l'exil amère ou nostalgique: nul doute, l'univers poétique de Baudelaire entre en forte résonnance avec celui de Dante – et Rodin comprit le parti qu'il en pouvait tirer. Au lendemain de la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, le poète florentin s'imposa comme une référence obligée. Par-

⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* [1903], dans *Œuvres 1. Prose*, pp. 398-399.

mi les nombreux comptes rendus remarquant cette parenté, celui de Jules Barbey d'Aurevilly demeure parmi les plus éloquents: "Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas".⁵ Ce sont les premiers temps d'une association promise à riche avenir: Baudelaire, poète fatalement "décadent". Mais Barbey, comme pour conjurer le tour mélancolique de son observation, s'empresse de préciser:

Le caractère de la poésie des *Fleurs du Mal*, à l'exception de quelques rares morceaux que le désespoir a fini par glacer, c'est le trouble, c'est la furie, c'est le regard convulsé, et non pas le regard sombrement clair et limpide du Visionnaire de Florence. La muse du Dante a rêveusement vu l'enfer, celle des *Fleurs du Mal* le respire d'une narine crispée comme celle du cheval qui hume l'obus!⁶

La différence vaut d'être relevée: pour Barbey, la poésie de Baudelaire porte un poids d'expérience, celle d'une épreuve morale vécue à même la peau, pleine d'une ardente tension, inapaisée, avec en arrière-plan Paris comme Enfer contemporain, où le salut n'est guère assuré pour les âmes qui le traversent. Pour Rodin, cependant, associer Dante à Baudelaire relève de l'élection d'une famille poétique.⁷ Ce sont avant tout des thèmes connexes qui le retiennent: outre les démons et les amours saphiques, Rodin s'arrête sur la manière dont se déforment les corps et la possibilité de recomposer ces débris ou fragments d'anatomie en des groupes changeants. Pour l'époque, l'association des deux poètes relative au sculpteur paraît aller de soi: par-delà la fameuse "querelle de la statue de Baudelaire" qui occupe l'année 1892, la presse des années 1890-1910 voit Rodin très fréquemment évoluer selon les inspirations conjointes de Baudelaire et Dante. Au risque d'en voir cer-

⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Fleurs du Mal, par M. Charles Baudelaire*, in A. Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, p. 169.

⁶ *Ibid.*

⁷ Guillaume Peigné a bien résumé cette élection associative unissant Dante et Baudelaire relativement à Rodin, cfr. André Guyaux (dir.), *La querelle de la statue de Baudelaire (août-décembre 1892)*, pp. 33-35.

tains craindre pour l'inspiration de Rodin. Ainsi André Michel lors de sa recension de l'Exposition universelle de 1889: "[...] on en vient à se demander avec inquiétude s'il n'y a pas là quelque énorme malentendu, et si, en poussant [Rodin] vers le Baudelairisme à outrance, ces bruyants amis ne risquent pas de lui troubler un peu la cervelle et de l'induire en une sorte de romantisme décadent".⁸ Michel voyait alors, pour la première fois, des sculptures comme *L'Âge d'airain* (nommé alors *L'Âge de pierre*) ou le buste de Victor Hugo, et regrettait de ne pas découvrir parmi les pièces présentes la fameuse *Porte*, toujours invisible et dont la réputation avait grandi.

Deux ans avant l'Exposition, c'est un événement plus discret qui va expliciter et confirmer le lien de Rodin à Baudelaire. Par l'entremise de son ami l'architecte Frantz Jourdain, Rodin obtient en 1887 une commande du collectionneur Paul Gallimard: mettre en image quelques poèmes des *Fleurs du Mal* de son choix, sur les pages mêmes de l'exemplaire appartenant à Gallimard, soit la très rare édition originale des *Fleurs* dédicacée par l'auteur à Adolphe Le Maréchal.⁹ Logique de bibliophile, s'il en est, transformant l'objet précieux en objet unique. Edmond de Goncourt, dans une page de son *Journal*, offre un aperçu de l'attitude de Rodin quant à cette commission:

[Rodin] me parle de l'illustration des poésies de Baudelaire, qu'il est en train d'exécuter pour un amateur, et dans le fond desquelles, il aurait voulu descendre, mais la rémunération ne lui permet pas d'y mettre assez de temps. Puis, pour ce livre qui n'aura pas de publicité, et qui doit rester enfermé dans le cabinet de l'amateur, il ne se sent pas l'entrain, le feu d'une illustration, commandée par un éditeur.¹⁰

Après quelques mois de lutte, Rodin remet le fruit de son travail, soit le livre augmenté de vingt-deux dessins directement réalisés à l'encre brune dans les marges des poèmes, et cinq lavis sur papier

⁸ André Michel, *Exposition universelle de 1889*, "La Gazette des Beaux-arts", 1889, p. 399.

⁹ Sur la page de garde, Baudelaire écrit: "À mon ami A. Lemaréchal [*sic*]". Cfr. *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1973, p. 218.

¹⁰ Edmond de Goncourt, *Journal*, 29 décembre 1887, t. III, p. 84.

japon¹¹ insérés entre les pages. Quant à la diffusion de son œuvre, la postérité lui donnera tort: Gallimard accepta d'exposer à l'Exposition internationale du livre moderne (1896) cette pièce devenue, entre temps, mythique, puis la laissa finalement accéder à un public plus large. Le livre fut ainsi reproduit en 1918 pour la Société des amis du livre moderne (que présidait Gallimard) sous le titre fautif *Vingt-sept poèmes des "Fleurs du Mal"*, alors que le volume n'en contenait que vingt-cinq – vingt-sept étant le nombre d'illustrations de Rodin.¹² L'honneur revint à Camille Mauclair d'en écrire la préface.¹³ Cependant, une anomalie (ignorée jusqu'ici): la préface de Mauclair est largement reprise d'une recension qu'il consacre, quatre années auparavant, dans "La Dépêche de Toulouse", à une mystérieuse réédition du livre de Gallimard. Il commençait cet article assertivement: "Voici qu'on publie en édition courante d'anciens dessins du plus grand artiste français vivant. Ce sont ces dessins qu'un bibliophile pria jadis Rodin de signer, au gré de son inspiration, en marge d'un exemplaire des *Fleurs du Mal*".¹⁴ Nulle trace ne demeure de cette publication. Rodin lui-même en est surpris et, à la réception du compte rendu que lui envoie son ami, il lui écrit: "Je ne savais pas que l'on avait fait une

¹¹ Gallimard glisse dans le livre, aujourd'hui propriété du Musée Rodin, cette lettre de l'artiste (qui ne figure pas dans sa correspondance éditée): "Cher Monsieur Gallimard / Voila je vous le porterai d'ici quelques jours. bénédiction: pages 14 X; dédicace: 24 - X, 35 - X; beauté: 47 - X; Charogne: 49 ou 78 [barré] 66 - O; le bijoux: 53 - X; remord posthume: 78 - X; toute entière: pages 85 - O; aube spirituelle: 100 - O; le poison: 106 - X; Causerie: 122 - O, 193 - O; Martyre: 184 - X; destruction: 182 - X; femmes damnées: 190 - O; l'amour: 213 - O; vin des amants: 239 - X. Ceux qui sont marqués O sont au trait ceux qui ont un X sont ombrées / J'en ferai encore 2 ou 3 aux traits et je vous apporte l'ouvrage. Croyez Monsieur Gallimard a ma reconnaissance d'avoir bien voulu me feliciter se chaleureusement et agrez ainsi que Madame Gallimard l'expression de mes sentiments de respectueuse sympathie / Rodin". La retranscription de la lettre peut être consultée à l'adresse suivante: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50440004262>.

¹² Charles Baudelaire, *Vingt-sept poèmes des "Fleurs du Mal" de Charles Baudelaire illustrés par Rodin*.

¹³ Relativement à Camille Mauclair, on consultera avec profit Marie Carbonnel, *Camille Mauclair ou la vigilance critique*, pp. 81-91; et Thierry Roger, *Le dernier clerc. Camille Mauclair, témoin de Mallarmé* chez lui, pp. 437-447.

¹⁴ Camille Mauclair, *Baudelaire et Rodin*, "La Dépêche de Toulouse", 26 février 1914, p. 1.

édition d'une chose qui avait été faite unique".¹⁵ Maclair appelait-il ardemment cette réédition de ses vœux et mettait-il ainsi Gallimard devant le fait accompli? Le volume de Gallimard était-il déjà en préparation, Maclair en prit-il connaissance, mais la guerre en retarda-t-elle la parution? L'énigme, pour l'heure, reste entière. En amont de cette édition, tenons seulement pour acquis que Rodin n'avait pas attendu Gallimard pour se livrer à des illustrations de Baudelaire. Dès 1885, Félicien Champsaur avait surpris le sculpteur dans son atelier, tandis qu'il était aux prises avec *La Porte de l'Enfer*:

Le livre de Baudelaire ouvert sur une table, il le parcourt, il le savoure, l'illustre sur les marges de croquis d'une allure sculpturale, d'une larguer inouïe où, des ombres, naît la vision de clartés marmoréennes. Puis, tout à coup, il demande de la terre. C'est ainsi qu'il a traduit ce poème magnifiquement lesbien: les *Femmes damnées*.¹⁶

La commande n'interviendra que deux ans plus tard, Rodin est déjà au travail, depuis 1880, sur la *Porte* et commence explicitement de mélanger un univers à l'autre.

Lignes, lavis, hachures

Sans doute, comme Sonya Stephens le remarque, les dessins de Rodin "complètent parfaitement la densité sémantique de l'esthétique baudelairienne".¹⁷ Mais il y a plus. Ce sont aussi des figures pétrées de tradition: telle figure d'homme éconduit fait songer à Masaccio, telle autre à Michel-Ange, et dans certaines autres, on peut lire des souvenirs de Delacroix – la figure de droite aux prises avec son adversaire dans l'il-

¹⁵ Auguste Rodin, *Correspondance de Rodin*, t. IV, p. 77. Immédiatement après, Rodin autorise l'historien d'art allemand Otto Grautoff de "faire une édition de luxe des *Fleurs du Mal*" avec ses dessins. Cette édition ne verra pas le jour.

¹⁶ Félicien Champsaur, *Celui qui revient de l'Enfer: Auguste Rodin*, "Le Figaro", 16 janvier 1885, cité par Peigné, dans Guyaux (dir.), *La querelle de la statue de Baudelaire*, p. 34.

¹⁷ [Ma traduction] Sonya Stephens, *Transposition and Re-Invention: Rodin's Vision*, dans *Translation and the Arts in Modern France*, p. 160.

lustration de *La Destruction* paraît être tout droit sortie de *La Barque de Dante*. De prime abord, on pourrait penser qu'il s'agit bien de dessins ayant pour seule fin de demeurer tel. Rodin n'a pas coutume de faire des ébauches ou des croquis préparatoires pour ses statues. Il y a, cependant, quelques précédents importants: pour le buste de Victor Hugo, Rodin, contraint par le grand homme à de courtes séances de pose, multiplia les esquisses.¹⁸ Mais il arrive aussi, comme pour ses plus grandes réalisations, qu'il se passe de cette étape, ainsi dans le cas des *Bourgeois de Calais*. La méthode ne relève pas de la précision, pourtant. Comme Camille Mauclair l'a justement relevé, Rodin "cherche par la ligne arbitraire, excessive, affranchie de l'exactitude, autre chose que l'imitation".¹⁹ L'ensemble des dessins que Rodin réalise pour Gallimard peuvent être répartis en trois catégories, selon leur technique: dans la première, Rodin travaille à l'encre et au lavis. Ce sont les trois magistrales représentations de *L'Irrémédiable*, *L'Irréparable* et *La Beauté*. C'est la plus sculpturale, la plus achevée aussi des trois méthodes – celle que Kirk Varnedoe nomme son "style noir" (*Black style*), soit un lavis sombre rehaussé à la gouache. Pour la seconde, Rodin use d'un dessin à ligne clair, fort proche du sculpteur néoclassique anglais John Flaxman. Ce type de technique paraît moins évidemment lié à la réalisation matérielle – ou celle-ci semble moins manifeste que dans les autres manières. Relativement à leur unité thématique, il s'agit principalement de démons et de personnages aux bras étirés (*L'Imprévu*; *Tout entière*; *Réversibilité*; *Tristesse de la lune*; *La Béatrice*; *La Mort des pauvres*), la plupart provenant d'ébauches pour, ou qui retourneront à l'œuvre de Dante. Nous ne sommes guère loin, alors, de Flaxman qui avait réalisé, lui aussi, une splendide et très influente série d'illustrations pour la *Divine Comédie*,²⁰ que Rodin put connaître chez son maître Horace Lecoq de Boisbaudran, dont la formation le liait au XVIII^e siècle anglais. La troisième technique, la hachure classique renvoie plus immédiatement au dessin du volume à la pointe sèche. Se dégagent les réalisations les plus connues de cet ensemble, les plus travaillées aussi: *La Beauté*, *Les*

¹⁸ Voir Claudie Judrin, *Rodin's Portrait Drawings for and after His Bust of Victor Hugo*, pp. 163-173.

¹⁹ Mauclair, *Préface*, dans *Vingt-sept poèmes des "Fleurs du Mal"*, p. 4.

²⁰ En 1793, Flaxman répondit à une commande de l'aristocrate anglais Thomas Hope et réalisa quelques 110 dessins, réunis plus tard sous le titre *Compositions from the Divine Poem of Dante Alighieri*.

Bijoux ou *Le Guignon* par exemple. Il arrive, en effet, que Rodin dessine *comme* un sculpteur, en ceci que ses figures sont déjà autonomes sur le papier et prennent place dans une hypothétique tridimensionnalité. Sauf que, dans ce cas particulier, les sculptures précèdent les dessins, et Rodin *copie* ce qu'il avait déjà sculpté, donnant ainsi une preuve littérale de son aphorisme apocryphe: "Mes dessins sont le produit de mes sculptures". On notera, par ailleurs, que les écrivains que Rodin "illustre" ou met en image se changent, selon le regard de l'artiste, en artistes travaillant la pierre à leur tour: "Dante est non seulement un visionnaire et un écrivain c'est aussi un sculpteur. Son expression est lapidaire au bon sens du mot".²¹ De manière générale, au contraire de ce que Mauclair affirme dans sa préface, il ne s'agit guère d'un ensemble entièrement neuf. À suivre les listes jadis dressées par Victoria Thosson ou Claudie Judrin,²² il ne resterait de créations complètement originales appartenant à l'exemplaire Gallimard que *L'Imprévu*, *Bénédiction* et *Tout entière*. Les autres continuent leur migration, transitent par les *Fleurs du Mal*, y passent un instant au cours de leurs métamorphoses avant de se stabiliser ailleurs, en une statue autonome ou intégrées à un ensemble complexe.

Couper, ajouter, recomposer

De prime abord et au regard des différentes dates de commandes, on pourrait être tenté d'affirmer que les dessins de Rodin pour Gallimard *dantisent* Baudelaire. Il n'en avait guère besoin, comme on l'a vu, car la comparaison était alors devenue un lieu commun.²³ En fait, à mesure que les *Fleurs* s'emparent de l'imagination de Rodin, le mouvement s'inverse, et il convient plutôt de parler de *baudelairisation* de l'univers dantesque. Ainsi de nombreuses figures de la *Porte de l'Enfer* possèdent un quatrain ou des vers des *Fleurs du Mal* qui leur sont attachés: la

²¹ A. Rodin, cité par Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin: La Porte de l'Enfer*, p. 12.

²² Voir Victoria Thosson, *Rodin Graphics. Catalogue raisonné of Drypoints and Book Illustrations*, pp. 89-105; ainsi que le catalogue de l'exposition, sous la direction de Claudie Judrin, *Rodin et les écrivains de son temps: sculptures, dessins, lettres et livres du fonds Rodin*, pp. 20-60.

²³ Voir Guyaux, *Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal*.

Femme accroupie qui deviendra la *Cariatide à la pierre* est associée, dans le catalogue de sa première exposition, à la dernière strophe du *Guignon*; *L'homme qui tombe*, avant d'être dépourvu de contrôle, sans force, chutant de tout son poids du haut du battant gauche, possédait des bras différents: il soulevait devant lui une autre *Femme accroupie* (celle dont Octave Mirbeau possédait une copie et qu'il appelait familièrement "ma grenouille"), la portait comme un trophée, et ce groupe sculpté, avait lui-même son origine dans l'illustration du poème *La Beauté*. Le groupe prit alors comme titre les premiers mots: "Je suis belle...". Et ce groupe se retrouvera comme chapiteau, ou caryatide, de la colonne droite de la *Porte*.²⁴ De même encore, le groupe des deux femmes enlacées, sur le pan droit de l'entablement, traditionnellement intitulé *Les Métamorphoses d'Ovide* dans *La Porte*, posséda d'autres titres parmi lesquels: *Volupté (Les Fleurs du Mal)*, *Femmes damnées* mais aussi, et de manières plus surprenante *La Mort et la jeune fille* après la lecture par Rodin des *Sœurs de charité* de Rimbaud. On comprendra alors que le rapport de Rodin à la littérature s'avère extrêmement complexe; son imagination s'abreuve d'autres références, qui colorent et infléchissent les sujets principaux. Tout comme les figures se révèlent mobiles, s'associant à de nouveaux groupes ou d'autres assemblages, les références s'avèrent inconstantes, indécises, changeantes. Un dessin des archives Rodin, par exemple, représente un homme au corps sans force, soutenu par deux esprits ailés; ce groupe porte deux mentions écrites en marge: "Comte Guidon" (le comte gibelin Guido da Montefeltro, du chant XXVII de l'*Enfer*) et "Baudelaire angoisse", soit une double affiliation aucunement exclusive. Rien n'est définitif, toute forme, tout morceau de corps est susceptible d'une affectation nouvelle, d'un réemploi modifiant son contexte, donc sa signification même. La composition par assemblage fonctionne alors à plein.

Parfois, l'attention de Rodin s'attache plus particulièrement au devenir du corps ou du nu. Qu'on observe *Une charogne*. On sait que telle était l'idée de Rodin lorsqu'il sculpta *Celle qui fut la Belle Heaulmière*,

²⁴ Rosalind Krauss lui compare le groupe d'*Hercule et Antée* de Pollaiuolo pour comprendre la manière grâce à laquelle Rodin donne un tour nouveau au sens traditionnel de la narration en sculpture. Voir Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 24.

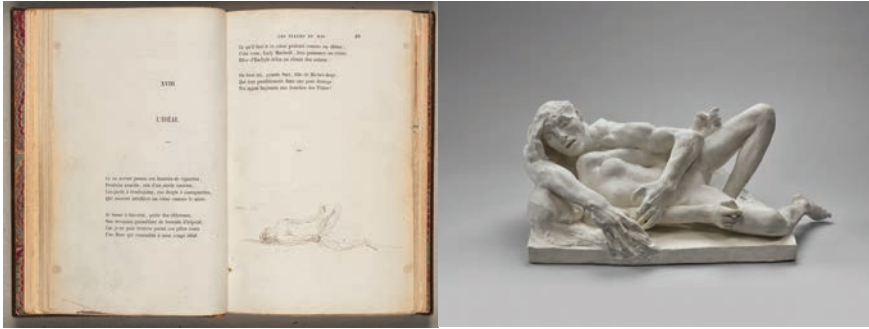


Fig. 1 *Une charogne* – *L'Avarice et la Luxure*.

inspirée de Villon et dont Camille Claudel tirera sa *Clotho*, comme un emblème du désir qui s'éteint dans la vieillesse du corps. Moderne vanité dont il faut pourtant voir le pan glorieux: Rodin confia à Paul Gsell l'importance de cette opération alchimique transformant un objet suscitant la répulsion en œuvre d'art d'émerveillement:

Mais qu'un grand artiste ou un grand écrivain s'empare de l'une ou de l'autre de ces laideurs, instantanément il la transfigure... d'un coup de baguette magique il en fait de la beauté: c'est de l'alchimie, de la féerie! [...] Que Baudelaire décrive une charogne immonde, visqueuse et rongée de vers, et qu'il imagine sous cet épouvantable aspect sa maîtresse adorée, rien n'égale en splendeur cette terrible opposition de la Beauté qu'on voudrait éternelle et de l'atroce désagrégation qui l'attend.²⁵

De fait, *Une charogne* se trouve parmi les poèmes illustrés. Pour la représenter, Rodin ne pouvait que comprendre le cadavre du poème, vu "ce beau matin d'été si doux", dans sa forme pleinement humaine. Mais on reconnaît sous les membres dessinés une autre sculpture préalable, un groupe où l'allégorie de la Luxure enveloppait celle de l'Avarice – probablement tiré du poème de Victor Hugo *Après une lecture de Dante* ("L'ambition, l'orgueil, de soi-même nourri, / Et la luxure immonde, et l'avarice infâme, / Tous les manteaux de plomb dont peut se charger l'âme!"²⁶) –, et qui était lui-même une variation autour du dessin

²⁵ Auguste Rodin, *L'Art – Entretiens réunis par Paul Gsell*, pp. 46 et 48.

²⁶ Victor Hugo, *Après une lecture de Dante*, *Les Voix intérieures*, dans *Œuvres poétiques*, t. I, p. 991.

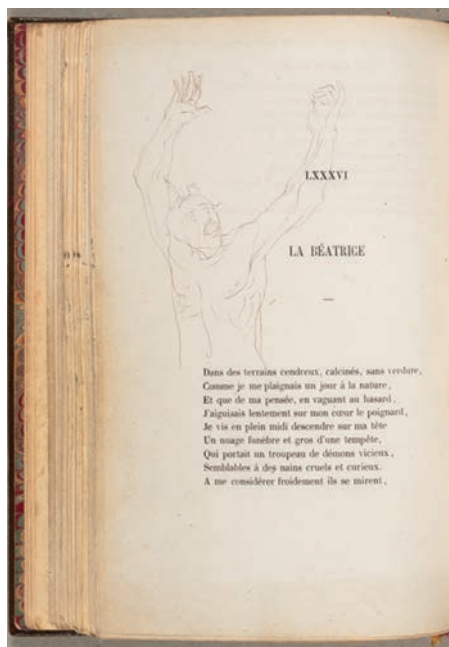


Fig. 2 Dante et Virgile – La Béatrice I.



Fig. 3 La Béatrice II.

Squelette étreignant une femme allongée. Quand il réalise le dessin d'*Une charogne* (au bas de *L'Idéal*, mais Rodin ajoute sur le manuscrit original la mention: "p. 66", qui est la page où se trouve la *charogne*), Rodin s'empare de l'Avarice, lui ôte la Luxure et la laisse comme affaissée, sans autre personnages de soutien qui l'enlace, fût-il un squelette ou une allégorie. Aux yeux du créateur, l'impression de solitude et de manque qui s'en dégage renforce celle du poème où la future morte, l'"adorée" à qui le *je* lyrique s'adresse, causerait "à la vermine qui la mang[e] de baisers".²⁷ La scène de mort, chez Rodin, est effective, radicale en son austérité, et relevant d'une poétique autotélique: l'univers baudelairien renvoie systématiquement à ses propres préoccupations.

Mais il arrive aussi que Rodin s'aventure à donner une interprétation plus littérale du poème. Ainsi, *La Béatrice* offre un autre exemple de transposition, où le poète, loin d'être guidé par sa Muse, se voit par elle moqué et humilié. Rodin produit deux dessins qui restituent les deux points de vue structurant le poème; d'un côté le poète aux bras levés, reprise d'un autre groupe dessiné de Dante et Virgile échappant aux démons; de l'autre, le groupe où les hommes coexistent avec les démons et, en leur cœur, la Béatrice baudelairienne, inspiration perverse du poète, qui le conspue. Les dessins ravivent le fond dantesque du poème par télescopage: si la *Divine Comédie* paraissait absente, ou négligée, chez Baudelaire, Rodin reprend le motif du démon (ou du satyre selon d'anciennes versions du groupe) pour l'inscrire en opposition au poète isolé. Les émotions représentées paraissent dès lors s'inverser, laissant le poète effrayé (tandis qu'il cherche à se "détourner" chez Baudelaire) tandis que la troupe de démons s'enfuit (alors même qu'elle persécute le poète dans *La Béatrice*). Rodin, autrement dit, développe avec liberté des messages latents qui n'apparaissent pas nécessairement dans le texte.

D'un portrait symbolique

Un dernier dessin aux hachures doit retenir notre attention. C'est le numéro 6, en marge des *Bijoux*: un homme assis fait face au lecteur-spectateur, son menton repose sur sa main droite et son coude s'appuie

²⁷ Baudelaire, *Une charogne*, dans *Œuvres complètes*, t. I, pp. 31-32.

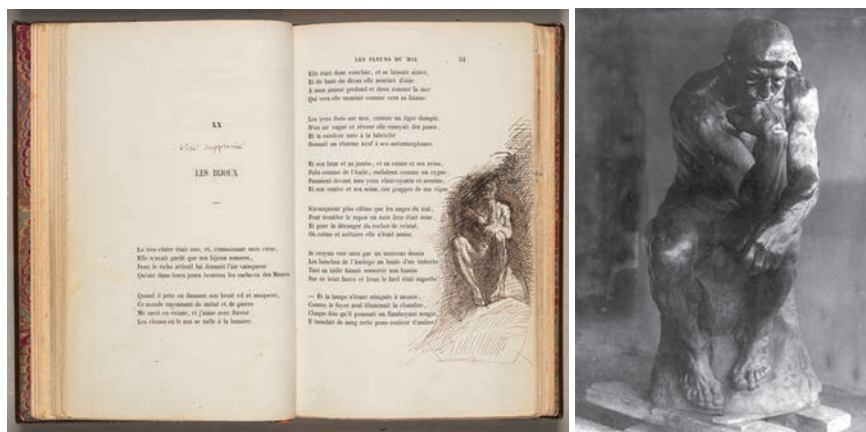


Fig. 4 *Les Bijoux* – *Le Penseur* (face).

sur son genou gauche. Déconcertante figure solitaire paraissant fort lointaine de la sensualité du poème qu'elle accompagne. À moins de la considérer comme “l’âme” du poète, encore assise “calme et solitaire” sur un “rocher de cristal” avant de succomber aux séductions de “la très-chère”.²⁸ L'étrangeté de ce dessin tient moins à la permutation des rôles de regardant et de regardé qu'à un tenace souvenir qui anime le lecteur: cette figure est, en fait, copiée par Rodin d'après la plus fameuse de ses sculptures, *Le Penseur*. Dans cette pose, ce nu iconique ne va pas s'arrêter en si bon chemin: il connaîtra plusieurs développements, les fondeurs le nomment *Le Poète*, puis, d'états en états, il viendra s'asseoir finalement au tympan de *La Porte de l'Enfer* comme une représentation de l'humanité souffrante ou, plutôt, *tentée* – ce en quoi il s'apparente aux *Bijoux*. Dès sa première intégration à l'ensemble de *La Porte*, nombreux sont les critiques qui voulurent lire dans le personnage méditant du *Penseur* un portrait de Dante²⁹ – portrait symbolique, à défaut d'être

²⁸ *Ibid.*, pp. 158-159.

²⁹ Octave Mirbeau, notamment, dans cette superbe description: “Au-dessous du chapiteau de la porte, dans un panneau légèrement creusé en voûte, figure le Dante, très en saillie [...] Sa pose rappelle un peu, celle du *Penseur* de Michel-Ange. Le Dante est assis, le torse penché en avant, le bras droit reposant devant la jambe gauche, et qui donne au corps un inexprimable mouvement tragique. Son visage, terrible comme celui d'un dieu

ressemblant, tout comme pour la scandaleuse statue de *Balzac* dont Rodin avait abandonné délibérément la vérité mimétique.³⁰ Albert Elsen a déconsidéré cette hypothèse qui serait, selon lui, trop réductrice eu égard à la signification d'ensemble de *La Porte de l'Enfer* – et sans doute a-t-il raison, car Rodin lui-même la nuance³¹ – et a proposé de lire plutôt un autoportrait, tout comme Erwin Panofsky avait suggéré de lire le *Melancholia I* de Dürer comme un autoportrait de l'artiste.³² Cependant, si l'on accepte que cette place centrale, clé de voûte dont le regard toise le damné ou médite sur la *Comédie*, fut initialement réservée à l'auteur de l'œuvre représentée, et si l'on considère que la *Porte* est, ainsi qu'on l'a montré, pétrie de références baudelairiennes, alors, il n'est pas interdit de lire dans cette figure assise, le poing soutenant son menton, un portrait symbolique de Baudelaire, digne analogon de Dante selon Rodin, qui aurait ici synthétisé en une allégorie deux figures "amies"³³ constamment associées dans son esprit. Tout comme *Le Tasse en prison*, chez Baudelaire, excédait la seule figure du Tasse en donnant une représentation de la condition poétique enfermée, *Le Penseur* fonctionne comme un hommage ouvert, un personnage emblématique acceptant de représenter, au sens diplomatique du terme, deux poètes méditant

vengeur, s'appuie lourdement sur la main, qui s'enfonce dans la chair, vers le coin des lèvres refoulées; et ses yeux sombres plongent dans l'abîme, d'où montent des vapeurs sulfureuses avec la plainte des damnés" (Octave Mirbeau, *Auguste Rodin*, p. 2).

³⁰ Camille Mauclair résumait ainsi cette méthode: "À la réalité synthétisée dans des symboles correspond une forme synthétisée, une vérité seconde: c'est là une proportion que n'observent que peu d'artistes". Camille Mauclair, cité par Hélène Marraud, *Balzac: le souffle du génie*, p. 145.

³¹ Marcel Adam, dans un article du "Gil Blas" consacré à la statue, recueille ce témoignage de la bouche du Maître: "Le *Penseur* a une histoire. En des jours lointains déjà, je concevais l'idée de la *Porte de l'Enfer*. Devant cette porte, assis sur un rocher, Dante absorbé dans sa profonde méditation, concevait le plan de son poème. Derrière lui, c'étaient Ugolin, Francesca, Paolo, tous les personnages de la *Divine Comédie*... Ce projet n'aboutit pas. Maigre, ascétique, dans sa robe droite, mon Dante, séparé de l'ensemble, eût été sans signification. Guidé par ma première inspiration, je conçus un autre 'Penseur', un homme nu, accroupi sur un roc, où ses pieds se crispent. Les poings aux dents, il songe. La pensée féconde s'élabore lentement de son cerveau. Ce n'est point un rêveur, c'est un créateur". Marcel Adam, *Le Penseur*, "Gil Blas", p. 1.

³² Albert E. Elsen, *Rodin's "Gates of Hell"*, p. 129.

³³ "Depuis ces jours, les deux poètes restèrent toujours ses amis. Il pensait plus loin qu'eux et revenait de nouveau à eux" (Rilke, *Auguste Rodin*, p. 399).

au seuil de l'Enfer – que celui-ci fût divin ou terrestre. Georg Simmel l'a bien suggéré, il ne s'agit pas d'une simple allégorie qui instancierait en une figure un concept général, mais le mouvement même d'une présence, "la vie dans son immédiateté, dont le porteur est l'Être, et la pulsation tel individu"³⁴ dont l'art de Rodin se révèle le vecteur.

Cette hypothèse ne serait d'ailleurs pas si éloignée de la réalisation ajoutée au cénotaphe de Baudelaire, où le démon qui rêve, sous les traits de l'acteur Édouard de Max, songeait d'une manière similaire, les deux poings cette fois soutenant le menton. On se souviendra alors que *Le Penseur* fut choisi par Rodin pour orner son propre tombeau, comme s'il s'agissait de revitaliser la veine michelangelesque de la statue, dont la pose renvoyait à la statue de Lorenzo de Medici, pensive au sommet de sa sépulture de la Basilique San Lorenzo à Florence.³⁵ Si la tête de Baudelaire sculptée le représentait délibérément – créée pour le monument, elle fut ensuite abandonnée après de nombreuses péripéties –, elle demeurerait lointaine car trop attachée au type. Rodin s'en justifiait: "Ce n'est pas Baudelaire [...] mais c'est 'une tête de Baudelaire'. Il y a des séries d'individualités qui, par atavisme, sans doute, conservent la même conformation cérébrale, constituant ce qu'on appelle le type".³⁶ De même, nous pourrions suggérer que le *Penseur* n'en est pas un, mais une superposition imaginaire, typifiant l'attitude réflexive du Poète tout en l'actualisant. Voir une figuration de Baudelaire dans cette statue revient à mieux comprendre pourquoi Rodin instancie Dante: les peines de l'*Enfer*, la corruption de la chair, la déformation des corps, le désir malmené et la mélancolie qui en découle ne sont pas propriété exclusive du Moyen Âge italien – ils traversent l'histoire, et lorsque deux œuvres révèlent, aux yeux du sculpteur, une secrète connivence, il arrive que leur puissance superposée abolisse le temps qui les sépare.

Université Saint-Louis, Bruxelles

³⁴ Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, p. 98.

³⁵ Cette tradition fut l'objet d'étude d'Erwin Panofsky dans *La Sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin* [1964].

³⁶ Anonyme citant Rodin, *Le monument de Baudelaire* [22 septembre 1892], cité par Guyaux, *La querelle de la statue de Baudelaire*, p. 239.

Bibliographie

- Adam, Marcel, *Le Penseur*, “Gil Blas”, 7 juillet 1904.
- Baudelaire, Charles, *Vingt-sept poèmes des “Fleurs du Mal” de Charles Baudelaire illustrés par Rodin*, Paris, Société des “Amis du Livre Moderne”, 1918.
- , *Une charogne*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Carbonnel, Marie, *Camille Mauclair ou la vigilance critique*, “Romantisme”, 121 (2003), pp. 81-91.
- Champsaur, Félicien, *Celui qui revient de l'Enfer: Auguste Rodin*, “Le Figaro”, 16 janvier 1885.
- Elsen, Albert E., *Rodin's “Gates of Hell”*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960.
- , *Rodin's Drawings and the Mastery of Abundance*, dans Albert E. Elsen et J. Kirk T. Varnedoe (éds.), *The Drawings of Rodin*, New York-Washington, Praeger Publisher, 1971.
- Goncourt, Edmond de, *Journal*, Paris, Laffont, 1989 (Bouquins).
- Guyaux, André (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire (août-décembre 1892)*, Paris, PUPS, 2007.
- , *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, Paris, PUPS, 2007.
- Hugo, Victor, *Après une lecture de Dante, Les Voix intérieures*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1964 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Judrin, Claudie (éd.), *Rodin et les écrivains de son temps: sculptures, dessins, lettres et livres du fonds Rodin*, Paris, Éditions du Musée Rodin, 1976.
- , *Rodin's Portrait Drawings for and after His Bust of Victor Hugo*, “Master Drawings”, 41.2 (2003), pp. 163-173.
- Krauss, Rosalind *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977.
- Le Normand-Romain, Antoinette, *Rodin: La Porte de l'Enfer*, Paris, Éditions du Musée Rodin, 2002.
- Lettres à Baudelaire*, éd. Claude Pichois, Neuchâtel, À la Baconnière, 1973.
- Marraud, Hélène, *Balzac: le souffle du génie*, Paris, Hermann/Éditions du Musée Rodin, 2014.
- Mauclair, Camille, *Baudelaire et Rodin*, “La Dépêche de Toulouse”, 26 février 1914.
- Michel, André, *Exposition universelle de 1889*, “La Gazette des Beaux-arts”, 1889.
- Mirbeau, Octave, *Auguste Rodin*, “La France”, 18 février 1885.
- Panofsky, Erwin, *La Sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin* [1964], Paris, Flammarion, 1995.

- Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin* [1903], *Œuvres 1. Prose*, trad. de Paul de Man, Paris, Seuil, 1966.
- Rodin, Auguste, *L'Art – Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.
- , *Correspondance de Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1992.
- Roger, Thierry, *Le dernier clerc. Camille Mauclair, témoin de Mallarmé chez lui*, “Revue d'histoire littéraire de la France”, 114 (2014), pp. 437-447.
- Simmel, Georg, *Michel-Ange et Rodin*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivage, 1996.
- Stephens, Sonya, *Translation and the Arts in Modern France*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.
- Thosson, Victoria, *Rodin Graphics. Catalogue raisonné of Drypoints and Book Illustrations*, San Francisco, The Fine Arts Museum, 1975.
- Wilhelm, Fabrice, *Les illustrations de Munch pour Les Fleurs du Mal (1896) et la première publication de la Société des Cent Bibliophiles*, in Hélène Védrine (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles: passages, rémanences, innovations*, Paris, Kimé, 2005.

HÉLÈNE VÉDRINE

Allégorisme fin-de-siècle:
Les Fleurs du Mal illustrées
par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe

Abstract: At the turn of the century, two limited editions offered complete illustrations for *Les Fleurs du Mal*: one by Armand Rassenfosse (Les Cent Bibliophiles, 1899-1901), the other by Carlos Schwabe (Charles Meunier, 1900). The conventional technique of these illustrations contrasts with the intense imagery. Drawing on the emblematic interpretation of Félicien Rops's frontispiece for *Les Épaves* (Poulet-Malassis, 1866), the two artists perpetuate the Baudelaire's taste for allegory, but also for a moralized and spiritual anatomy, in order to highlight the poet's sarcastic irony, frenzied inspiration and supernaturalism.

Si l'on excepte les interprétations d'Auguste Rodin et d'Odilon Redon qui ne relèvent pas du régime du livre illustré,¹ les deux premières éditions des *Fleurs du Mal*, comportant un programme illustratif complet, l'un par Armand Rassenfosse et l'autre par Carlos Schwabe, ont été conçues à partir de 1896 dans le contexte du livre de luxe, c'est-à-dire le renouveau du marché du livre illustré grâce aux sociétés bibliophiliques.

¹ Voir dans ce volume les articles d'Ida Merello et Julien Zanetta. Rodin réalise un *unicum*, en ornant de dessins marginaux un exemplaire de l'édition originale des *Fleurs du Mal* (Poulet-Malassis et de Broise, 1857) pour le collectionneur et bibliophile Paul Gallimard (conservé au Musée Rodin). L'ouvrage sera reproduit en fac-similé, avec une préface de Camille Mauclair en 1918, pour la Société des Amis du livre, société de bibliophiles que Gallimard dirige à cette époque: *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrés par Rodin*, préface de Camille Mauclair, Paris, Société des Amis du Livre moderne, 1918, in-8° [il faut lire: vingt-cinq poèmes de Baudelaire illustrés par vingt-sept dessins de Rodin]. Les annotations marginales autographes sur exemplaire unique sont à la mode à la fin du XIX^e siècle, dans le cadre des collections privées et non de la librairie. Quant à Redon, il réalise un album de neuf planches photogravées au procédé Évely, dont un frontispice et un cul-de-lampe, mais sans édition du texte de Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, interprétations par Odilon Redon, Bruxelles, Deman (in-folio, 1890; in-8°, 1891).

L'approche de la date anniversaire de la mort du poète explique en partie cet engouement, et invite à s'interroger sur la concordance entre une nouvelle lecture du recueil baudelairien et de nouvelles pratiques éditoriales et illustratives.

Explicitement pensée par Baudelaire sur un modèle iconographique précis, la rencontre de l'image et du texte poétique repose non sur une équivalence mais sur la mise en scène ironique d'une distorsion. Aussi, avant d'évoquer les deux éditions illustrées des *Fleurs du Mal* qui ont marqué le tournant du siècle, conviendrait-il d'en revenir aux origines du projet illustratif.

Genèse du projet

Pour le frontispice qui devait ouvrir la seconde édition des *Fleurs du Mal* en 1861, Baudelaire suggéra de s'inspirer d'une gravure qu'il venait de remarquer dans l'*Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts* de Hyacinthe Langlois.²

Langlois y reprend à l'eau-forte une gravure sur bois qu'il aurait vu dans la *Bibliotheca Spenceriana* de Dibdin (1814), elle-même reprise d'un bois réalisé par Jost Amman qui ouvre le premier chapitre du célèbre ouvrage d'obstétrique de Jacob Ruff, *De conceptu et generatione hominis* (1580), lui-même inspiré d'une série d'*Adam et Ève* par Hans Sebald Beham (c. 1543).³

Baudelaire ignore la circulation iconographique qui a généré l'image publiée par Langlois, qu'il ne conçoit d'abord que dans le contexte des danses macabres. Ainsi le poète ne s'intéresse ni à Adam et Ève, ni même au serpent, mais à l'arbre-squelette qui devait être réinterprété comme suit:

² "Cette idée m'est venue en feuilletant l'histoire des *Danses macabres*, d'Hyacinthe Langlois": lettre de Baudelaire à Nadar, Honfleur, 16 mai 1859, cité dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 577. Voir l'eau-forte dans Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*, t. II, pl. VII, reproduite ici dans l'article de Claire Chagniot, fig. 4.

³ Pour l'origine du projet de frontispice et les sources de cette image, voir Claire Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, pp. 307-360.

Ici, un squelette arborescent, les jambes et les côtes formant le tronc, les bras étendus en croix s'épanouissant en feuilles et bourgeons, et protégeant plusieurs rangées de plantes vénéneuses, dans de petits pots échelonnés comme dans une serre de jardinier.⁴

Voici le recueil placé d'emblée sous le signe plastique du squelette, dont l'arborescence et les "bras étendus en croix" renvoient à un concept théologique, non pas celui du péché originel mais celui de l'arbre de la science du Bien et du Mal préfigurant la crucifixion, et sous un régime iconographique global, l'allégorie, que Baudelaire entend moderniser sous le mode parodique d'un arbre-squelette rempoté dans une serre. Le poète souhaitait "en revenir au système du frontispice antique mais traité d'une manière ultra-romantique",⁵ attitude moderne par excellence, qui se tourne vers un modèle pour mieux le pervertir.

La référence au système codifié du frontispice va donc de pair avec un "ultra-romantisme" que Baudelaire qualifie dans la même lettre de "romantisme forcené", apte à répondre à ses goûts pour la "forfanterie".⁶ "Forcené" ou "forfanterie" témoignent par leur racine commune (*fors*) de la nécessité de faire œuvre au-delà (*fors-faire*) de toute règle, de toute mesure et au-delà du sens commun (*fors-sensé*). Dans la poétique générale de Baudelaire, comme dans sa conception de l'image, les codes rhétoriques ou iconographiques sont "comme refondés en vue de l'expressivité la plus moderne"⁷ et la plus grande. Parmi ces codes, l'image allégorique n'est pas pour le poète, ni pour ses interprètes, une figure assignant une forme à un sens de manière figée, mais une combinaison d'éléments visuels à partir de laquelle se déploie une multitude de significations. L'allégorie est comme réactivée par l'ironie, le sens caché s'établissant dans un rapport contraire au sens apparent.⁸

⁴ Lettre de Baudelaire à Nadar, Honfleur, 16 mai 1859, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 577.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, p. 52.

⁸ C'est dans un sens ironique que Baudelaire interprète les danses macabres (allégorèse) et produit ses propres allégories (allégorisme). Voir la lettre de Baudelaire à Alphonse de Calonne, à propos de sa *Danse macabre* inspirée par Christophe: "Vous verrez le soin que j'ai pris à me conformer à l'ironie des anciennes danses macabres et

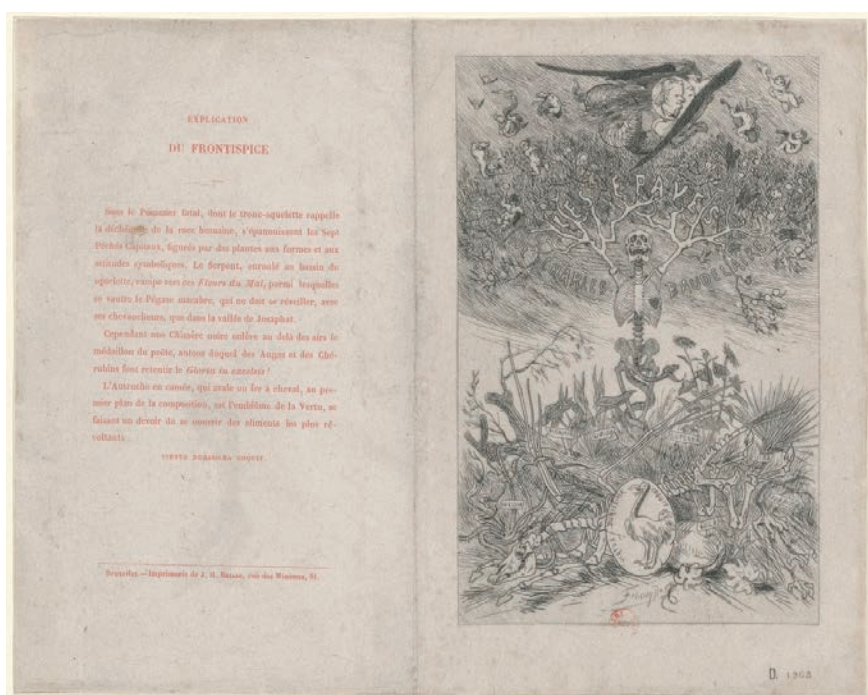


Fig. 1 Félicien Rops, frontispice à l'eau-forte, pour Charles Baudelaire, *Les Épaves*, À l'enseigne du Coq [Bruxelles, Poulet-Malassis], 1866 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Le premier graveur à qui fut confié le projet, Félix Bracquemond, échoua.⁹ En 1863, alors exilé à Bruxelles, Poulet-Malassis fait la rencontre d'un jeune graveur âgé de trente et un ans, Félicien Rops, auquel il commandera plus de trente frontispices,¹⁰ relançant à cette occasion le projet pour *Les Fleurs du Mal*. La rencontre entre Rops et Baudelaire se fait sous

des images allégoriques du moyen âge" (lettre de Baudelaire à Alphonse de Calonne, Alençon, 1^{er} janvier 1859, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. I, p. 535).

⁹ Voir dans ce volume l'article de Claire Chagniot ainsi que Baudelaire et l'estampe, pp. 323-347.

¹⁰ "J'ai mis la main ici sur le merle blanc que j'avais demandé aux quatre coins de Paris, c'est-à-dire un dessinateur comprenant un frontispice typographique". Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, Bruxelles, 26 octobre 1863, citée dans "Le Bulletin du bibliophile", I (1982), p. 84.

des auspices plastiques, “dans un amour étrange, l’amour de la forme cristallographique première: la passion du squelette”.¹¹ De son côté, Baudelaire décerne à Rops un titre d’exception: “En Belgique, pas d’Art; l’Art s’est retiré du pays. Pas d’artistes, excepté Rops”.¹²

Quoique prévu pour la réédition des *Fleurs du Mal* en 1865, le frontispice de Rops (fig. 1) sera placé en ouverture des *Épaves* en 1866.¹³

Certes, l’arbre-squelette du projet initial est bien présent, ainsi que les fleurs des péchés symboliques étiquetées comme dans un jardin botanique. S’y ajoutent cependant quelques symboles nouveaux. Une Chimère portant un médaillon à l’effigie de Baudelaire est accompagnée de *putti* musiciens. Elle s’oppose à un Pégase macabre, le cheval ailé qui gît parmi les fleurs du mal, derrière un emblème: une autruche avalant un fer à cheval – peut-être celui de Pégase – accompagnée du *motto* “virtus durrisima coquit”. Rops a ici recours à une iconologie et une mythologie inversées par rapport aux modèles connus. Ainsi, dans l’*Iconologie* de Cesare Ripa, Bellérophon, chevauchant Pégase, tue la Chimère et symbolise le triomphe de la Vertu sur la difformité du Vice.¹⁴ Rops représente ainsi le poète en gloire, entouré d’angelots célébrant son nom, emporté par la Chimère et laissant derrière lui le squelette de Pégase: le Vice a triomphé de la Vertu, l’imagination débridée de l’inspiration élevée. Quant à l’autruche empruntée à un recueil d’emblèmes du XVI^e siècle, le *Symbolorum et Emblematum centuriae tres* de Camerarius,¹⁵ elle est aussi symbole de Vertu, réputée pour avaler les choses les plus dures. Dans le frontispice, elle engloutit le dernier vestige de Pégase et symbolise le poète ravalant l’offense faite à ses poèmes par une censure prude.

¹¹ Lettre de Félicien Rops à Auguste Poulet-Malassis, [Namur, fin mai 1864], citée dans “Mercure de France”, 1^{er} octobre 1933, p. 48.

¹² Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, dans *Œuvres complètes* [abrégé en CEC], t. II, p. 931.

¹³ Charles Baudelaire, *Les Épaves*. Voir Chagniot, *Baudelaire et l’estampe*, pp. 347-360 et Hélène Védérine, *Le frontispice des Épaves de Charles Baudelaire par Félicien Rops*, dans Hélène Védérine et André Guyaux, *Autour des Épaves de Charles Baudelaire*, pp. 25-50.

¹⁴ Voir “Vertu”, dans Cesare Ripa, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures, gravées sur cuivre par Jacques de Bie et moralement expliquées par J. Baudouin*, seconde partie, p. 83.

¹⁵ Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum centuriae tres*.

C'est une telle complexité intellectuelle, qui inverse terme à terme le langage allégorique traditionnel pour trouver de nouvelles associations, que Baudelaire qualifia d'*ingenium*¹⁶ et que Poulet-Malassis jugea prudent de préciser en rédigeant une "explication du frontispice", placée en face de la gravure. Singulier dispositif éditorial, qui commente l'image qui aurait dû elle-même éclairer le recueil. De fait, cet *ingenium* se retourne contre le propre projet baudelairien et l'infléchit, comme le montre un symbole particulier. Le serpent du péché originel, qui portait simplement une pomme dans le dessin préparatoire de Rops,¹⁷ ouvre désormais une gueule menaçante. Placé autour du bassin du squelette, il acquiert une signification phallique que n'avait pas le serpent de la gravure de Langlois. Il s'agit d'un dévoilement manifeste de l'idée catholique et théologique de Baudelaire, désormais occultée par la représentation sexuelle,¹⁸ comme si la rémanence de l'image-source, frappée du double sceau de la Genèse et de la génétique, était inévitable.

Le rôle de Poulet-Malassis dans la création, voire l'infléchissement du projet baudelairien n'est pas à négliger. Grand acteur du renouveau de l'eau-forte, il défend une conception essentiellement typographique de l'ornementation du livre. Il aurait aimé développer cet appareil typographique dès 1862, dans la troisième édition des *Fleurs du Mal*, qui devait comporter frontispice et portrait, mais aussi fleurons, lettres ornées et culs-de-lampe ouvrant et fermant chaque section. L'ornementation, de nouveau tentée sans succès par Bracquemond, sera abandonnée.¹⁹ Il n'en reste pas moins vrai que cette codification, mais aussi l'interprétation sexuelle demeureront essentielles pour les éditions illustrées de la fin du siècle.

¹⁶ "Je trouve votre frontispice des *Épaves* excellent, surtout *plein d'ingenium*" (lettre de Baudelaire à Rops, Bruxelles, 21 février 1866, dans Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 617).

¹⁷ Dessin au fusain et à la craie blanche, c. 1865, 41 x 28 cm, Gand, Musée des beaux-arts.

¹⁸ Voir André Guyaux, *D'un serpent l'autre. Ondulations baudelairiennes et ropsiennes*, dans *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, pp. 211-226.

¹⁹ Voir ici l'article de Claire Chagniot.

Motifs de la décomposition: Armand Rassenfosse

Pour que la rencontre physique du texte et de l'image se concrétise dans un livre édité et *illustré* à cette fin, il faut attendre la veille de la date anniversaire des trente ans de la mort de Baudelaire. L'année 1896 marque un moment important de la réception de l'œuvre du poète, comme en témoigne *Le Tombeau de Baudelaire* qui, pour préparer l'érection d'un monument à la mémoire du poète, réunit les textes de divers écrivains, des documents inédits, et reprend en ouverture le frontispice des *Épaves* (voir fig. 1).²⁰ La quatrième de couverture reproduit une nouvelle interprétation par Rops de la devise à l'autruche, inéluctablement associée à Baudelaire.²¹ Cet ouvrage, qui remplace en quelque sorte la statue qui aurait dû être sculptée par Rodin dès 1892 pour la tombe du poète,²² érige le frontispice de Rops en ligne de mire des projets illustratifs. 1896 est aussi la date de la grande exposition sur le "Livre moderne", organisée par le marchand d'art Samuel Bing, où les éditions et estampes de Rops, Rodin et Redon furent exposées.²³

Dans le contexte d'un livre-monument et de la réévaluation du livre illustré, deux éditeurs vont, simultanément, lancer leur tout premier projet éditorial avec une édition illustrée des *Fleurs du Mal*.

Le format même de ces éditions de luxe oblige à la production abondante d'images. Elles usent du "système" traditionnel du livre illustré, proposant frontispice général et frontispices de sections, bandeaux d'entête, culs-de-lampe, illustrations hors-texte. C'est dans ce cadre codifié et normé que vont se déployer les tentatives de figuration de deux notions centrales de l'esthétique baudelairienne, "surnaturalisme et ironie":²⁴ surnaturalisme atteint par un réalisme forcené, et ironie grinçante de l'association de sujets triviaux et d'une recherche plastique raffinée.

²⁰ *Le Tombeau de Baudelaire*, frontispice de Félicien Rops, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896.

²¹ Cette devise a été publiée et reprise en vignette de page de titre dans Eugène Demolder, *Félicien Rops. Étude patronymique, avec quelques reproductions brutales de devises inédites de Rops*.

²² Voir André Guyaux (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire*.

²³ *Catalogue des publications contemporaines figurant à l'exposition internationale du livre moderne organisé à l'Art nouveau*.

²⁴ Baudelaire, *Fusées*, XI, dans CEC, t. I, p. 658.

Le premier projet d'illustration de la société bibliophilique Les Cent Bibliophiles, alors dirigée par Alphonse Piat, fut confié à des artistes différents et échoua, du fait même des dissonances inévitables entre les esthétiques.²⁵ Lorsque la présidence de la société revint à Eugène Rodrigues, l'auteur du premier catalogue raisonné de l'œuvre de Félicien Rops,²⁶ celui-ci soumet le projet à un seul artiste, qui plus est élève de Rops, Armand Rassenfosse.²⁷ Trois années seront nécessaires pour achever l'illustration complète et en couleurs des *Fleurs du Mal*, avec un frontispice général, six frontispices pour les sections du recueil (*Spleen et Idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le Vin*, *Fleurs du Mal*, *Révolte* et *La Mort*), 160 bandeaux en tête des poèmes et 163 culs-de-lampe.²⁸ Pour ce jeune graveur de trente-quatre ans, une telle commande est l'occasion de faire la preuve de sa virtuosité d'aquafortiste, expérimentant une technique d'eau-forte et sucre sur aquatinte, dont les rendus sont d'une grande subtilité mais dont la difficulté va retarder le projet.

Rodrigues, dans une lettre aux bibliophiles qui ont souscrit à la future édition, tente de justifier ce retard par le fait que "les créations de

²⁵ Le directeur des Cent Bibliophiles, Alfred Piat, grand collectionneur d'estampes, est le premier à envisager l'illustration de l'édition complète des *Fleurs du Mal*. Le projet qu'il conçoit est très disparate. Piat demande à des artistes différents, et dans des techniques différentes, d'interpréter le texte baudelairien. Ce premier essai, qui réunissait Jouas interprété par Van Muyden, Lemaistre, Jean Veber, Théo Wagner mais aussi Edvard Munch, fut refusé par le comité de la société bibliophilique et une suite de 23 compositions gravées fut distribuée aux sociétaires en décembre 1896. Voir l'article de Fabrice Wilhelm, *Les illustrations de Munch pour Les Fleurs du Mal et la première publication des Cent Bibliophiles*, dans *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, pp. 121-144.

²⁶ Erastène Ramiro [pseudonyme d'E. Rodrigues], *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, Paris, Conquet, 1887 puis *Supplément au catalogue descriptif de l'œuvre de Félicien Rops*, Bruxelles, Deman, 1893-1894.

²⁷ Il existe peu de travaux sur Armand Rassenfosse, mis à part l'ouvrage de Nadine de Rassenfosse-Gilissen, *Rassenfosse, peintre-graveur-dessinateur-affichiste* (Liège, Éditions du Perron, 1989) et le catalogue d'Eugène Rouir, *Armand Rassenfosse. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé* (Bruxelles, C. Van Loock, 1984).

²⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, eaux-fortes en couleurs d'A. Rassenfosse, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-[1901], in-4°, 170 eaux-fortes en noir et en couleurs. Le texte est imprimé par Chamérot et Renouard, et les estampes par Delâtre. L'édition du texte est conforme à l'édition posthume de Michel Lévy (1868), rejetant en une livraison spéciale les sept "Pièces condamnées".

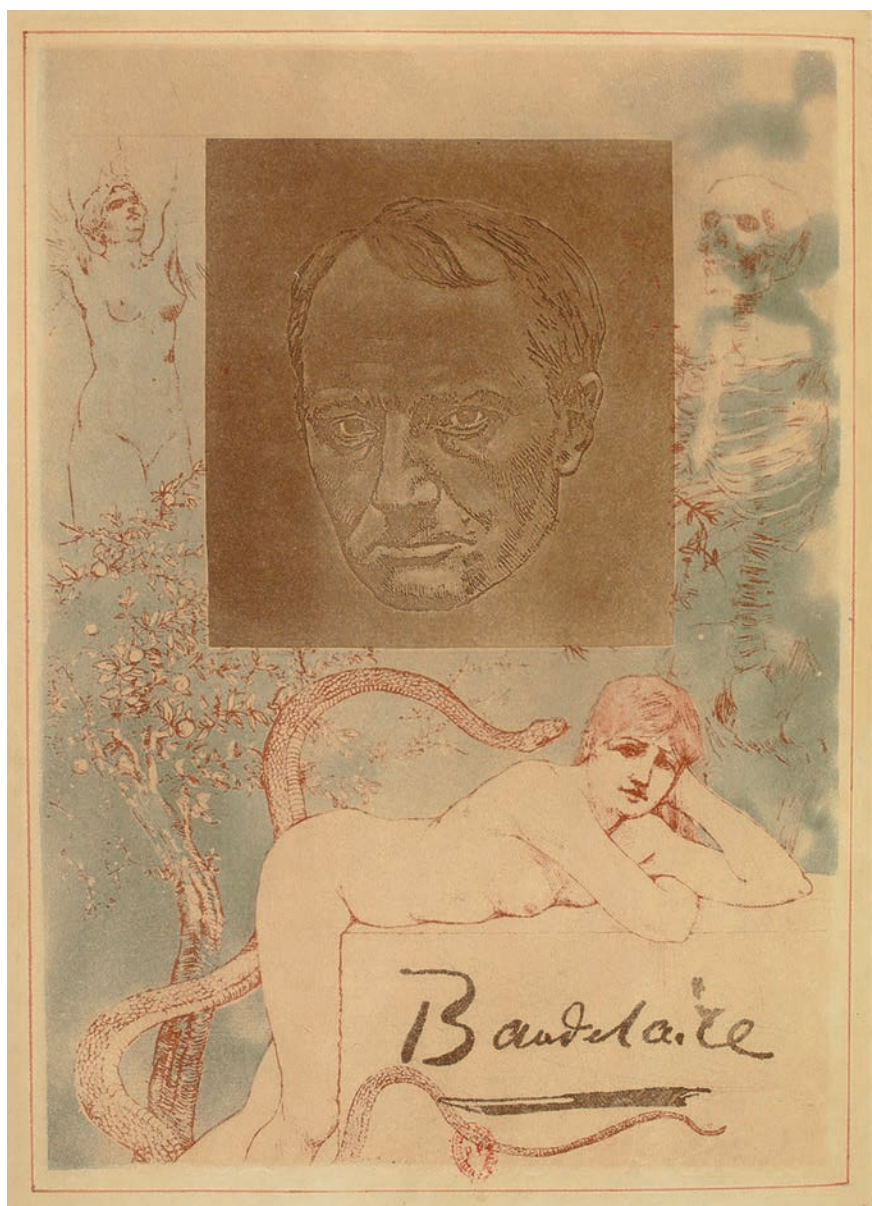


Fig. 2 Armand Rassenfosse, frontispice général à l'eau-forte pour Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Baudelaire se déroben à la matérialité des lignes. Sous peine d'en donner une interprétation caricaturale, il est interdit de les traduire par les aspects connus des choses terrestres".²⁹ La notion de caricature, dont on sait la place qu'elle prend dans l'esthétique baudelairienne,³⁰ est conçue ici comme réduction à une matérialité ("aspects connus des choses terrestres") que nie l'illustration idéale.

Or c'est bien une illustration de *régime caricatural*, cette forfanterie qui force le trait et le sens, que vont fournir les illustrateurs des deux éditions bibliophiles. Le lien qui unit une figure à un signifié symbolique est rompu par l'aplatissement de l'image sur la lettre du texte. Cette puissante congruence imposée au mot et à la chose est une manière de repenser l'union de la forme à sa signification. De même que la caricature dit une vérité essentielle de la figure humaine par son avilissement physique, l'image réduit le texte à des traits si excessivement matériels que se rebâtit une nouvelle circulation de sens.

Rassenfosse va ainsi gommer les articulations qui forment la continuité métaphorique de l'allégorie et défaire non seulement le texte baudelairien, mais aussi l'image fondatrice du rapport allégorique, le frontispice de Rops.

Son propre frontispice général (fig. 2) effectue une décomposition de celui de Rops, dont les motifs sont radicalement dissociés: on y retrouve le squelette et l'arbre, mais disjoints, une Chimère sous la forme d'une figure féminine ailée, le portrait de Baudelaire décalqué d'une photographie de Carjat, le serpent en torsion, se glissant derrière une femme exhibée au premier plan dans une posture lascive qui ne relève plus de la frontalité allégorique traditionnelle. La signature de Baudelaire, apposée sur une sorte de stèle et associée au portrait d'auteur, parachève un dispositif propre au genre du monument littéraire.

Ce travail de déstructuration et de désagrégation, annoncé dès le frontispice, est le *système* de l'illustration de Rassenfosse, et sera tout

²⁹ Lettre de Rodrigues aux sociétaires des Cent Bibliophiles, 20 avril 1899, "Le Bulletin des Cent Bibliophiles", cité par Fabrice Wilhelm, *Les illustrations de Munch pour Les Fleurs du Mal et la première publication des Cent Bibliophiles*, p. 142.

³⁰ Voir Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* et *Quelques caricaturistes français et étrangers*, dans *CEC*, t. II, pp. 525-574.

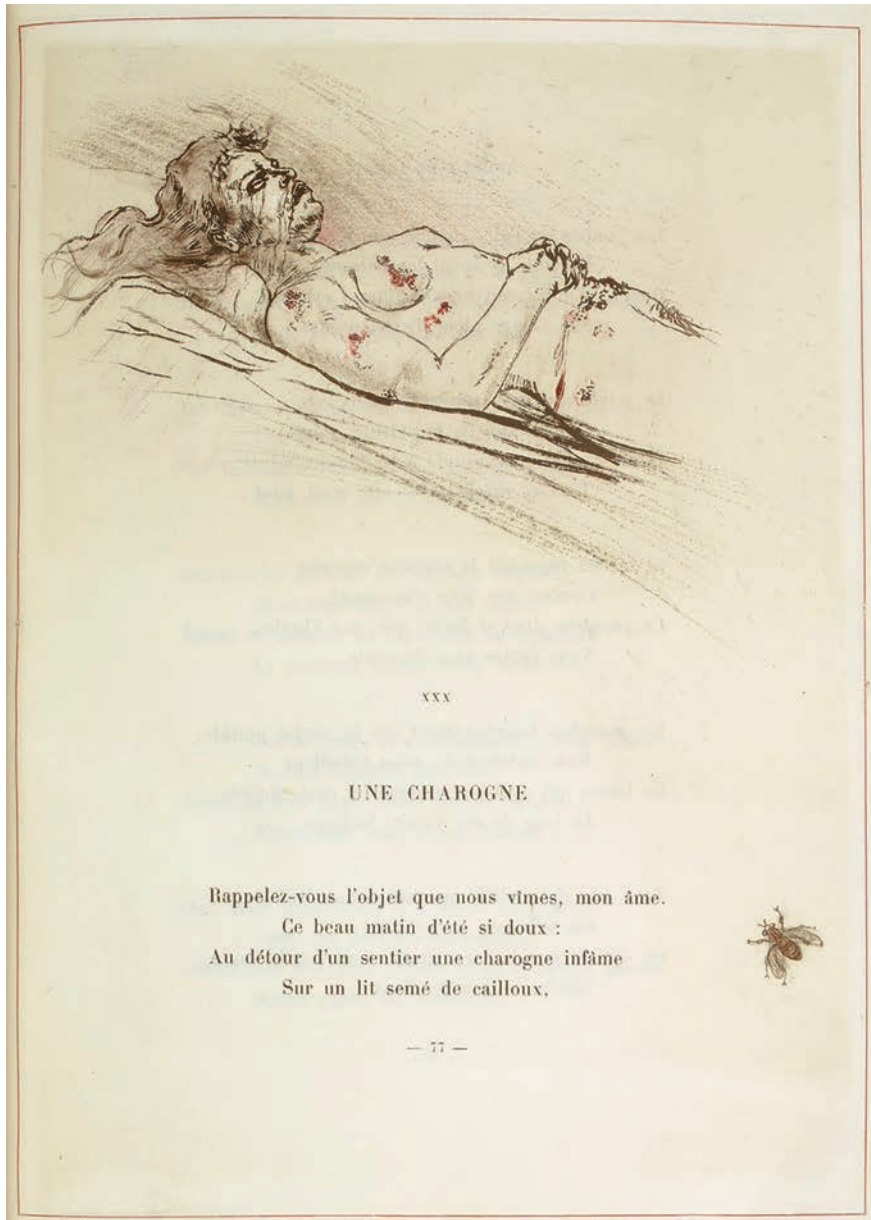


Fig. 3 Armand Rassenfosse, illustration en bandeau pour *Une charogne*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901, p. 77 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

particulièrement mis en œuvre dans les illustrations *in-texte*. Dans le corps même de la page, toute métaphore est rendue littérale et toute forme restituée dans une matérialité choquante, avec une attention particulière portée au processus de la décomposition organique.

Ainsi, dans le poème *Une charogne*, l'un des poèmes les plus célèbres et les plus commentés des *Fleurs du Mal*, la dépouille animale que le poète associe par avance à la femme aimée (" – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature / Vous, mon ange et ma passion!"),³¹ devient pour Rassenfosse un véritable cadavre féminin putrescent, rongé par les vers et tourmenté par les mouches (fig. 3).

L'image reprend les modalités brutales du *memento mori* et des danses macabres dont le projet de frontispice de Baudelaire est issu. Ce sont aussi les termes d'une peinture religieuse particulièrement appréciée de la fin-de-siècle, celle du *Christ mort* d'Holbein (1521) ou du retable de Grünewald (1512-1515), qui ancre la spiritualité dans un naturalisme "forcené"³² proche du "surnaturalisme" baudelairien.

Il s'agit aussi d'un pari esthétique ironique: associer un sujet immonde à une virtuosité technique, comme en atteste la mouche placée en bas de la page. Il s'agit certes d'un motif issu du poème³³ et d'un motif propre aux vanités, mais aussi d'un motif plastique célèbre pour exemplifier la capacité mimétique de l'artiste.³⁴ De même que les oiseaux venaient picorer le raisin peint par Zeuxis, la mouche se pose sur la page, emblème de la putréfaction du corps même du livre.

Le retour à l'immanence, à la corporéité et à l'organique est la condition de la transcendance et du sublime. L'étude anatomique du corps humain relaie les motifs des anciennes danses macabres, des vanités ou des anatomies moralisées à la Vésale, Rassenfosse parsemant les pages de petits insectes réalistes ou fantastiques (fig. 4), et de squelettes ricanants (fig. 5).

³¹ Baudelaire, *Une charogne*, dans *CEC*, t. I, p. 32.

³² Huysmans reprenait à la fin du siècle le même terme que celui que Baudelaire utilisait pour qualifier le romantisme: "Grünewald était le plus forcené des réalistes. [...] Grünewald était le plus forcené des idéalistes. [...] Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d'une triomphale ordure, extrait les menthes les plus fines des dilections" (*Là-bas* [1891], p. 928).

³³ "Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride", dans *CEC*, t. I, p. 31.

³⁴ Voir Daniel Arasse, *Détail 5: mouches*, dans Id., *Le Détail*, pp. 79-85.



Fig. 4 Armand Rassenfosse, illustration en bandeau pour *Le Mort joyeux* et divers culs-de lampe ou motifs marginaux, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901, pp. 49, 77, 80, 193 et XXVI (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Fig. 5 Armand Rassenfosse, illustration en bandeau pour *Le Rêve d'un curieux* et divers culs-de lampe, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901, pp. 28, 235, 259, 381 et 407 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

L'ensemble forme cet univers de “monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices”³⁵ qu’annonce Baudelaire dans le poème inaugural *Au lecteur*, tétatogonie qui se déploie dans l’espace déviant des vignettes et porte atteinte à l’intégrité du corps, du texte et de la page.

L’ouvrage illustré par Rassenfosse fut distribué en trois livraisons, en mai 1899, avril 1900, et mars 1901. Au même moment, un autre artiste travaille à ce que les bibliophiles considèrent comme “une des meilleures interprétations” du texte.³⁶

³⁵ Baudelaire, *Au lecteur*, dans *CEC*, t. I, p. 6.

³⁶ Pour Léopold Carteret, “les compositions originales de Schwabe constituent une des meilleures interprétations de Baudelaire; elles sont à la fois vigoureuses, admirablement gravées en couleurs et d’une note d’art particulière qui surprend par sa puissance artistique” (*Le Trésor du bibliophile, livres illustrés modernes 1875-1945*, t. IV, p. 62).

Allégories réversibles: Carlos Schwabe

Carlos Schwabe est contacté dès 1896 par l'éditeur et relieur Charles Meunier, lui aussi grand acteur du renouveau du livre de luxe et de bibliophile.³⁷ Le recueil de Baudelaire sera le premier ouvrage qu'il publiera à son compte, en 1900, entre les deux dernières livraisons de Rassenfosse. Les liens entre les deux ouvrages seront nombreux et témoignent d'une intense circulation des images.

Carlos Schwabe, peintre d'origine suisse que les travaux de Jean-David Jumeau-Lafond ont contribué à mieux faire connaître en tant que "symboliste idéaliste", s'est en partie imposé dans le milieu français grâce à ses illustrations pour des éditions bibliophiliques.³⁸ Pour *Les Fleurs du Mal*, il va livrer une couverture, une page de titre ornée d'une vignette, 10 eaux-fortes originales hors-texte, 6 bandeaux en couleurs, 2 en noir et blanc, 5 vignettes en couleurs pour clore les sections du recueil, et de nombreux culs-de-lampe en noir et blanc permettant de combler une fin de page. Le tirage est limité à 77 exemplaires, dont un exemplaire sur Japon impérial et un sur Chine. Le papier vélin du Marais est filigrané d'un rinceau de fleurs orchidéennes tout autour de l'encadrement de la page. Les exemplaires sont cartonnés en veau raciné mauve, avec une ornementation sur le premier plat, figurant une orchidée enlacée d'un serpent.

Schwabe avoue ne pas avoir lu Baudelaire avant cette commande et évoque son trouble:

Je me penche sur ces sacrées *Fleurs du Mal* les mains sur le front (voire même les doigts dans le nez) et je me casse la cervelle pour y dénicher quelque chose d'assez potable et je t'assure que ce potable est dur à trouver sur ces poèmes qui ne donnent pas d'images. Ah, il faut les créer

³⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, illustrations de Carlos Schwabe, Paris, Charles Meunier, 1900, in-4°. Eaux-fortes gravées en couleurs au repérage et à la poupée par Robin, Rapine et Massé, culs-de-lampe en noir et couverture gravés sur bois par P. Delangle. L'édition du texte, imprimé aussi par Chamerot et Renoard, est conforme à l'édition originale de 1857, plaçant en fin de volume les poèmes publiés dans le *Parnasse contemporain* en 1866 sous le titre *Nouvelles Fleurs du Mal*, suivis des *Épaves* publiées aussi en 1866.

³⁸ Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*.



Fig. 6 Armand Rassenfosse, couverture pour Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Fig. 7 Carlos Schwabe, couverture pour Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

de toutes pièces et voilà le hic car je suis, malgré le besoin, toujours porté à voir en moi.³⁹

Comme si l'absence prétextée d'images chez Baudelaire l'avait obligé à une surenchère iconographique, Schwabe va amalgamer des figures allégoriques empruntées à différents poèmes, et chaque image, elle-même saturée de références textuelles et mythiques, prend place au sein d'un réseau iconographique auto-référentiel. Cette prolifération répond bien à une conscience moderne qui a coupé les liens qui unissent la figure allégorique à un sens convenu.

Dans le système illustratif de Schwabe, la surcharge allégorique et symbolique s'associe à la ligne décorative et *serpentine* des vignettes et des culs-de-lampe, associant le motif de la fleur du mal et de la femme.

³⁹ Lettre de Schwabe à Jean Séailles, 16 avril 1896, citée par J.-D. Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, pp. 78-79.

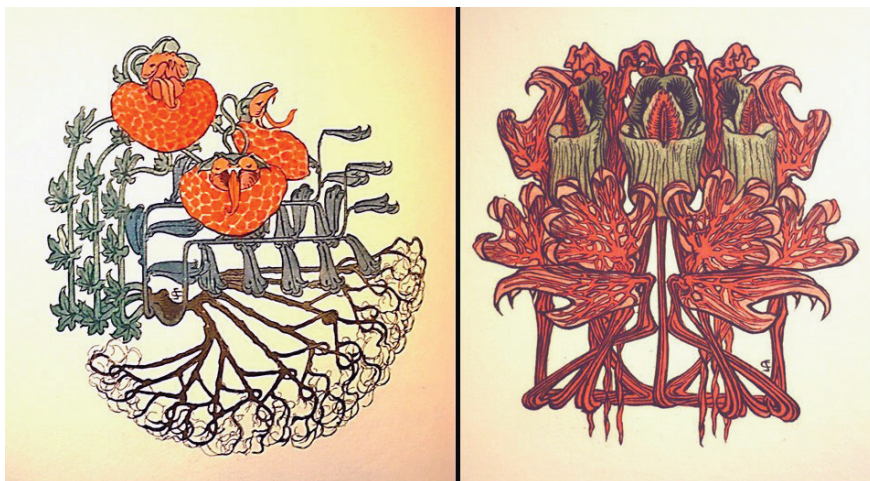


Fig. 8 Carlos Schwabe, culs-de-lampe pour Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900, p. 156 et p. 167 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

Dès la couverture, on voit tout ce que Schwabe doit à Rassenfosse et tout ce qui l'en distingue, utilisant un système iconographique où la précision anatomique et botanique vise au surnaturel. À l'orchidée "fleur du diable" [*Taccha chantrieri*] stylisée par Rassenfosse en couverture (fig. 6), Schwabe substitue une plante carnivore [*Nepenthes tentaculata*] (fig. 7) dont le caractère fantastique tient à la précision extravagante portée aux détails.

Si les culs-de-lampe de Rassenfosse déployaient une entomologie macabre (voir fig. 4-5), Schwabe construit une serre digne de des Esseintes, où croissent des organismes mi-végétaux mi-charnels, véritables écorchés laissant apparaître le réseau veineux. Les racines, assimilées à des griffes sataniques, donnent naissance à des formes serpentes dont les gueules dardent une langue sanglante. Cette gueule menaçante de serpent, née avec Rops, est associée non au phallus mais à la vulve, dont ces fleurs sont une figuration presque anatomique (fig. 8).

Les représentations allégoriques du sexe féminin, au sens à la fois générique et morphologique, se répondent les unes aux autres et dépassent la référence au texte, plongeant dans un substrat mythique profond pour associer la matrice féminine à la source du Mal.



Fig. 9 Carlos Schwabe, illustration pour *Le Crépuscule du soir*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Charles Meunier, 1900, en face de la p. 90 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

Fig. 10 Carlos Schwabe, illustration pour *Le Tonneau de la Haine*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900, en face de la p. 118 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

L'image qui illustre *Le Crépuscule du soir* (fig. 9) évoque peut-être la "sombre Nuit" qui saisit à la gorge les malades, mais aussi la Prostitution qui "remue au sein de la cité de fange / Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange".⁴⁰

⁴⁰ Baudelaire, *Le Crépuscule du soir*, dans *ŒC*, t. I, p. 95.

Cette femme, dont les yeux blancs et la bouche ouverte emblématisent le sexe gommé, porte un chapelet de fœtus comme sortis des entrailles maternelles. Avec la chevelure déployée comme une nuée malfélique, surgit en filigrane l'image de Méduse, que l'on retrouvera explicitement dans une illustration de composition similaire (fig. 10).

Cette Méduse vieille et baignée dans un flot de sang illustre le poème *Le Tonneau de la Haine*. Le poème mentionne "La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts" et la Haine dont la soif se multiplie comme "l'hydre de Lerne",⁴¹ et non Méduse. Mythes et allégories s'amalgament: cette figure est à la fois hydre, Méduse, mais aussi Parque décharnée, comme la *Clotho* de Camille Claudel (1897), qui tient l'écheveau de la vie comme elle tient ici les chevelures, et tranche les destinées.

Ces figures sont les représentations d'une féminité inquiétante, voire du métabolisme même du sexe féminin, dont l'exhibition aurait une valeur apotropaïque de conjuration.⁴² Pourtant, il ne s'agit pas d'une manifestation de la misogynie fin-de-siècle mais de la figuration d'une lutte intériorisée entre deux principes antagonistes qui s'affrontent et se confondent comme en miroir.

Dès le frontispice général inspiré de *Bénédiction* (fig. 11), Schwabe peint la lutte du Poète avec les "peuples furieux", tel Orphée assailli par les ménades:

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux [...].⁴³

Schwabe reprend la composition du tableau de Gustave Moreau, *Cedipe et le sphynx* (1864) (fig. 13). L'image est en elle-même ambiguë puisque la pose du Poète est identique à celle de la femme damnée dans le frontispice de section des *Fleurs du Mal* (fig. 12), figure dont le singulier costume dévoile, en faisant mine de la cacher, la matrice sanglante.

⁴¹ Baudelaire, *Le Tonneau de la Haine*, dans *CEC*, t. I, p. 71.

⁴² Freud interprétait le mythe de Méduse comme horreur du sexe féminin et peur de la castration: "la tête de Méduse se substitue à la figuration de l'organe génital féminin". Voir Sigmund Freud, *La Tête de Méduse*, dans *Œuvres complètes*, vol. XVI, p. 164.

⁴³ Baudelaire, *Bénédiction*, dans *CEC*, t. I, p. 8.



Fig. 11 Carlos Schwabe, frontispice général pour Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).



Fig. 12 Carlos Schwabe, frontispice pour la section *Fleurs du Mal* dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900, entre les pages 128-129 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

Fig. 13 Gustave Moreau, *Œdipe et le sphynx*, huile, 1864, 206 × 105 cm, (MET, New York).



Ces postures corporelles, comme les figures frontales des allégories, donnent indifféremment naissance au Poète ou aux Damnées, selon les attributs dont elles sont dotées, comme le montrent les deux images suivantes.

Le frontispice pour la section *Spleen et Idéal* (fig. 14) est inspiré du poème *L'Irrémédiable*:

Un Ange, imprudent voyageur
 Qu'a tenté l'amour du difforme,
 Au fond d'un cauchemar énorme
 Se débattant comme un nageur,
 [...]

 Un malheureux ensorcelé
 Dans ses tâtonnements futiles,
 Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
 Cherchant la lumière et la clé [...] ⁴⁴

L'Idéal, féminisé et doté d'une lyre, est assailli par une autre créature féminine, qui tient de la sirène et de la pieuvre, dont les cheveux sont à la fois algues, tentacules et serpents.⁴⁵ Cette image amalgame de multiples influences fin-de-siècle, de la gravure *Transformisme ou Darwinique n° 1* de Félicien Rops (fig. 16), à la non moins célèbre *Pieuvre* d'Hokusai. Une telle iconographie rattache Baudelaire et son œuvre à une nouvelle vision du corps et de la genèse – *darwinique* selon le titre adopté par Rops –, poussant l'obsession génésique jusqu'au surnaturalisme.

De cette image et de ce combat, il faut rapprocher le bandeau qui ouvre la section *Nouvelles Fleurs du Mal* (fig. 15). On reconnaît la figure méduséenne aux cheveux vipérins qui caractérise la représentation du Mal chez Schwabe, et le geste de supplication et d'envol de l'ange-poète, qui allégorise l'Idéal. Cette dernière posture est presque décalquée de la figure féminine du frontispice de Rassenfosse pour la section *La Mort* (fig. 17), et la composition générale rappelle le baiser d'amour et de torture du *Vampire* de Munch (fig. 18). L'ange-poète est en effet mordu au front par une sorte de vampire féminin, évoquant

⁴⁴ Baudelaire, *L'Irrémédiable*, dans *CEC*, t. I, p. 79.

⁴⁵ Schwabe donnera une version peinte de cette œuvre (*Spleen et idéal*, huile sur toile, 1907, 146 x 97 cm, Bruxelles, Musée fin-de-siècle).



Fig. 14 Carlos Schwabe, frontispice pour la section *Spleen et Idéal*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900, entre les pp. 8-9 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

Fig. 15 Carlos Schwabe, bandeau en tête de la section *Nouvelles Fleurs du Mal*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Charles Meunier, 1900, p. 189 (Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France, Paris).

Fig. 16 *Transformisme ou Darwinique n° 1*, héliogravure, n. d., 12,6 x 16,4 cm (Musée Félicien Rops, Namur).

L'Irréparable qui “ronge avec sa dent maudite / Notre âme, piteux monument”.⁴⁶ Ce vampire pourrait tout aussi bien incarner l'Ange du *Rebelle*, que Schwabe aurait alors doté des attributs du Mal:

Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux⁴⁷

⁴⁶ Baudelaire, *L'Irréparable*, dans *CEC*, t. I, p. 55.

⁴⁷ Baudelaire, *Le Rebelle*, dans *CEC*, t. I, p. 139.

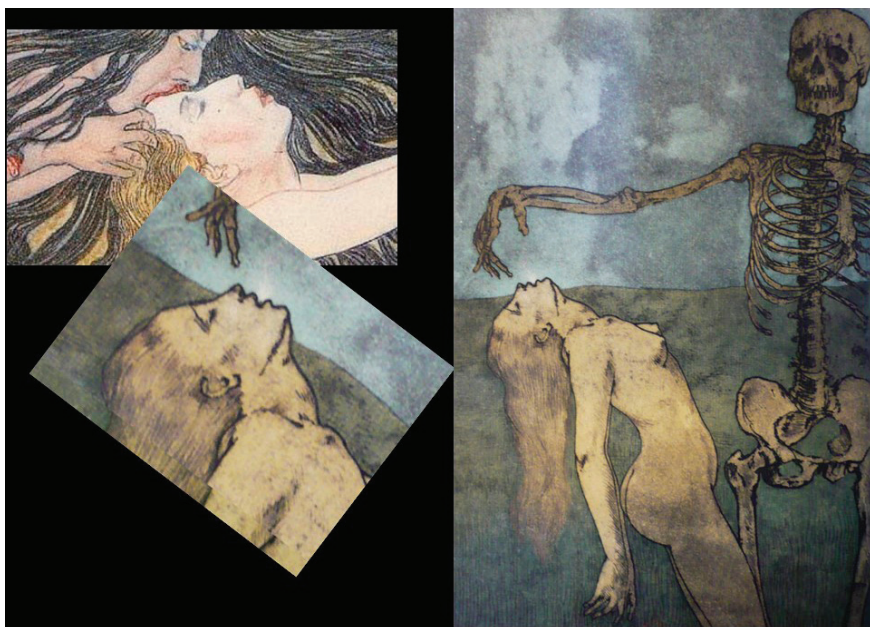


Fig. 17 Armand Rassenfosse, frontispice pour la section *La Mort*, dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899-1901, entre les pp. 398-399 (Bibliothèque nationale de France, Paris).

Fig. 18 Edvard Munch, *Le Vampire*, huile sur toile, 1893, 80,5 x 100,5 cm (Musée Munch, Oslo).

Dans ces différentes images, l'artiste montre ainsi les "Emblèmes nets"⁴⁸ de la réversibilité du Bien et du Mal, et la double postulation de la poétique baudelairienne qui s'incarne non dans des allégories antagonistes mais spéculaires, amplifiant l'exclamation: "Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir!"⁴⁹

Avec des images d'une grande intensité, ces deux éditions bibliophiliques ont tenté de rejoindre le projet iconographique baudelairien, son goût pour l'allégorie et l'emblème, mais aussi pour une anatomie moralisée et spirituelle. Le caractère conventionnel du programme illustratif de ces éditions redéploie le goût de Baudelaire pour les codes et les systèmes, afin de restituer l'ironie crierde, l'inspiration forcenée et le surnaturalisme du poète, voire les excès et les ambiguïtés d'une poésie décrite, dans le célèbre article du "Figaro" du 5 juillet 1857, comme une "revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermines", un "hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur".

Sorbonne Université

Bibliographie

- Arasse, Daniel, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1992.
- Baudelaire, Charles, *Les Épaves*, frontispice de Félicien Rops, Amsterdam, À l'enseigne du Coq, [Bruxelles, Poulet-Malassis], 1866.
- , *Les Fleurs du Mal*, eaux-fortes en couleurs d'Armand Rassenfosse, Paris, Les Cent bibliophiles, 1899[-1901], in-4°, 170 eaux-fortes en noir et en couleurs.
- , *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Carteret, Léopold, *Le Trésor du bibliophile, livres illustrés modernes 1875-1945*, Paris, L. Carteret, 1948.

⁴⁸ Baudelaire, *L'Irrémédiable*, dans *CEC*, t. I, p. 80.

⁴⁹ *Ibid.*

- Catalogue des publications contemporaines figurant à l'exposition internationale du livre moderne organisé à l'Art nouveau*, composé par Félix Valloton, imprimé chez Labure pour l'Art nouveau, 1896.
- Chagniot, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PUPS, 2016.
- Demolder, Eugène, *Félicien Rops. Étude patronymique, avec quelques reproductions brutales de devises inédites de Rops*, Paris, Pincebourde, 1894.
- Erastène Ramiro [pseudonyme d'E. Rodrigues], *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, Paris, Conquet, 1887 puis *Supplément au catalogue descriptif de l'œuvre de Félicien Rops*, Bruxelles, Deman, 1893-1894.
- Freud, Sigmund, *La Tête de Méduse*, dans *Œuvres complètes*, vol. XVI. 1921-1923, Paris, PUF, 1991.
- Guyaux, André, *D'un serpent l'autre. Ondulations baudelairiennes et ropsiennes*, dans *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, dir. André Guyaux, Paris, PUPS, 2008.
- , (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire*, Paris, PUPS, 2007.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas* [1891], éd. Guy Ducrey et Francesca Guglielmi, dans *Romans et nouvelles*, dir. André Guyaux et Pierre Jourde, Paris, Gallimard, 2019 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum centuriae tres*, Nuremberg, ex typis Voegelianis, 1590.
- Jumeau-Lafond, Jean-David, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR éd., 1994.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, préface d'Yves Bonnefoy, Genève, Droz, 2015.
- Langlois, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*, Rouen, Lebrument, 1851.
- Le Tombeau de Baudelaire*, frontispice de Félicien Rops, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896.
- Les Fleurs du Mal*, interprétations par Odilon Redon, Bruxelles, Deman (in-folio, 1890; in-8°, 1891).
- Rassenfosse-Gilissen, Nadine de, *Rassenfosse, peintre-graveur-dessinateur-affichiste*, Liège, Éditions du Perron, 1989.
- Ripa, Cesare, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures, gravées sur cuivre par Jacques de Bie et moralement expliquées par J. Bau-douin*, Paris, Guillemot, 1644.
- Rouir, Eugène, *Armand Rassenfosse. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé* Bruxelles, C. Van Loock, 1984.

Védrine, Hélène et André Guyaux, *Autour des Épaves de Charles Baudelaire*, Anvers, Éditions Pandora, 1999.

Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrés par Rodin, préface de Camille Mauclair, Paris, Société des Amis du Livre moderne, 1918, in-8°.

Wilhelm, Fabrice, *Les illustrations de Munch pour Les Fleurs du Mal et la première publication des Cent Bibliophiles*, dans *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005, pp. 121-144.

AURÉLIA CERVONI

Le baudelairisme d'Aubrey Beardsley

Abstract: Baudelaire was a source of inspiration for Aubrey Beardsley, who paid tribute to him in an illustration for Oscar Wilde's *Salome*, *The Toilette of Salome*. As Arthur Symons pointed out, other works by Beardsley show his affinities with Baudelaire, in particular the irreligious Annunciation of *The Mysterious Rose Garden*. In the wake of Symons, in the early 20th century Beardsley was recognized as an heir to Baudelaire's mystical dandyism.

“Baudelaire a appelé ses poèmes *Fleurs du Mal*, j'appellerai vos dessins *Fleurs du Pêché*”, aurait déclaré Oscar Wilde à Aubrey Beardsley,¹ soulignant la filiation entre l'œuvre du graphiste anglais et le recueil condamné de Baudelaire.

Beardsley admirait *Les Fleurs du Mal*.² Dans le sillage de Huysmans, qui relevait des correspondances entre la *Salomé* de Gustave Moreau et *Les Fleurs du Mal*,³ il se réfère explicitement au recueil de Baudelaire dans une gravure illustrant la *Salomé* de Wilde: *The Toilette of Salome* (1893) (fig. 1), où Salomé est représentée à demi-nue, devant une coiffeuse, entourée de ses serviteurs, telle une actrice dans sa loge avant le spectacle. Sur des étagères aux lignes épurées, des vases, des flacons et des drageoirs ouvragés, une étrange figurine qui est vraisemblablement un fœtus,⁴ et

¹ “Baudelaire called his poems *Fleurs du Mal*, I shall call your drawings *Fleurs du Pêché* – flowers of sin” (cité par Patricia Clements, *Baudelaire and the English Tradition*, p. 192.)

² La bibliothèque de l'université de Princeton conserve l'exemplaire d'une réédition des *Fleurs du Mal* (Lemerre, 1888) que Beardsley avait offert à son ami William Rothenstein.

³ “Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire” (Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], chap. V, dans *Romans et nouvelles*, p. 584).

⁴ Voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, p. 431.

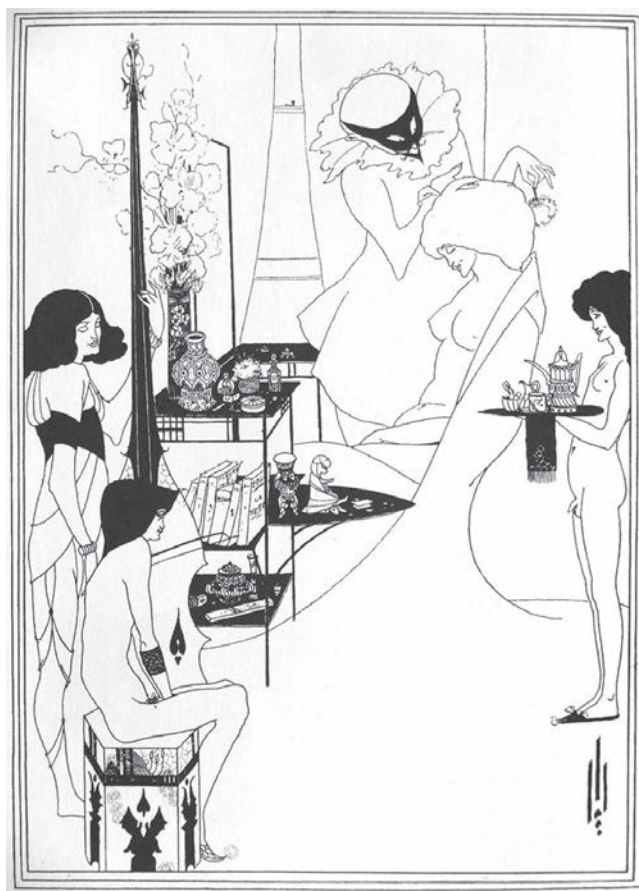


Fig. 1 Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salome*, 1^{re} version, 1893, gravure au trait sur papier publiée dans Oscar Wilde, *Salome. A tragedy in one act*, 2^e éd., London-New York, John Lane, 1907, planche 13.

sept livres. Les titres de deux d'entre eux sont lisibles (fig. 2): *La Terre*, de Zola, qui avait fait scandale lors de sa publication, en 1887,⁵ et *Les Fleurs du Mal*. Le motif saphique est représenté par un personnage asexué assis à gauche, dont les mains ont un positionnement équivoque.

⁵ Jennifer Higgins a analysé avec précision *The Toilette of Salome*, dans *Unfamiliar Places: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley's Poetry and Prose*, pp. 63-85. Voir aussi Gino Scatasta, *Le tre età di Baudelaire in Inghilterra*, pp. 247-258, en particulier pp. 253-254.

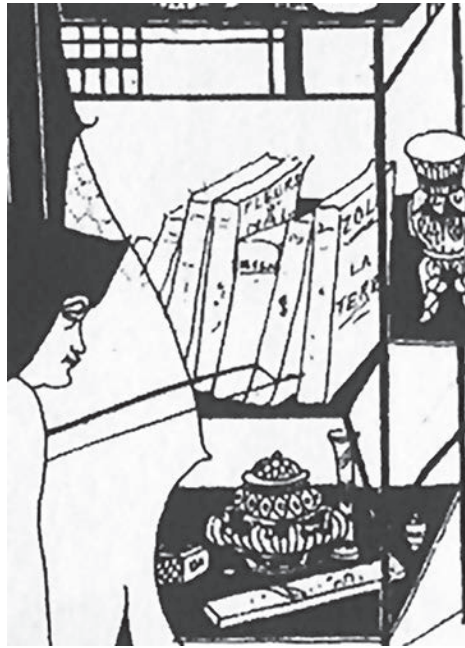


Fig. 2 Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salome*, 1^{re} version, détail.

Lectrice anachronique des *Fleurs du Mal*, la Salomé de Beardsley, aux airs narquois et boudeurs, incarne sur un mode parodique la “froide majesté de la femme stérile”, que Baudelaire célèbre dans un poème de son recueil, “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...”. Elle se veut un avatar des femmes fatales qui peuplent *Les Fleurs du Mal*: la “chère indolente”, “belle d’abandon”, du *Serpent qui danse*; la “très chère” des *Bijoux*, qui unit la “candeur” à la “lubricité”; l’*Allégorie*, qui “marche en déesse et repose en sultane”; la déesse implacable de l’*Hymne à la beauté*: “Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques”.

Cette version de *The Toilette of Salome* fut refusée par l’éditeur de la version anglaise de la *Salomé* de Wilde, John Lane, qui la jugeait trop provocante. Beardsley lui substitua une seconde version, qui n’a pas la charge érotique de la première (fig. 3).⁶ Salomé y apparaît vêtue d’une longue robe noire ornée de broderies, plus conforme aux attentes de

⁶ Voir l’analyse de cette gravure par Jennifer Higgins, *Unfamiliar Places: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley’s Poetry and Prose*.



Fig. 3 Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salome*, 2^e version, 1893, gravure au trait sur papier publiée dans Oscar Wilde, *Salome. A tragedy in one act*, 1^{re} éd., 1894, planche 8, et 2^e éd., 1907, planche 12.

l'Angleterre victorienne. Cinq ouvrages figurent sur les étagères de la coiffeuse: *Nana*, *Les Fêtes galantes*, un volume de Sade, *Manon Lescaut* et *L'Âne d'or* [*The Golden Ass*] d'Apulée. *Les Fleurs du Mal* ont disparu de cette version expurgée.



Fig. 4 Beresford Egan, illustration pour *Fleurs du Mal in Pattern and Prose*, London, The Sophistocles Press, 1929.

Les volutes stylisées de Beardsley, influencées par l'univers codifié des estampes japonaises, ont fait école. En 1929, dans une édition illustrée des *Fleurs du Mal*, traduites par Caterina Bower Alcock, Beresford Egan, dont le trait épuré et humoristique lui a valu d'être comparé à Beardsley, rend hommage à *The Toilette of Salome*, dans une planche qui en reprend plusieurs éléments (fig. 4). On y voit une femme d'âge mûr – une entremetteuse? –, parfumer la chevelure d'une séduisante créature, tandis qu'un avorton apporte sur un plateau des fioles et des burettes artistement décorées.

Le baudelairisme de Beardsley fait l'objet d'une analyse dans un important article d'Arthur Symons, publié en 1898, à la mort de l'artiste anglais. Symons rend hommage au perfectionnisme de Beardsley, dont l'intelligence est "dans la ligne elle-même plutôt que dans tout ce que [...] la ligne est censée exprimer".⁷ Suggérant un rapprochement entre Beardsley, Baudelaire et Félicien Rops, il théorise l'art décadent comme le produit d'un culte fanatique voué à la beauté:

⁷ "And after all, the secret of Beardsley is there; in the line itself rather than in anything, intellectually realised, which the line is intended to express" (Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, "The Fortnightly Review" [New York-London], LXIII [New Series], [May 1898]; rééd. *Aubrey Beardsley*, London, At the Sign of the Unicorn, 1898, p. 27).

“In more ways than one do men sacrifice to the rebellious angels”, says St. Augustine; and Beardsley’s sacrifice, together with that of all great decadent art, the art of Rops or the art of Baudelaire, is really a sacrifice to the eternal beauty, and only seemingly to the powers of evil.⁸

Et le critique d’ajouter, envisageant la représentation du mal comme une ascèse: “The consciousness of sin is always there, but it is sin first transfigured by beauty, and then disclosed by beauty.”⁹ À l’exemple de Baudelaire auteur d’*Une charogne*, l’artiste décadent s’ingénie à saisir les multiples transformations de la beauté, entre transcendance et dégénérescence.

Sensible à la beauté “diabolique” de Salomé et à l’atmosphère “fantastique” dans laquelle elle évolue,¹⁰ Symons identifie la “rhétorique” de Baudelaire dans une autre planche de Beardsley, postérieure: *The Mysterious Rose Garden* dans le numéro IV du “Yellow Book” (janvier 1895; fig. 5). Intitulée à l’origine *The Annunciation*, *The Mysterious Rose Garden* est une Annonciation dévoyée, sous le signe de l’innocence corrompue.¹¹ Une jeune femme nue, qui évoque davantage Ève avant le péché que la Sainte Vierge, y écoute le message d’un ange à la chevelure opulente et aux fines moustaches, aux allures de séducteur. Drapé d’un manteau richement orné, l’ange suborneur tient à la main gauche une longue perche, au bout de laquelle est suspendue une lanterne de style gothique – héritage du roman noir? –, dans laquelle la critique a vu une allusion parodique au tableau de William Holman Hunt, *The Light of*

⁸ Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., p. 22. [“De plus d’une manière les hommes sacrifient aux anges rebelles’ dit saint Augustin; et le sacrifice de Beardsley, de même que celui de tout grand art décadent, l’art de Rops ou l’art de Baudelaire, est réellement un sacrifice à la beauté éternelle et seulement en apparence aux pouvoirs du mal” (Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, traduit par Michèle Duclos, <https://temporel.fr/Arthur-Symons-version-francaise>)].

⁹ Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., p. 23. [“La conscience du péché est toujours là, mais c’est le péché tout d’abord transfiguré par la beauté et puis révélé par la beauté” (Symons, *Aubrey Beardsley*, <https://temporel.fr/Arthur-Symons-version-francaise>)].

¹⁰ Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., respectivement p. 23 et p. 30.

¹¹ Voir le commentaire d’Aubrey Beardsley lui-même, dans *An Apostle of the Grotesque*, p. 562, et l’article de Caroline Corbeau-Parsons, *Beardsley et le mythe*, pp. 22-31, ici p. 31.

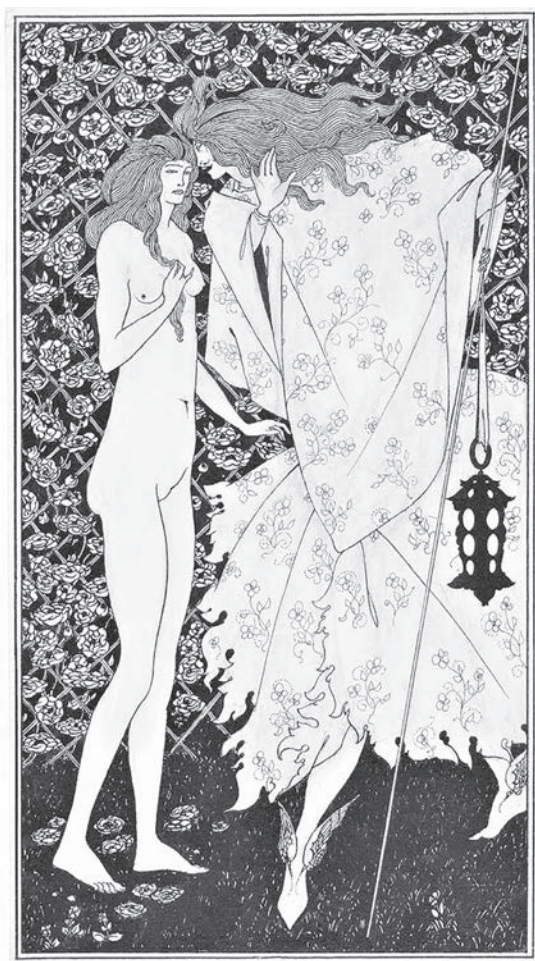


Fig. 5 Aubrey Beardsley, *The Mysterious Rose Garden*, 1894, gravure au trait sur papier, "The Yellow Book" (London), IV, January 1895, planche XIV.

the World (1851-1853), qui représente le Christ éclairant le monde.¹² À l'arrière-plan, un treillis de roses souligne l'atmosphère galante de la scène, tandis que les roses tombées aux pieds de la jeune femme figurent la virginité perdue.

¹² Voir l'analyse de *The Mysterious Rose Garden* par Max F. Schultz, dans *Paradise Preserved. Recreations in Eden in Eighteenth- and Nineteenth Century England*, p. 295.

Interprétant la gravure de Beardsley à la lumière du symbolisme des mystiques, Symons relie le manteau ample de l'ange à la tradition des allégories du désir. Le manteau est l'objet emblématique des désirs inassouvis et refoulés:

In that terrible annunciation of evil which he called *The Mysterious Rose Garden*, the lantern-bearing angel with winged sandals whispers, from among the falling roses, tidings of more than "pleasant sins". The leering dwarfs, the "monkeys", by which the mystics symbolised the earthlier vices; those immense bodies swollen with the lees of pleasure, and those cloaked and masked desires shuddering in gardens and smiling ambiguously at interminable toilets; are part of a symbolism which loses nothing by lack of emphasis. And the peculiar efficacy of this satire is that it is so much the satire of desire returning upon itself, the mockery of desire enjoyed, the mockery of desire denied. It is because he loves beauty that beauty's degradation obsesses him; it is because he is supremely conscious of virtue that vice has power to lay hold upon him.¹³

Dans la lignée des Vierges réfractaires, à laquelle se rattache la Vierge de Dante Gabriel Rossetti, prostrée devant le destin qui l'attend, dans *Ecce Ancilla Domini* (1850), la Vierge de Beardsley est sur le point de succomber à la tentation et de renoncer à sa mission sacrée. Comme la "Béatrice" prostituée de Baudelaire ("La reine de mon cœur au regard non pareil, / Qui riait avec eux [les démons] de ma sombre détresse / Et leur versait parfois quelque sale caresse"), elle pactise avec le démon.

¹³ Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., pp. 26-27. ["Dans cette terrible annonciation du mal qu'il appelle *The Mysterious Rose Garden* (La Mystérieuse Roseraie), l'ange aux sandales ailées porteur de lanterne murmure, parmi les roses qui tombent, des nouvelles de plus que des 'péchés agréables'. Les nains au regard lascif, les 'singes' par lesquels les mystiques symbolisent des vices plus que terrestres, immenses corps gonflés par les lies du plaisir, et ces désirs porteurs de grands manteaux et de masques qui frissonnent dans les jardins et sourient avec équivoque à d'interminables toilettes, font partie d'un symbolisme qui ne perd rien pour ne pas être souligné. Et l'efficacité particulière de cette satire est d'être tellement la satire du désir qui se retourne sur lui-même, la raillerie du désir accompli, la raillerie du désir refusé. C'est parce qu'il aime la beauté que la dégradation de la beauté l'obsède; c'est parce qu'il est suprêmement conscient de la vertu que le vice a le pouvoir de s'emparer de lui"; Symons, *Aubrey Beardsley*, trad. Michèle Duclos, <https://temporel.fr/Arthur-Symons-version-francaise>].

Elle procède aussi d'une autre figure terrible des *Fleurs du Mal*, la mère indigne de *Bénédiction*, qui maudit l'enfant auquel elle donne le jour:

Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!

"Satiriste d'un âge sans conviction",¹⁴ selon le mot de Symons, Beardsley raille le monde contemporain, sans illusion, gangrené par une "corruption spirituelle abstraite",¹⁵ qui est elle-même une forme du péché originel. Ces réflexions trouveront un prolongement dans les articles de Symons sur Baudelaire, réunis dans un volume en 1920,¹⁶ et dans la suite poétique inspirée par les gravures de Beardsley, *Studies in Strange Sins (After the Designs of Aubrey Beardsley)*.¹⁷

À la suite d'Arthur Symons, quelques critiques ont relevé la référence à Baudelaire dans l'œuvre de Beardsley.¹⁸ En 1913, dans son ouvrage sur l'influence de Baudelaire en France et en Angleterre, Gladys Turquet-Milnes voit en Beardsley un petit "Baudelaire du crayon",¹⁹ élégant et fantaisiste, habité par la mélancolie et par la conscience du mal:

¹⁴ "Beardsley is the satirist of an age without convictions, and he can but paint hell as Baudelaire did, without pointing for contrast to any contemporary paradise. He employs the same rhetoric as Baudelaire, a method of emphasis which it is uncritical to think insincere." (Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., p. 26.) ["Beardsley est le satiriste d'un âge sans conviction et il ne peut peindre l'enfer que comme Baudelaire l'a fait, sans désigner par contraste aucun paradis contemporain. Il utilise la même rhétorique que Baudelaire, une technique de mise en relief qu'il serait peu judicieux de croire insincère"; Symons, *Aubrey Beardsley*, trad. Michèle Duclos, <https://temporel.fr/Arthur-Symons-version-francaise>]. Voir Susan Owens, *Beardsley et la satire*, dans *Aubrey Beardsley*, pp. 38-43, en particulier p. 40.

¹⁵ "a sort of spiritual abstract corruption" (Symons, *Aubrey Beardsley*, rééd., p. 24).

¹⁶ Symons, *Charles Baudelaire. A Study*.

¹⁷ Arthur Symons, *Studies in Strange Sins (After the Designs of Aubrey Beardsley)*. Voir Chris Snodgrass, *Decadent Mythmaking: Arthur Symons on Aubrey Beardsley and Salome*, pp. 61-109.

¹⁸ Sur la "fortune" de Beardsley jusqu'aux années 1960, voir Stephen Calloway, *Au tour d'Aubrey Beardsley*, dans *Aubrey Beardsley*, pp. 63-75, en particulier pp. 64-65.

¹⁹ "a Baudelaire of the pencil – a Baudelaire in miniature, unhealthy, feminine, and in nowise classic." (Gladys Turquet-Milnes, *The Influence of Baudelaire in France and England*, p. 277.)

While Oscar Wilde meant to write a poetical-religious-sensual drama, Aubrey Beardsley with the thousand arabesques of his pen illustrated a vicious comedy. He shows us a sort of fairyland, enigmatic, as is every proper fairyland, and it is so interesting that we forget the subject in thinking of the artist's elaborations. [...]

However that may be, Baudelaire would have recognised a descendant in this sincere artist who is dissatisfied with the world and with life, and who has left us a picture of it which, though it be at certain moments satanic, with hint of phosphorus and cantharides, is never gross, never coarse, but always charming and truly artistic.²⁰

Le charme des gravures de Beardsley réside dans leur ambiguïté et leur fausse légèreté: tout en cultivant un onirisme sombre, elles tournent subtilement en dérision les clichés décadents sublimés par la *Salomé* de Wilde.

La même année, dans un essai sur la honte et l'humiliation, où il montre que les représentations de la cruauté sont d'autant plus obscènes qu'elles sont servies par les "formes les plus pures", Max Scheler situe Baudelaire et Beardsley dans la lignée de Sade et des messes noires du Moyen Âge. Définissant l'obscénité comme la négation de la honte, il établit une relation entre l'obscénité et le plaisir:

Daß [...] jene ja an sich schmerzhaft Schokierung des Schamgefühls nicht gelitten, sondern genossen wird, das zeigt, daß es sich bei der Neigung zum Obszönen um eine eigenartige Verbindung von Grausamkeit und Schamhaftigkeit handelt, meist um jene die den dem anderen bereiteten Schmerz zwar nachfühlt (nicht mitfühlt), aber ihn schon bereitet, um ihn genießen zu können – eventuell auch um Neigung zu lustvoller Selbstqual. Dies finde ich wenigstens da, wo das Obszöne in seiner Rein-

²⁰ *Ibid.*, p. 280. ["Tandis qu'Oscar Wilde pensait écrire un drame poético-religieux-sensuel, Aubrey Beardsley, par les mille arabesques de sa plume, illustre une comédie du vice. Il nous donne à voir un pays féerique, énigmatique, comme toute contrée féerique, et c'est si intéressant qu'on oublie le sujet en admirant les raffinements de l'artiste. [...] / Quoi qu'il en soit, Baudelaire aurait reconnu comme un héritier cet artiste sincère insatisfait du monde et de la vie, et qui nous en a laissé une image qui, bien qu'elle soit à certains moments satanique, épicée d'une pointe de phosphore et de cantharides, n'est jamais grossière, jamais triviale, mais toujours charmante et vraiment artistique." Nous traduisons.]

heit auftritt wie z.B. bei den sogenannten Teufelsmessen des Mittelalters, in den Versen Baudelaires, in Aubrey Beardsleys Bildern, noch schroffer und materieller in Sades Romanen *Justine* und *Juliette* [...].²¹

Absence d'empathie, exhibitionnisme et goût de la provocation, complaisance dans la représentation de l'horrible, telles sont, selon Max Scheler, les caractéristiques communes des œuvres de Sade, de Baudelaire et de Beardsley, qui transforment l'horreur en arabesques voluptueuses. Si Max Scheler raisonne en moraliste, ses analyses sont largement tributaires de la réputation scandaleuse de Baudelaire et de Beardsley au début du XX^e siècle. Plaçant Baudelaire entre Sade et Beardsley, elles préfigurent les ouvrages de Mario Praz et de Georges Blin qui dressent le portrait d'un Baudelaire sadien et décadent avant la lettre.

Quelques études relatives au baudelairisme de Beardsley s'attachent à l'influence qu'a pu exercer Baudelaire sur le roman érotique inachevé de Beardsley, *Under the Hill* [*Sous la colline*], dont les trois premiers chapitres avait été publiés dans "The Savoy" en janvier 1896. Inspiré par la légende de Tannhäuser,²² *Under the Hill* multiplie les descriptions de décors ornements, qui sont le théâtre des amours d'Helen et de l'abbé Franfreluche. Dans *The Influence of Baudelaire in France and in England*, Gladys Turquet-Milnes voit dans les "combinaisons curieuses d'inventions lexicales"²³ de Beardsley l'expression d'une recherche superlative de l'artifice: "Everything is artificial, but with such detailed

²¹ Max Scheler, *Über Scham und Schamgefühl* (1913), recueilli dans *Schriften aus dem Nachlass*, p. 95. ["Le fait que l'individu ne ressente pas le choc douloureux du sentiment de honte mais s'en amuse, montre que les tendances obscènes entretiennent un lien particulier avec la cruauté et avec la honte. L'individu obscène ressent (sans la partager) la douleur d'autrui, et même cause de la douleur à autrui pour en jouir – peut-être même a-t-il tendance à s'infliger de la douleur pour en tirer du plaisir. Je trouve cela vrai dans les cas au moins où l'obscénité se produit dans ses formes les plus pures, comme dans les soi-disant messes noires du Moyen Âge, dans la poésie de Baudelaire, dans les dessins d'Aubrey Beardsley, et de manière encore plus expressive dans les romans de Sade *Justine* et *Juliette* (...)." Nous traduisons].

²² Voir Emma Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*.

²³ "He composed sentences that pleased him with combinations of curiously invented words" (Gladys Turquet-Milnes, *The Influence of Baudelaire in France and England*, p. 278).

artificiality.”²⁴ Elle cite comme modèle du style précieux de Beardsley la description d’une terrasse, au chapitre III de *Under the Hill*, qui ressortit à l’esthétique “grotesque”, au sens étymologique:

In the middle was a huge bronze fountain with three basins. From the first rose a many-breasted dragon and four little loves mounted upon swans, and each love was furnished with a bow and arrow. Two of them that faced the monster seemed to recoil in fear, two that were behind made bold enough to aim their shafts at him. From the verge of the second sprang a circle of slim golden columns that supported silver doves with tails and wings spread out. The third, held by a group of grotesquely attenuated satyrs, was centered with a thin pipe hung with masks and roses and capped with children’s heads.²⁵

Dans un ouvrage sur la littérature et l’art en Angleterre dans les années 1890, *The Eighteen Nineties* (1913), où il rapproche la prose de Beardsley de celle de Huysmans et de Baudelaire, Holbrook Jackson compare les chapitres de *Under the Hill* à “de magnifiques tapisseries de mots, ravissant par leur richesse même”.²⁶ Il accorde une importance particulière à l’épître dédicatoire du roman, “si ordonnée et élégante, et si délibérée dans le but et l’intention”²⁷ et qui se réfère allusivement à

²⁴ *Ibid.* [“Tout est artificiel, mais d’une artificialité hautement détaillée.” Nous traduisons].

²⁵ Aubrey Beardsley, *Under the Hill*, p. 154. [“Au milieu était une immense fontaine de bronze avec trois vasques superposées. De la première surgissaient un dragon aux seins innombrables et quatre petits amours qui montaient des cygnes, chacun d’eux portant un arc et une flèche. Deux d’entre eux, faisant face au monstre, semblaient reculer de frayeur; les deux autres, qui se trouvaient derrière, s’enhardissaient à darder sur lui leurs traits. Autour du bord de la seconde vasque s’élevaient de gracieuses colonnes d’or surmontées de colombes d’argent dont les ailes et les pennes étaient déployées. La troisième était soutenue par un groupe de satyres d’une sveltesse grotesque, et au centre s’élevait une mince lance ornée de masques et de roses et terminée par des têtes d’enfants” (*Sous la colline et d’autres essais en prose et en vers par Aubrey Beardsley*, p. 63)].

²⁶ “Master of the Purple Patch, Beardsley knew also how to weave gorgeous tapestries of words delighting by their very richness” (Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, rééd., p. 137).

²⁷ “His preciousity is so ordered and elegant, and so deliberate in aim and intent, that it becomes something more than a freakish whim. Could prose, for instance, have more grace than the dedicatory epistle of *Under the Hill*?” (*ibid.*, p. 138.)

la note accompagnant *Franciscæ meæ laudes* dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1857:

I must crave your forgiveness for addressing you in a language other than the Roman, but my small freedom in Latinity forbids me to wander beyond the idiom of my vernacular. I would not for the world that your delicate Southern ear should be offended by a barbarous assault of rude and Gothic words [...].²⁸

Érigeant Beardsley en grand maître du “Purple Patch”²⁹ – le lambeau de pourpre qui éblouit à distance, aux vers 14-15 de *L'Art poétique* d'Horace –, Holbrook Jackson fait de l'esthétique sophistiquée de Beardsley le fruit d'un dandysme mystique, brillamment illustré par Baudelaire et impliquant l'expérimentation intime du mal pour atteindre la transcendance:

The dandyism of Baudelaire only expressed itself incidentally in the clothing of the body. It strove tragically enough to achieve soul-sufficiency, not by tasting, as the old mystics did, all the stars and all the heavens in a crust of bread, but by experiencing purgatory in every sensation. He and his followers were dandies of the spirit; but acute consciousness of sin bade them resist not evil, in contradistinction to the older mystics who became dandies of the spirit because they resisted evil. The desire of Baudelaire, as of all those who are in any way akin to him, was to discover in life that ecstasy which is eternity.³⁰

²⁸ Beardsley, *Under the Hill*, p. 165 [“Je dois implorer votre pardon pour oser m'adresser à vous en une langue autre que la langue romaine, mais ma petite familiarité avec le latin me défend de m'aventurer hors de ma langue maternelle. Pour rien au monde je ne voudrais que vos délicates oreilles méridionales fussent offensées par un assaut barbare de mots rudes et gothiques” (*Sous la colline et d'autres essais en prose et en vers par Aubrey Beardsley*, p. 48)]. Voir la note qui accompagne *Franciscæ meæ laudes*: “Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du nord devant la beauté romaine” (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 940).

²⁹ Voir ci-dessus, note 26.

³⁰ Jackson, *The Eighteen Nineties*, p. 110 [“Le dandysme de Baudelaire ne s'exprimait qu'incidemment dans les vêtements du corps. Il s'efforça tragiquement d'atteindre la suffisance de l'âme, non en goûtant, comme le faisaient les vieux mystiques, toutes les étoiles et tous les cieus dans une croûte de pain, mais en

Orientées vers la sensualité et le mysticisme, les premières analyses du baudelairisme de Beardsley reflètent les préoccupations esthétiques et philosophiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Elles ont contribué à populariser l'œuvre de Baudelaire tout en mythifiant son image subversive, née avant le procès des *Fleurs du Mal* et sublimée par la préface de Gautier aux *Œuvres complètes* (1868-1869) de Baudelaire.

Sorbonne Université

*Bibliographie*³¹

Aubrey Beardsley, catalogue de l'exposition de la Tate Britain (Londres, 2 mars - 20 septembre 2020) et du Musée d'Orsay (Paris, 13 octobre 2020 - 10 janvier 2021), Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie et Réunion des musées nationaux, 2020.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976 (Bibliothèque de la Pléiade).

Beardsley, Aubrey, *An Apostle of the Grotesque*, "The Sketch. A Journal of Art and Actuality", 10 April 1895, p. 562.

—, *Under the Hill*, "The Savoy", January 1896.

—, *Sous la colline et d'autres essais en prose et en vers par Aubrey Beardsley*, précédé d'une préface par Jacques-Émile Blanche, traduction française de A.-H. Cornette, Paris, Floury, 1908.

Blin, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

Calloway, Stephen, *Autour d'Aubrey Beardsley*, dans *Aubrey Beardsley*, catalogue de l'exposition de la Tate Britain (Londres, 2 mars - 20 septembre 2020) et du Musée d'Orsay (Paris, 13 octobre 2020 - 10 janvier 2021),

expérimentant le purgatoire dans chaque sensation. Lui et ses disciples étaient des dandys de l'esprit; mais la conscience aiguë du péché leur a ordonné de ne pas résister au mal, contrairement aux anciens mystiques qui sont devenus des dandys de l'esprit parce qu'ils ont résisté au mal. Le désir de Baudelaire, comme de tous ceux qui lui sont en quelque sorte apparentés, était de découvrir dans la vie cette extase qui est l'éternité." Nous traduisons].

³¹ Voir la bibliographie sélective figurant dans *Aubrey Beardsley*, catalogue de l'exposition de la Tate Britain et du Musée d'Orsay, pp. 202-203.

- Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie et Réunion des musées nationaux, 2020, pp. 63-75.
- Clements, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1986, rééd. 2014.
- Corbeau-Parsons, Caroline, *Beardsley et le mythe*, dans *Aubrey Beardsley*, catalogue de l'exposition de la Tate Britain (Londres, 2 mars - 20 septembre 2020) et du Musée d'Orsay (Paris, 13 octobre 2020 - 10 janvier 2021), Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie et Réunion des musées nationaux, 2020, pp. 22-31.
- Higgins, Jennifer, *Unfamiliar Places: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley's Poetry and Prose*, "The Modern Language Review" (Cambridge), 106.1 (January 2011), pp. 63-85.
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours* [1884], dans *Romans et nouvelles*, sous la direction d'André Guyaux et Pierre Jourde, Paris, Gallimard, 2019 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Jackson, Holbrook, *The Eighteen Nineties*, New York, Mitchell Kennerley, 1913, rééd. London, Richards, 1922.
- Owens, Susan, *Beardsley et la satire*, dans *Aubrey Beardsley*, catalogue de l'exposition de la Tate Britain (Londres, 2 mars - 20 septembre 2020) et du musée d'Orsay (Paris, 13 octobre 2020 - 10 janvier 2021), Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie et Réunion des musées nationaux, 2020, pp. 38-43.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), 3^e éd. augmentée, Firenze, Sansoni, 1948. Traduction française: *La Chair, la mort et le diable dans la littérature française du XIX^e siècle* (1930), traduit de l'italien par Constance Thompson-Pasquali, Paris, Denoël, 1977, rééd. Gallimard, 1998 (Tel).
- Scatasta, Gino, *Le tre età di Baudelaire in Inghilterra*, "Francofonia" (Bologna), 54 (primavera 2008), pp. 247-258.
- Scheler, Max, *Über Scham und Schamgefühl* (1913), recueilli dans *Schriften aus dem Nachlass*, Band.1, Vol. 10, Bern, Francke, 1957.
- Schultz, Max F., *Paradise Preserved. Recreations in Eden in Eighteenth- and Nineteenth Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Snodgrass, Chris, *Decadent Mythmaking: Arthur Symons on Aubrey Beardsley and Salome*, "Victorian Poetry", 28.3-4 (1990), pp. 61-109.
- Stead, Évanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- Sutton, Emma, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002.

- Symons, Arthur, *Aubrey Beardsley*, "The Fortnightly Review" (New York-London), LXIII [New Series], May 1898; rééd. *Aubrey Beardsley*, London, At the Sign of the Unicorn, 1898.
- , *Charles Baudelaire. A Study*, London, Elkin Matthews, 1920.
- , *Studies in Strange Sins (After the Designs of Aubrey Beardsley)*, dans *Love's Cruelty. Poems*, London, Martin Secker, 1923.
- , *Aubrey Beardsley*, traduit par Michèle Duclos, "Temporel, revue littéraire et artistique", 7 (25 avril 2009), <https://temporel.fr/Arthur-Symons-version-francaise>
- Turquet-Milnes, Gladys, *The Influence of Baudelaire in France and England*, London, Constable and Company, 1913.

BEPPE MANZITTI

Dalla parola al disegno:
Les Fleurs du Mal e i libri illustrati di Henri Matisse

Abstract: This essay discusses Henri Matisse's art as applied to book illustration, the so-called *livres de peintre*. The first sections provide an overview of the evolution of the illustrated book during the nineteenth and twentieth century, and discuss other artists, mainly Symbolists, indebted to Baudelaire's poetry, or illustrators of *Les Fleurs du Mal*. Finally, Matisse's monumental work on *Les Fleurs du Mal* is placed in the context of his numerous projects as an illustrator.

I

Che cosa si intenda per “libro illustrato” è relativamente semplice da spiegare: si tratta, come indicano le parole, di un libro corredato da illustrazioni. La loro assenza fece chiedere alla capricciosa Alice nel *Paese delle Meraviglie*: “A che servono i libri senza illustrazioni?”. La ragazzina sbagliava ma non del tutto. La maggior parte dei libri, infatti, non porta illustrazioni, ma noi adulti sappiamo bene che da millenni l'uomo ha cercato di accompagnare le sue parole arricchendole di figure e di immagini.

Queste definizioni di “libro illustrato”, o di libro con illustrazioni, ormai abituali nel linguaggio corrente, ma già utilizzate da secoli, si identificano verso la metà dell'Ottocento con il libro nato da una serie di progressi tecnici che lo avevano radicalmente modificato, nell'arco di pochi decenni, sia nella composizione che nell'aspetto esteriore. Il torchio a mano, ereditato da Gutenberg, fu gradualmente soppiantato dalla pressa meccanica utilizzata anche per la produzione della carta. Viene inventata l'incisione su pietra, la litografia, e verso la metà degli anni 1830 torna in auge l'incisione su legno, la xilografia, che inoltre offre il vantaggio, a differenza della litografia, di poter essere stampata nella stessa pressa insieme ai caratteri tipografici.

La litografia, così come l'acquaforte, sarà adottata rapidamente non soltanto dai tradizionali *maîtres-graveurs* ma anche da grandi artisti ten-

tati dalla illustrazione del libro, come Eugène Delacroix, Gustave Doré, e più avanti, Edouard Manet e Toulouse-Lautrec, nonché da celebrati caricaturisti come Grandville, Gavarni e Daumier.

Grazie alla alfabetizzazione, all'urbanizzazione, alla diffusione di giornali e periodici, la produzione libraria esplode letteralmente, diventa produzione di massa. L'editore Hachette apre ben cinquecento librerie nelle stazioni ferroviarie, gli scrittori più noti pubblicano le loro opere a puntate su riviste e gli editori assecondano questa moda ricorrendo alla vendita seriale in fascicoli a basso prezzo favoriti dall'uso massiccio della pubblicità che enfatizza, insieme al valore letterario del testo, le sue illustrazioni affidate a un esercito sempre crescente di incisori-illustratori professionisti, celebrati e famosi ma in gran parte di modesta caratura artistica.

Sul finire dell'Ottocento lo scadimento qualitativo del libro illustrato è talmente pronunciato da innescare una forte reazione di recupero la quale argomenta essere il libro, prima di ogni altra cosa, un testo al quale può restituire la dignità perduta del *beau livre* soltanto il contributo di grandi artisti.

Illuminati mercanti d'arte, che si fanno coraggiosi editori, chiamando a raccolta e sostenendo anche economicamente artisti non ancora riconosciuti dalla critica e osteggiati dall'Académie, dall'École des Beaux-Arts e respinti dai Salons ufficiali di quegli anni, danno inizio alla magica stagione del *livre de peintre*, del *livre d'artiste*. Sotto la loro ispirazione e protezione vengono coinvolti ad illustrare testi letterari contemporanei e no, aspetti della vita quotidiana e luoghi delle città, i grandi protagonisti delle avanguardie, i neo-impressionisti, i Nabis, i Fauves, i cubisti, i surrealisti. Bonnard, Denis, Redon, Derain, Picasso, Braque, Léger, de Chirico, Chagall, Rouault, Matisse, Ernst e molti altri si confrontano e si ispirano, illustrandone la pagina scritta, a François Villon, La Fontaine, Flaubert, Daudet, Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Apollinaire e a testi sacri così come a grandi autori classici greci e latini.¹ Sir Alan Bowness, direttore della Tate Gallery, riassunse la strada che porta l'artista al

¹ A titolo indicativo, in nessun modo esaustivo, riportiamo qualche esempio di incontro tra artisti e testi antichi: la *Bibbia* illustrata da Chagall, la *Teogonia* di Esiodo da Braque, l'*Odissea* di Émile Bernard, il *Satiricon* di Petronio da Derain, le *Georgiche* virgiliane da de Segonzac, i *Dialoghi delle cortigiane* di Luciano da Degas...

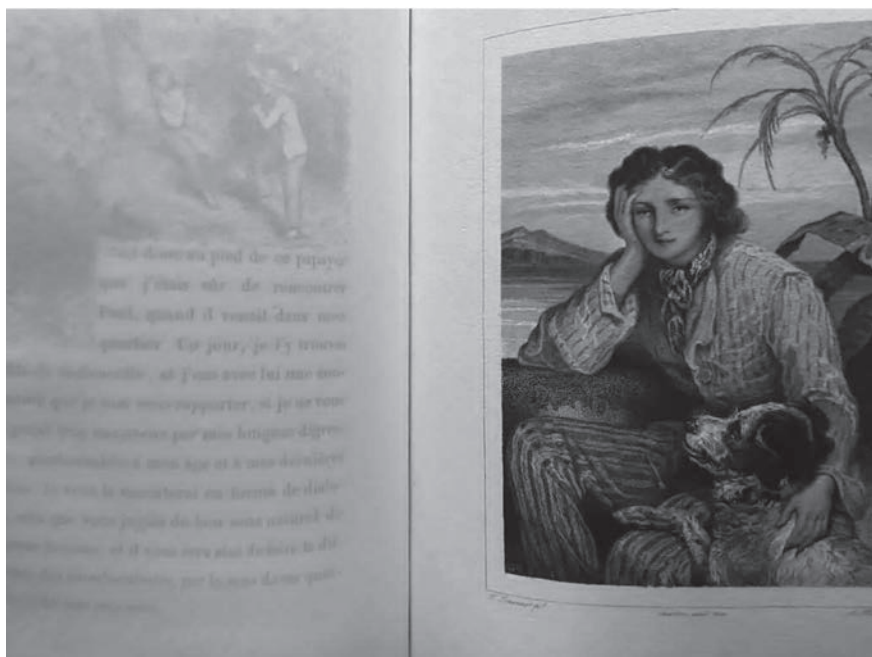


Fig. 1 Jean-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, L. Curmer, 1838.

successo con queste parole: “Il riconoscimento viene prima dai suoi pari, poi dai critici, successivamente dai collezionisti e dai galleristi e infine dal grande pubblico...”. Orbene il mercante-mecenate-gallerista ha invertito quel percorso ponendo sé stesso come prima pietra miliare per il raggiungimento del successo dei suoi protetti.

Le caratteristiche materiali del libro conoscono un salto di qualità. Non è più prodotto di massa ma frutto di un'intensa complicità creativa tra l'artista e l'autore, prima sollecitata e poi seguita nella sua realizzazione dall'editore.² Il libro viene illustrato da disegni originali, non riproduzioni, in altre parole da inediti, stampato su carte pregiate,

² Albert Skira, fondatore, nel 1928, a Ginevra della storica casa editrice, nella prefazione a un libro commemorativo dei primi venti anni d'attività esprime in poche parole il senso dell'operare di più persone riunite per la realizzazione di un *livre de peintre*: “Un beau livre n'est pas l'ouvrage d'une seule personne, il est le fruit des efforts efficaces et conjugués de tous ceux qui travaillent à sa réussite” (Albert Skira, *Vingt ans d'activité*, p. 3).



Fig. 2 Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*. *Églogue*, Avec frontispice, un ex-libris, fleurons et un cul-de-lampe par Manet, Paris, Alphonse Derenne, 1876.

con caratteri speciali, in tirature limitate, di norma non più di 250-300 esemplari numerati e firmati. Scompare quasi sempre la tradizionale separazione dell'immagine dalla pagina di testo (fig. 1). Il Novecento, il secolo d'oro del *livre de peintre*, viene anticipato da pochi ma illustri precursori; limitandoci ai più significativi: Gustave Doré, Eugène Delacroix che illustrò il *Faust* di Goethe (1828), i tre libri di Manet, *Le Fleuve* di Charles Cros (1874), *Le Corbeau* (*The Raven* di Poe tradotto da Mallarmé, 1875), *L'Après-midi d'un faune* di Mallarmé (1876) (fig. 2), quelli di Toulouse-Lautrec (gli splendidi *Yvette Guilbert* di Gustave Geffroy ornato da 16 lito impresse in verde oliva, del 1894, e le *Histoires naturelles* di Renard, del 1899), *Le Voyage d'Urien* di Gide con lito di Maurice Denis (1893). Non a caso il *livre de peintre* nasce in Francia, Paese nel quale la poesia è diventata la nutrice, la protettrice della pittura con Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Breton ed Éluard...

Alla base di questa vena creativa il detto di Orazio, *Ut pictura poesis*: la pittura e la poesia sono la stessa cosa. E Paul Éluard, secoli dopo ha scritto: "Il pittore si pone davanti al poema come il poeta davanti a un

quadro. Egli sogna, immagina, crea...". Patria dei bibliofili, l'*Hexagone* lo è anche degli editori, come si accennava più sopra. Bastino alcuni nomi: Tériade (1897-1983), Iliaszd (1894-1975) ed Ambroise Vollard (1867-1939), ed Aimé Maeght, il fondatore del celebre Museo d'arte moderna di Saint-Paul-de-Vence. È di Vollard quello che viene considerato il primo moderno *livre de peintre*, quasi uno spartiacque all'inizio del secolo XX: il *Parallèlement* di Verlaine edito nel 1900. Il rapporto tra immagine e testo rompe ogni schema tradizionale di impaginazione: le suggestive lito color sanguigna di Pierre Bonnard travalicano spesso con vivace naturalezza la gabbia delle singole pagine.

Gli studiosi hanno cercato nel tempo di definire un canone, uno statuto per queste edizioni, resosi necessario a seguito di importanti mostre tematiche, prima fra tutte quella del Museum of Modern Art di New York, nel 1936, intitolata, non a caso, *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. Ci paiono illuminanti in proposito le parole scritte dal critico Claude Roger-Marx nel 1946 nella prefazione ad una preziosa *Anthologie du Livre Illustré*, pubblicata dal grande editore Albert Skira, cito: "Skira ed io pensiamo sia importante che all'origine ci sia un'intelligenza, una sorta di complicità tra questi esseri complementari che si sono a lungo cercati nel tempo e nello spazio e che si rispondono senza necessariamente essersi mai conosciuti, uniti per sempre nello stesso libro".

II

Con *Les Fleurs du Mal* nasce la poesia moderna e Baudelaire erede del romanticismo lo supera portando la lirica nei meandri più oscuri, disperati, peccaminosi dell'anima umana dove nel nulla, nel vuoto si cerca ardentemente l'amore e si alzano gli occhi al cielo. Le tenebre e la luce in lotta creano una dimensione dello spirito che apre la strada a una nuova generazione di artisti, i simbolisti. Quando Baudelaire muore nel 1867 i primi attori della pittura simbolista vedono la luce, proprio negli anni sessanta. Capostipite di quella generazione, più anziano di loro, suo amico e sodale, Félicien Rops, nato nel 1833.³ Gli storici

³ Sarà un'acquaforte di Rops dal simbolico e tenebroso immaginario satanico, preferita ad una proposta da Braquemond, quella che l'editore Poulet-Malassis porrà in an-

dell'arte individuano stilemi simbolisti ancora più lontani nel tempo, come quelli di Goya e di Delacroix: "Goya, cauchemar plein de choses inconnues",⁴ "Delacroix lac de sang hanté des mauvais anges",⁵ prima di arrivare a Gustave Moreau, Puvis de Chavannes e Odilon Redon.

Con i versi di *Les Fleurs du Mal* Baudelaire traduce lo spettacolo della vita in sensazioni, la realtà in stati dell'animo, le forme in visioni oniriche e non deve sorprendere che le sue *fleurs malades* abbiano dato nutrimento alla corrente simbolista e che lo sguardo introspettivo ed insieme visionario che caratterizza l'autore di *Spleen et l'Idéal* abbia ispirato la realizzazione di numerosi libri illustrati dopo la seconda metà dell'Ottocento in tutta Europa.⁶

L'immagine infatti rende visibile l'invisibile, come ebbe a dire con geniale intuizione Paul Klee. "Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles", come scrive il poeta,⁷ si sono riflessi come uno specchio nello sguardo di numerosi artisti e nelle loro opere ben oltre i confini dell'*Hexagone*: si pensi alla potenza immaginifica e visionaria e al linguaggio metaforico e allegorico della pittura di Böcklin, Kubin, Klinger, von Stuck, dei belgi Léon Spillaert e Khnopff, e del boemo Kupka e di tanti altri. Pur utilizzando la pennellata e la tecnica dell'espressionismo è ben visibile che anche Münch abbia elaborato e assimilato, in particolare dai lavori di Rops e di Redon, la tensione inquietante della pittura simbolista ritraendo personaggi che, come scrive lui stesso, sono "esseri umani che respirano, sentono, amano e soffrono".⁸

tiporta a *Les Épaves*, la raccolta di 23 componimenti, tra i quali le sei poesie censurate, stampata a Bruxelles nel 1866 (con menzione fittizia di Amsterdam).

⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 43.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Charles Baudelaire, *Exposition organisée pour le centenaire des Fleurs du Mal*, pp. 115-121. L'elenco dei libri illustrati è fermo alla data di pubblicazione del catalogo ed indica esclusivamente edizioni stampate in Francia.

⁷ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 52.

⁸ Redon farà stampare nel 1890 una *suite* di lito: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, interprétation par Odilon Redon, suite de lithographies*. Deman era anche l'editore belga di Mallarmé e in precedenza aveva già pubblicato un'edizione della *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert con sei illustrazioni di Redon.

III

Ma come era naturale attendersi, le *Fleurs du Mal* innervarono non soltanto l'opera degli artisti simbolisti; esse suscitarono l'interesse di molti altri artisti viventi, lontani dal perimetro della pittura simbolista, che si cimentarono a crearne delle edizioni illustrate.

Ambroise Vollard, il geniale mercante-editore, uscì nel 1916 con *Les Fleurs du Mal* illustrate, in due volumi, da xilografie disegnate ed incise da Émile Bernard.⁹ Il Musée Rodin di Parigi conserva una serie di disegni originali per *Les Fleurs du Mal* realizzati da Auguste Rodin nel 1857, che furono riprodotti in un'edizione pubblicata anni dopo, nel 1940. Una società di bibliofili nel 1918 fece stampare a Parigi un'altra edizione, frutto di un curioso episodio: *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal... illustrés par Rodin*. Era accaduto che Gallimard avesse consegnato un esemplare della prima edizione della raccolta, completa delle sei liriche censurate, a Rodin che ricoprì le pagine di disegni realizzati di getto; ed è questo prezioso esemplare che la *Société des Amis du livre moderne*, così si chiamava il sodalizio, ristampò, con cura e zelo meritorio, per i propri soci. Nella prefazione si può leggere: “[Les dessins de Rodin] sont les notes marginales d'un lecteur de génie”. Anche Georges Rouault se ne interessò e nel 1927 tirò 14 acqueforti per *Les Fleurs du Mal*, destinate a Vollard, che non riuscì a pubblicarle per problemi di carattere tecnico. Innumerevoli gli illustratori minori che affrontarono Baudelaire, e non solo *Les Fleurs du Mal*, nel corso della prima metà del Novecento.¹⁰

IV

Henri Matisse (fig. 3) operò non solo nella pittura ma anche nel disegno, al quale si dedicò nel corso di tutta la vita, lasciandoci un consistente patrimonio di lavori su carta eseguiti con le tecniche più diverse:

⁹ Émile Bernard (1868-1941), era un acuto intenditore d'arte e fu il primo a valorizzare la pittura di Cézanne e di Van Gogh. In un primo tempo aderì alle teorie simboliste dalle quali peraltro si distaccò nei primi anni del Novecento.

¹⁰ Cfr. nota 6. Furono anche oggetto d'attenzione, ovviamente *Les Pièces condamnées*, i *Petits poèmes en prose*, *Les Paradis artificiels* e le sue traduzioni da E.A. Poe...

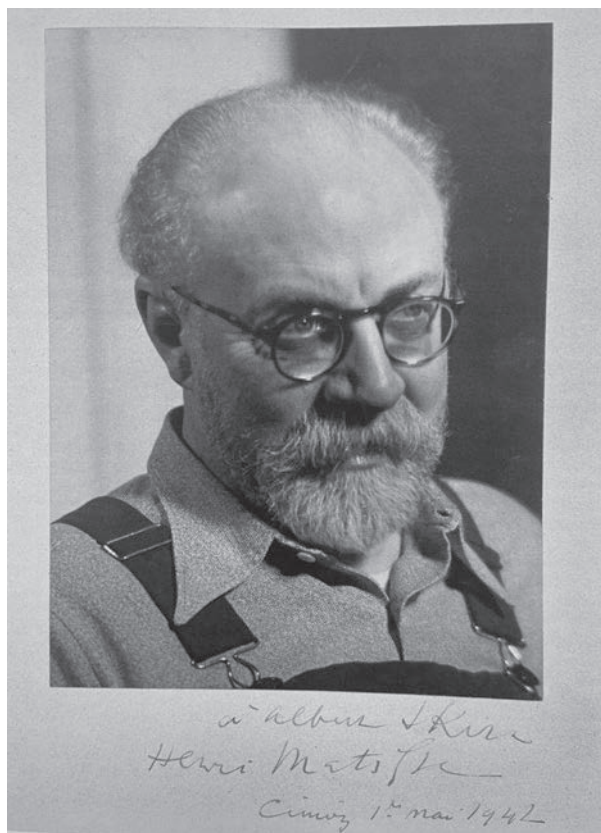


Fig. 3 Foto di Henri Matisse con sua dedica autografa ad Albert Skira, 1942.

l'acquaforte, la xilografia, la litografia, la matita colorata, il pastello... Le sue attività nel mondo dell'arte del Novecento furono molteplici (Aragon disse di lui che aveva la forza di Sisifo). Collaborò a riviste di grande rilievo sulle quali scrisse, pubblicò disegni e per alcune realizzò copertine a colori di rara bellezza¹¹ (fig. 4). Fu generoso nell'offrire a molti scrittori disegni originali per le copertine dei loro libri o per essere collocati in antiporta per impreziosirli. Disegnò anche una serie di *affiches* straordinariamente accattivanti, e infine, come non ricordare la delicata bellezza dei suoi *vitraux* della chiesa di Vence?

¹¹ Tra queste "Cahiers d'Art" con Christian Zervos, "Le Minotaure" edito da Albert Skira e "Verve" edito da Tériade.

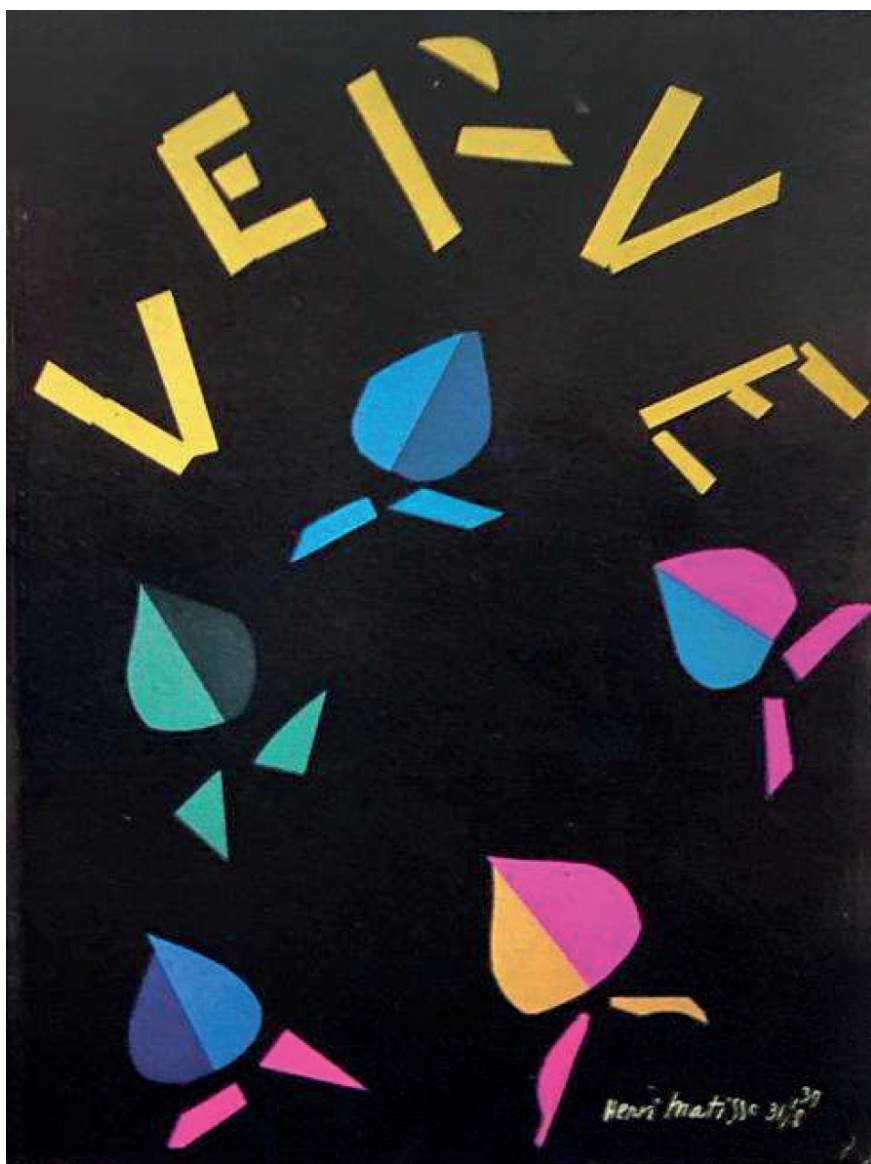


Fig. 4 Copertina di Henri Matisse per il n. 8 della rivista “Verve”, Tériade éditeur, (vol. II, 1939-1940).

V

Matisse si interessò all'illustrazione del libro più tardi rispetto alla maggior parte degli artisti della sua generazione. Fu soltanto all'inizio degli anni 1930, quando aveva già superato i 60 anni, che se ne occupò. In seguito, nell'arco di 25 anni, creò le opere che gli attribuiranno una posizione di assoluto rilievo tra i pittori illustratori del Novecento. Malgrado il tempo di guerra, che provocò dei ritardi nella loro pubblicazione, undici suoi libri videro la luce tra il 1944 ed il 1950. Ciascuno fa storia a sé: realizzò su commessa le *Poésies* di Mallarmé e l'*Ulysses* di Joyce, *Les Fleurs du Mal* rispondono alla sua profonda passione per Baudelaire; infatti prediligeva l'opera in versi dei classici francesi come Ronsard e Charles d'Orléans. Il pittore selezionava personalmente le liriche, dopo aver letto più volte le raccolte complete, immaginava la sequenza più felice e coerente con quella delle illustrazioni e la tecnica incisoria più adatta. Il suo canone ideale per i libri illustrati lo riassunse in queste due frasi: "Ce qui m'intéresse le plus, ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, c'est la figure".¹² E poi ancora: "Le modèle vivant est le foyer de mon énergie".¹³

Diamo qui di seguito un elenco dei principali libri illustrati di Matisse prima di dedicare un'attenzione più dettagliata alle *Fleurs du Mal* nell'ultima sezione di questo saggio.

1. Nel 1918 uscì il suo primo libro illustrato con tre liriche di Pierre Reverdy accompagnate da cinque suoi disegni originali, dal titolo *Les Jockeys camouflés*.¹⁴
2. Due anni dopo Matisse volle raccogliere alcune delle sue prime acqueforti in volume: *Cinquante Dessins par Henri Matisse. Avec une préface de Charles Vildrac* (Parigi). Curò personalmente la composi-

¹² Cfr. Emmanuel Pernoud, *L'Estampe des fauves*, p. 54.

¹³ Cfr. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 49.

¹⁴ Pierre Reverdy e Henri Matisse, *Les Jockeys camouflés. Édition ornée de cinq dessins inédits de Henry Matisse*. La prima versione del libro scatenò una risentita reazione dell'autore perché i disegni erano a colori che detestava. I due si accordarono e affidarono a Birault una riedizione in bianco e nero. Nel 1946 Les Éditions du Chêne di Parigi editarono *Visages*, altre liriche di Reverdy impreziosite da 14 lito originali di Matisse. Si tratta dell'unico libro matissiano "a ruoli invertiti": sarà infatti Reverdy a scrivere *a posteriori* le poesie dialoganti con le illustrazioni.

zione e la realizzazione editoriale. In antiporta collocò uno splendido ritratto firmato di sua figlia. Avvenne nel corso degli anni che in molti lo ritagliassero per incorniciarlo. Una mutilazione che farebbe rivoltare nella tomba Umberto Eco che aveva sempre condannato con forza questo *vulnus* fatto a un libro come un sacrilegio. Seguono, nel 1932, le *Poésies* di Mallarmé, uno dei suoi capolavori. L'artista scelse personalmente le poesie che, a suo giudizio, si prestavano meglio a essere affiancate dai suoi disegni. Si applicò con la massima intensità non solo a interiorizzare il lirismo del poeta ma anche a dare una sequenza suggestiva, una struttura architettonica, per il lettore tra i disegni ed i testi. Ma diamo la parola a Matisse: "Des eaux-fortes d'un trait régulier, très mince, sans hachures, ce qui laisse la feuille imprimée presque aussi blanche qu'avant l'impression. Le dessin remplit la page sans marge, ce qui éclaircit encore la feuille, car le dessin [...] rayonne sur toute la feuille". Posizionò il testo vis-à-vis al disegno per creare un effetto contrasto tra la pagina scritta, in caratteri neri, e quella bianca del disegno (fig. 5).

3. Nel 1935 un sodalizio di collezionisti newyorkesi gli commissionò un libro sull'*Ulysses* di Joyce. Matisse sulle prime si mostrò incerto ma poi accettò l'incarico, rassicurato soprattutto dalla piena condivisione dello scrittore irlandese testimoniata da questo suo ricordo scritto:

J'ai téléphoné à Joyce [...] et nous sommes tout à fait d'accord sur le caractère que je veux donner à l'illustration [...]. Je travaille le Cyclope, *Ulysse lui crève l'œil* [...]. Je crois que le dessinateur doit laisser le pas au littérateur et à la typographie [...]. C'est un peu le rôle du deuxième violon dans un *quator*, excepté que le deuxième violon répond au 1^{er} violon et que, dans mon cas, je fais une chose parallèle au litterateur mais dans un sens un peu décoratif.¹⁵

La tragedia di Montherlant ispirata alla vicenda della sposa di Minosse, Pasifae, per vendetta di Venere mossa da un'insana passione per un toro bianco dalla cui unione nascerà il Minotauro, darà l'estro a Matisse di creare nel 1944 uno dei suoi libri illustrati più

¹⁵ Henri Matisse, *L'Art du livre*, p. 32.

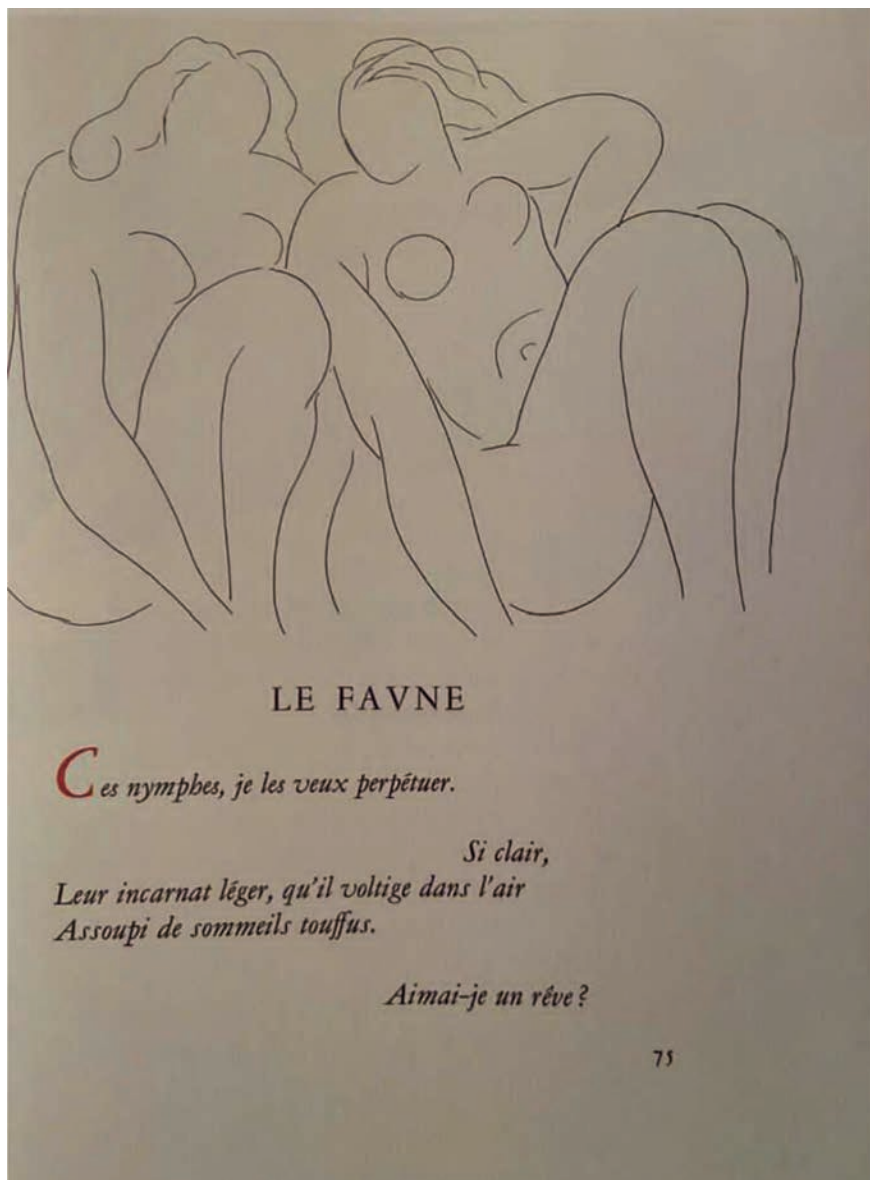


Fig. 5 Acquaforte da Stéphane Mallarmé, *Poésies*. Eaux-fortes originales de Henri Matisse, Lausanne, Albert Skira et Cie, 1932.



Fig. 6 Incisione su linoleum da Henry de Montherlant, *Pasiphaé: Chant de Minos (Les Crétois)*. Gravures originales par Henri Matisse, Paris, Martin Fabiani éditeur, 1944.

originali ed intensi, una delle opere miliari del secolo del *livre de peintre*. L'artista sceglie come supporto il linoleum. Rispetto al volume su Mallarmé inverte i colori: le linee che tratteggiano le immagini qui sono bianche e lo sfondo è nero e al fine di dar maggiore risalto alla tragica oscurità della vicenda chiude in una cornice ogni incisione. Molte illustrazioni richiamano i vasi dipinti dell'antica Grecia (fig. 6) e alcuni critici hanno trovato nella scelta del testo l'inconscio dolore di Matisse per la tragicità del momento buio che attraversava il paese occupato dalle truppe tedesche.¹⁶

4. L'editore Michel Tériade, nato in Grecia nell'isola di Lesbo, a soli diciotto anni si trasferì in Francia, terra promessa per un giovane sognatore appassionato all'arte. Per Matisse pubblicò nel 1946 le *Lettres Portugaises* cinque sconvolgenti ed appassionate lettere di una monaca portoghese innamoratasi perdutamente di un ufficiale francese di stanza in Portogallo. Si tratta, *bel et bien*, di una geniale mistificazione letteraria portata alla luce dopo quasi tre secoli di ricerche: non le aveva scritte la disgraziata monaca ma la fantasia di un letterato francese nel 1669. L'artista provò diverse modelle ma finì col scegliere, per dare maggiore risalto all'ingenuità perduta per amore, una giovane ragazza russa di soli 14 anni (fig. 7).¹⁷ Sempre Tériade nel 1950 pubblicò una selezione di liriche di Charles d'Orléans, poeta quattrocentesco figlio del Duca d'Orléans. Matisse si appassionò alle sue *ballades* ed ai suoi *rondeaux* e costruì il libro per suo esclusivo piacere; nel 1942 scrisse al suo amico André Rouveyre: "Je suis en intimité avec Charles d'Orléans, quelle limpidité!"¹⁸ (fig. 8).

¹⁶ Henry de Montherlant, *Pasiphaé: Chant de Minos (Les Crétois)*. Gravures originales par Henri Matisse.

¹⁷ Cfr. il saggio di chi scrive: *Cinque lettere in cerca d'autore. Les Lettres Portugaises*. Quando Matisse illustrò le lettere non si era ancora risolto il mistero autoriale; questi i dati bibliografici dell'edizione Tériade: Marianna Alcoforado, *Lettres Portugaises. Lithographies originales de Henri Matisse*.

¹⁸ Matisse scrisse di suo pugno in inchiostro di Cina i testi in francese antico, copiandoli dai manoscritti originali pervenuti fino a noi, usò per i colori la matita grassa e circondò le poesie di arabeschi e diffuse sulle pagine innumerevoli fiori di giglio. Il libro, a causa della guerra uscì solo nel 1950: Charles d'Orléans, *Poèmes, manuscrits et illustrés par Henry Matisse*. All'editore le Galeries Nationales dedicarono nel 1973 un'imponente mostra a Parigi al Grand Palais che venne ripresa nel 1975 dalla Royal Academy di Londra. Nel 1963 uscì sempre per Tériade un testo scritto dal genero del pittore, Georges



Fig. 7 Litografia in Marianna Alcoforado, *Lettres Portugaises*. *Lithographies originales de Henri Matisse*, Paris, Tériade éditeur, 1946.



Fig. 8 Pagina di titolo manoscritta in Charles d'Orléans, *Poèmes*. *Manuscripts et illustrés par Henri Matisse*, Paris, Tériade éditeur, 1950.

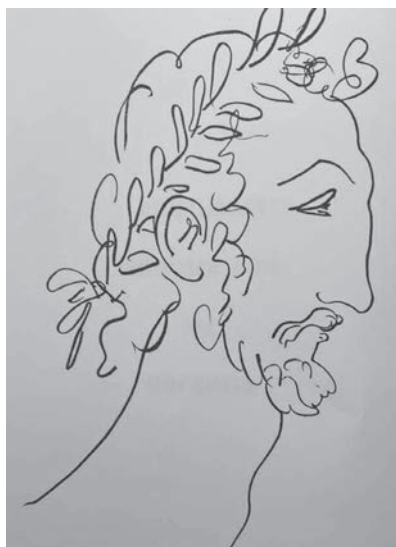


Fig. 9 Litografia in antiporta in *Florilège des Amours de Ronsard*. Par Henri Matisse, Paris, Albert Skira, 1948.

5. Per Albert Skira illustrò con 126 litografie originali il *Florilège des Amours de Ronsard*. Scelse lui stesso, sul testo definitivo curato dal poeta nel 1578, le sue liriche, ricavandone un vero e proprio inno all'amore. La successione delle illustrazioni emana chiarezza, leggerezza e gioia di vivere (fig. 9).¹⁹
6. Un capitolo a parte merita uno dei *livres de peintres* più importanti in assoluto del Novecento, *Jazz*. Il libro s'ispira al mondo del circo e la sua struttura materiale è costituita da pagine costruite da parti ritagliate, di diversi colori, apposte su carta *gouachée*. Le pagine, in grande formato, si possono collocare nella famiglia dei *collages*, ma a differenza delle opere degli artisti cubisti, è più appropriato definirle *découpages* o, meglio ancora, *gouaches découpées*. Vi è un caleidoscopio di immagini: alghe stilizzate, fondi marini, forme femminili,

Duthuit, *Une Fête en Cimmérie. Lithographies originales de Henri Matisse*. Si tratta di un libro particolare, esoterico e misterioso, evocativo di un paese inesistente nelle terre polari. In effetti il senso celato del libro è l'allegoria di un certo mondo newyorkese paragonabile secondo gli autori ad un popolo tenebroso dell'antichità, i *Cimmériens*, assimilabili agli eschimesi. Le sue lito infatti si ispirano alle maschere eschimesi.

¹⁹ *Florilège des amours de Ronsard. Par Henry Matisse*.



Fig. 10 Henri Matisse, *Icaro*, gouache découpée, in *Jazz*, Paris, Tériade éditeur, [Editions Verve], 1947.

uno splendido Icaro nero che precipita in un cielo blu intenso e stellato, un lupo, un clown, un cuore... Chi guarda resta affascinato, rapito da un vortice di colori ed immagini in movimento continuo. Matisse accompagna le pagine decorandole con suoi testi manoscritti a grandi lettere rotonde e spaziate: sono riflessioni sui suoi viaggi, sui lidi tahitiani, sull'amore, sull'arte... Nasce uno dei libri monumento del secolo: è un libro ma anche un'opera d'arte assoluta sia nell'ambito dell'intera creazione artistica di Matisse che nel panorama dell'arte moderna, uno dei vertici del Novecento (fig. 10).

VI

Aragon scrisse in chiusura al libro di Matisse per *Les Fleurs du Mal* un resoconto delle peripezie che incontrò la sua realizzazione. Era dal 1944 che il pittore aveva in mente di illustrare le poesie di Baudelaire. Iniziò i disegni a matita grassa perché fossero poi riportati su pietra per le litografie. Faceva molto caldo e la traccia della matita si era nel frattempo indurita quando arrivarono nell'atelier del tipografo. Quest'ultimo, come d'uso, li sistemò per una notte tra due carte assorbenti. Alla prova del mattino seguente l'inaspettata sorpresa: l'umidità aveva alterato i profili dei disegni di quasi un centimetro e li aveva irrimediabilmente compromessi. Per fortuna Matisse aveva fotografato i suoi disegni prima di passarli al litografo.

Il pittore li disegnò di nuovo ma si rese conto che il rifacimento non rispondeva più al primo impulso creativo: "l'expression, l'élan – scrive Aragon – n'y étaient plus, ce n'étaient plus que des copies". E osserverà con acume: "Matisse est demeuré, mais Baudelaire s'est évanoui: le portrait est bien celui du même homme, de la même femme, mais le 'drame' n'y est plus. Il ne reste que l'acteur".²⁰ Matisse preferì quindi utilizzare gli originali da lui fotografati. L'artista ci mise il massimo impegno (rifece ex novo gli elementi decorativi, lo stupendo disegno della copertina (fig. 11), i capilettera ed i finalini) arricchendo quanto più possibile la sua opera: "Les soins infinis – è ancora Aragon che scrive – témoignent de l'importance qu'il attache à une expression qui rejoint la poésie baudelairienne en son cœur même".²¹

Le illustrazioni sono 33 (oltre a quella della copertina di cui si è detto). Matisse scelse un egual numero di poesie ordinandole in un ordine diverso da quello della edizione princeps del 1857, che ne comprendeva cento, per dare una sequenza che riflettesse il suo percorso pittorico. La maggior parte è tratta da *Spleen et Idéal* ma egli modificò anche per queste l'ordine interno alla sezione aprendo però la serie con la stessa poesia che

²⁰ Il sodalizio intellettuale e la grande amicizia di una vita tra Aragon e Matisse sono documentati in un volume, di cui è indispensabile la lettura per conoscere da vicino ed in profondità l'artista: Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*. La frase citata si trova a p. 438.

²¹ *Ibid.*

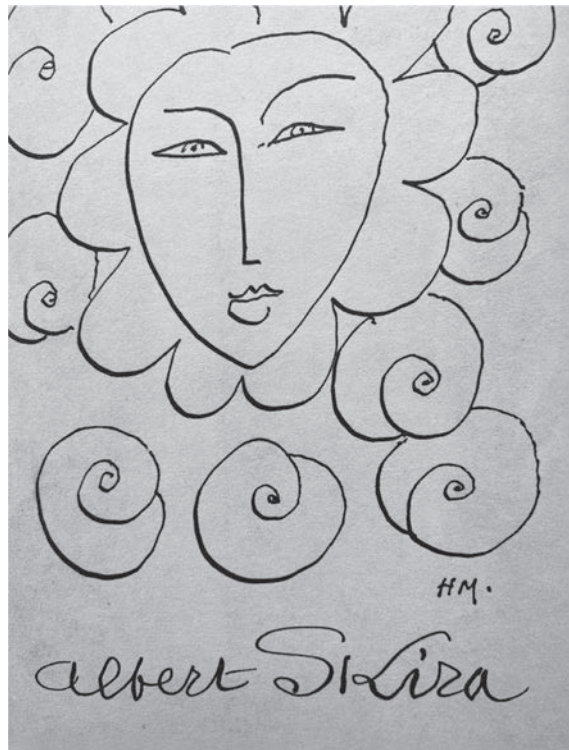


Fig. 11 Illustrazione della copertina. Albert Skira, *Vingt-ans d'activité*, Genève-Paris, Editions Albert Skira, 1948.

apre anche il libro, *Bénédiction*. Due sono recuperate dalle *pièces condamnées* (*Le Léthé* e *À celle qui est trop gaie*) e due dalle *Galanteries* (*Le Jet d'eau* e *Les Yeux de Berthe*), una dai *Tableaux parisiens* (*L'Amour du mensonge*) e tre dalla terza edizione del 1868. Per cercare un legame profondo, un accordo tra testo e immagine, Matisse fece ricorso esclusivamente a ritratti di volti umani. L'illustrazione non vuole essere un *résumé* della poesia ma non è neppure un semplice orpello ornamentale. Ma seguiamo Aragon come guida: "Ce visage peut être celui qui parle par la voix de Baudelaire ou celui ou celle à qui le poète va s'adresser. [...] Il faudra lire le poème en regardant ce portrait: pour voir le portrait s'animer de paroles".²²

²² Cfr. *ibid.*, p. 435. Alla terza edizione (*Les Fleurs du Mal. Précedée d'une notice par Théophile Gautier*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868) erano state aggiunte 25 liriche. Della curatela del volume se ne occupò lo stesso Gautier con Charles Asselineau.

Non a caso Aragon pone in *exergue* al suo libro su Matisse questi versi di Saint-John Perse che dicono tutto sullo sguardo con cui il grande artista ha scavato, portandolo alla luce ed interpretandolo, l'intimo umano:

Car c'est de l'homme qu'il s'agit, dans sa
présence humaine; et d'un agrandissement
de l'œil aux plus hautes mers intérieures...

Accademia Ligure di Scienze e Lettere

Un sincero ringraziamento all'amico Federico Montaldo per aver eseguito le fotografie qui riprodotte.

Bibliografia

- Alcoforado, Marianna, *Lettres Portugaises traduites en françois, A Paris, Chez Claude Barbin, au Palais, sur le second Perron de la sainte Chapelle, M.DC. LXIX. Avec privilege du Roy*, pubblicate a Parigi il 4 gennaio 1669, in-16° di VII-182 pp. e 1 f. con l'*Extrait du privilège*.
- Anthonioz, Michel, *Hommage à Tériade*, Catalogue of the Exhibition, London, Royal Academy of Arts, 1975.
- Aragon, Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998 (Quarto). Edizione originale in 2 voll., Paris, Gallimard, 1971.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal, Seconde édition augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux et ornée d'un portrait de l'auteur dessiné et gravé par Félix Braquemond*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861.
- , *Œuvres complètes*, voll. I e II, Paris, Gallimard, 1931-1932 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, édition critique par F.-F. Gautier continuée par Y.-G. Le Dantec, 12 voll.; t. I, *Les Fleurs du Mal, texte et éditions originales*, t. II, *Les Fleurs du Mal. Documents-Variantes-Bibliographie*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1934.
- , *Exposition organisée pour le centenaire des Fleurs du Mal*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1957.

-
- , *Catalogue de l'Exposition au Petit Palais, 1968-1969*, Paris, R.M.N., 1968.
- , *Les Fleurs du Mal*, introduction de Claude Pichois, Paris, Gallimard (1972), 1996 (Poésie).
- , *Œuvres complètes*, t. II, texte établi par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, 2 voll., Paris, Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Les Fleurs du Mal illustrées par la peinture symboliste et décadente*, Paris, Diane de Selliers, 2005.
- , *Poèmes interdits*, illustrations de G. Lefebure, préface de Philippe Sollers, Bruxelles, Complexe, 2005.
- , *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, testo a fronte, Venezia, Marsilio Editori, 2008.
- , *Les Fleurs du Mal*, éd. Pierre Brunel, Paris, Calmann-Lévy, 2021.
- Bonnefoy, Yves, *Baudelaire: la tentation et l'oubli*, testi di due conferenze tenute nel maggio 1998 alla B.N.F., Paris, B.N.F., 2000.
- Castleman, Riva, *A Century of Artists' Books*, New-York, The Museum of Modern Art, 1994.
- Chapon, François, *Le Peintre et le Livre*, Paris, Flammarion, 1987.
- Charles d'Orléans, *Poèmes, manuscrits et illustrés par Henry Matisse*, Paris, Tériade éditeur, 1950.
- Duthuit, Charles e Henri Matisse, *Henri Matisse. Catalogue raisonné des ouvrages illustrés établi par Claude Duthuit*, Paris, 1988.
- From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books*, London, Victoria and Albert Museum, 1985.
- Hogben, Carol e Roman Watson, *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books*, London, Victoria and Albert Museum, 1985.
- Maeght, Adrien, Jean-Louis Prat e François Chapo, *De l'écriture à la peinture*, Paris, Fondation Maeght, 2004.
- Manzitti, Beppe, *Cinque lettere in cerca d'autore. Les Lettres Portugaises*, "Wuz", 6.2 (2007), pp. 44-50.
- Matisse, Henri, *Lettres Portugaises. Lithographies originales*, Paris, Tériade éditeur, 1946.
- , *Jazz*, Paris, Tériade éditeur [Éditions Verve], 1947.
- , *Florilège des Amours de Ronsard. Compositions tirées en bistre*, Paris, Skira, 1948. Esemplare n. 75 firmato dall'artista e dall'editore.
- , *Écrit et propos sur l'Art*, textes, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972.
- , *L'Art du livre*, Nice, Musée Matisse, 1989.

- , *Du mot au dessin*, Nice, Musée Matisse, 2004.
- Matisse, Henri e Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Illustrations d'Henri Matisse*, Paris, La Bibliothèque Française, 1947. Esemplare n. 285 firmato dall'artista.
- Matisse e Tériade*. Catalogo della mostra, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze, 1996, in collaborazione con il Musée Matisse di Le Cateau-Cambrésis, Firenze, Artificio Edizioni, 1996.
- Montherlant, Henry de, *Pasiphaé: Chant de Minos (Les Crétois). Gravures originales par Henri Matisse*, Paris, Martin Fabiani éditeur, 1944.
- Pernoud, Emmanuel, *L'estampe des fauves*, Paris, Hermann, éditeurs de sciences et des arts, 2001.
- Peyré, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.
- Pichois, Claude, *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Pichois, Claude e Jean-Paul Avice, *Baudelaire Paris sans fin*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Bibliothèques éditions, 2004.
- Pichois, Claude e Jean Ziegler, *Charles Baudelaire. Nouvelle édition*, Paris, Fayard, 1987.
- Rauch, Nicolas, *Les peintres et le livre*, Genève, Nicholas Rauch et Ed. Engelberts, 1976.
- Reverdy, Pierre, *À la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, Paris, Fondation Maeght, 1970.
- Reverdy, Pierre e Henri Matisse, *Les Jockeys camouflés. Édition ornée de cinq dessins inédits de Henry Matisse*, Paris, s.n. (ma P. Birault), 1918.
- Rogers Lalaurie, Louise, *Matisse. I libri*, Torino, Einaudi, 2020.
- Skira, Albert, *Anthologie du livre illustré par les peintres et les sculpteurs de l'École de Paris*, Genève, Skira, 1946.
- , *Vingt ans d'activité*, Genève-Paris, Éditions Albert Skira, 1948.
- Tériade, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996.
- Tériade Éditeur. Centenaire (1897-1997)*, Paris, Bouquinerie de l'Institut, 1997.
- Verdier, Aurélie (dir.), *Matisse comme un roman*, Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 2020-2021, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2020.
- Wheeler, Monroe, *Modern Painters and Sculptors as illustrators*, New York, Museum of Modern Art, 1946.

BAUDELAIRE E I POETI

BAUDELAIRE ET LES POÈTES

ANDREA SCHELLINO

La mémoire baudelairienne de Victor Segalen

Abstract: Victor Segalen's poetic imagination resonates with the work of Baudelaire – a model of the poetic absolute, and a source of the latest literary trends encountered by the young Segalen. He appropriates some of Baudelaire's images and concepts – like *réversibilité*, *nuages*, *lune*, *poison* – and relates them to his notion of the Mysterious Moment.

De façon plus discrète que Rimbaud ou Claudel, Baudelaire accompagne le parcours de Segalen: son imaginaire entre régulièrement en résonance avec l'œuvre de Baudelaire, auquel il voue une grande admiration. L'auteur des *Fleurs du Mal* représente, pour lui, un modèle d'absolu poétique et une des sources principales des dernières tendances littéraires, avec lesquelles il se confronte. Il accède à Baudelaire par les *Œuvres complètes* publiées chez Michel Lévy entre 1868 et 1870, rééditées par Calmann Lévy, et par les *Œuvres posthumes et correspondances inédites* éditées en 1887 par Eugène Crépet. À la fin du siècle, sa première lecture est orientée par la critique symboliste, celle de Charles Morice, de Georges Rodenbach et de Gustave Kahn en particulier. Plus tard, il prendra ses distances avec le baudelairisme fin-de-siècle, et avec la critique qui associe l'œuvre du poète aux pulsions les plus morbides: dans *René Leys*, il attribue ironiquement au rédacteur d'une gazette chinoise le portrait de l'Empereur en "alangui baudelairien désabusé",¹ en faisant l'amalgame de deux décadences, chinoise et française.

Segalen lit *Les Fleurs du Mal* au tout début de 1899. Dans un cahier, il recopie *La Beauté*, où Baudelaire décrit le "rêve de pierre" qui inspire les artistes devant l'éternel.² Selon lui le poète appartient au "Mysticisme", tendance alors en plein essor, comme il l'écrit à son père, le 20 mai 1899, de Bordeaux:

¹ Victor Segalen, *René Leys*, dans *Œuvres*, t. II, p. 478.

² Charles Baudelaire, *La Beauté*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 21.

Au fond, on vit ici un peu en égoïste; c'est tamisées, arrondies, inanguleuses que vous arrivent, à travers le crible du voyage et de la poste, les mauvaises nouvelles – ou les bonnes. Cela permet une grande liberté d'esprit. J'en profite pour – à mes heures de liberté intellectuelle – travailler un peu sur ce courant nouveau, fort et original de notre littérature, le Mysticisme. Il y a là une série touffue de talents puissants et vivants, vivants de notre vie et de nos sentiments, tout près de nous: des poètes comme Verlaine, Baudelaire, des romanciers comme Tolstoï...³

Dans un article sur le poète publié le 15 novembre 1881, Paul Bourget avait caractérisé l'auteur des *Fleurs du Mal* en trois épithètes: "mystique, libertin et analyseur". La "mystique" traduit les élans idéalistes du poète de l'amour.⁴ Sensibles à cette figuration ambivalente, les symbolistes la prolongent vers la morbidité de l'esprit, à l'instar de Charles Morice qui identifie dans le "mauvais prêtre" un "sensuel condamné au mysticisme".⁵ Passionné de Huysmans, Segalen ancre sa lecture de Baudelaire dans la tradition exégétique de son temps. Il a sans doute lu de près les pages sur Baudelaire du chapitre XII d'*À rebours* (1884), où Huysmans évoque le "charme indicible" exercé sur des Esseintes par "cet écrivain qui [...] possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes".⁶

C'est sous le signe d'une complicité avec son époque que, dans ses premiers écrits, Segalen inscrit Baudelaire dans l'esthétique des "correspondances" et des synesthésies, thèmes chers aux interprètes fin-de-siècle de Baudelaire. Sa thèse, intitulée *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, et soutenue en janvier 1902, devient *Les Cliniciens ès lettres* dans la version publiée chez Cadoret, à Bordeaux, peut-être par allusion à la dédicace des *Fleurs du Mal* à Gautier, "parfait magicien ès

³ Victor Segalen, *Correspondance*, t. I, p. 189.

⁴ Paul Bourget, *Charles Baudelaire*, dans une série "Psychologie contemporaine. Notes et portraits", "La Nouvelle Revue", 15 novembre 1881; recueilli dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, [octobre] 1883; rééd.: édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, (coll. Tel), p. 4.

⁵ Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal. 1855-1905*, p. 739.

⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, chap. XII; rééd. dans *Œuvres*, p. 615.

lettres françaises”.⁷ Segalen inclut Baudelaire parmi les “maîtres”⁸ qui ont une expérience des stupéfiants, faisant écho aux souvenirs du club des Hashischins que Gautier relate dans la préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire parues en 1868. Mais le poète lui semble réfractaire aux tentations hallucinatoires: “Le déterminisme rigoureux des visions du haschisch ne pouvait sourire à cet amoureux de la volonté libre, de la volonté seule maîtresse, pour lui, de l’inspiration”.⁹ Segalen mentionne le guide que Baudelaire choisit pour se frayer un chemin au travers des paradis artificiels et de l’opium, Thomas De Quincey, pour conclure que de telles “expériences ne valent que par les résultats artistiques qui peuvent en découler”.¹⁰

En avril 1902, Segalen fait paraître dans le “Mercure de France” un développement retranché de l’édition de sa thèse, sous le titre “Les synesthésies et l’école symboliste”.¹¹ Il y revient sur l’un de ses premiers sujets d’études, l’analogisme sensoriel, qu’il avait soumis en 1901 au professeur Georges Morache. Pour étayer sa théorie d’une “correspondance possible des données sensorielles”,¹² il puise dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui lui semble illustrer les faveurs que l’art reçoit de ce puissant instrument de la subjectivité. La deuxième strophe de *Correspondances* est placée en épigraphe:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹³

Le même sonnet est cité en entier dans l’article et mis en relation avec le sonnet des *Voyelles* de Rimbaud, dans lequel Segalen, à l’instar de Gustave Kahn, ne voit qu’une réplique à Charles Cros. Il serait cepen-

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, p. 3.

⁸ Segalen, *Œuvres complètes*, t. I, p. 39.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Segalen, *Les synesthésies et l’école symboliste*, “Mercure de France”, avril 1902, pp. 57-90.

¹² Segalen, *Œuvres complètes*, t. I, p. 61.

¹³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, p. 11.

dant injuste d'accuser Segalen d'avoir sous-estimé la portée métaphysique du poème: il se contente de prendre en considération les aspects de l'œuvre de Baudelaire faisant de lui un "Précurseur" dans l'univers des synesthésies, un "profond artiste". Selon lui, l'école symboliste s'empare de cette poétique associative, d'abord avec bonheur, puis en versant dans une exagération disharmonieuse:

Ce fut vraiment l'initiale impulsion qui, depuis, hanta les disciples. De telles associations s'harmonisaient d'ailleurs nettement avec les tendances symbolistes, et retentissaient en des cerveaux entraînés aux subtilités de la méthode analogique, dont elles partagent la féconde et sereine beauté. Il nous semble, en effet, que des sensations associées se dégagent autre chose qu'une plate juxtaposition: la sensation-écho n'est pas seulement évoquée par la primaire, mais, du même coup, fécondée... Il en naît une émotion jeune, vibrante de fraîcheur et d'inattendu renouveau.¹⁴

Segalen réagit à l'accusation de "dégénérescence" portée par Max Nordau contre la littérature moderne, la paternité littéraire de Baudelaire étant d'abord, selon Nordau, une paternité malade. S'il cite deux vers de *Tout entière*, "Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un!",¹⁵ c'est pour montrer que Baudelaire se débarrasse des idées du langage pour ramener la poésie au "son émotionnel"¹⁶ et renoncer ainsi aux conquêtes de l'esprit humain. Sans refuser cet horizon physiologique, Segalen constate que la synesthésie est au contraire l'apanage des écrivains chez qui les facultés de l'esprit s'harmonisent. Le "chaos sensoriel" stigmatisé par Nordau ne correspond donc pas selon lui à la "tendance synthétique" à laquelle aboutissent les symbolistes.¹⁷

En élève de Nietzsche, Segalen réagit contre ceux qui ramènent la théologie baudelairienne à la religion révélée. Le 20 octobre 1917, dans une lettre à sa femme, il critique la "curieuse procédure" d'Alfred Poizat, qui "en termes enthousiastes prouve dogmatiquement le Catholicisme

¹⁴ Segalen, *Œuvres complètes*, t. I, p. 66.

¹⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, p. 42.

¹⁶ Segalen, *Œuvres complètes*, t. I, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 78.

intégral”¹⁸ du poète. En revanche, il se sent proche de l’aristocratie esthétique de Baudelaire, qui, au gré de sa philosophie du dandysme, ironise volontiers sur les “immortels principes de 89”¹⁹ et les tropismes démocratiques de ses contemporains. Or Segalen partage cette phobie de l’égalitarisme:

Et ceci, tiré de l’expérience, est discrètement à opposer aux plus nobles et plus purs enseignements humanitaires: il est bon de murmurer comme une leçon d’irréel, les doux cantiques de l’égalité humaine, d’une fraternité qui excuse et blanchit tout, jusqu’au noir, et de droits si éternels qu’ils eurent besoin d’une date, quatre-vingt-neuf, pour être promulgués dans notre temps.²⁰

Segalen n’a pas conçu un “double Baudelaire” comme il a conçu un “double Rimbaud”. Son *homo duplex*, dans l’article intitulé *Le double Rimbaud* et publié dans le “Mercure de France” le 15 avril 1906, fait plutôt référence au poème de *La Légende des siècles* portant ce titre et rejoint davantage la duplicité du *Faust* de Goethe²¹ que l’*homo duplex* de Baudelaire, qui est “toujours double, action et intention, rêve et réalité”.²² Dans cet article, Baudelaire est à nouveau mentionné dans la lignée synesthésique, au titre de sa prédilection pour des images olfactives, au contraire de Rimbaud, dont le kaléidoscope s’oriente vers le visuel. Au-delà du bovarysme, Baudelaire offre une option visionnaire où l’illumination se voile de spleen.

Le “silence” de Rimbaud, prélude au départ vers l’ailleurs de la poésie, a sans doute hanté Segalen plus que l’aphasie de Baudelaire. Dans ses *Feuilles de route*, à la date du 4 août 1914, il retranscrit quelques vers du *Voyage* pour évoquer son itinérance inaugurale et réelle, à rebours du sens du poème des *Fleurs du Mal*, qui tend à abolir le voyage:

¹⁸ Segalen à sa femme Yvonne, 20 octobre 1917, dans *Correspondance*, t. II, p. 1016.

¹⁹ Baudelaire, *Le Miroir*, dans *Le Spleen de Paris*, p. 165.

²⁰ Segalen, *Équipée*, texte établi, présenté et annoté par Christian Doumet, dans *Œuvres*, t. II, p. 56.

²¹ “Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust” (Wolfgang Goethe, *Faust I*, vers 1112), “Deux âmes, hélas! se partagent mon sein”, traduction de Gérard de Nerval.

²² Baudelaire, *La Double Vie par Charles Asselineau*, “L’Artiste”, 9 janvier 1859; rééd. dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 87.

Réel: À l'un des moments captieux du livre (vers les trois quarts), prendre soudain, non pas dans *le* livre, mais en moi, dans *ma* mémoire (je ne tiens un vers que lorsque je le sais par cœur), les lambeaux somptueux, flottant au vent comme les oriflammes de mon premier voyage: entrée au Sseu-tch'ouan, de l'*Invitation au voyage*, de Baudelaire... Les *voyages*, route sous les pieds, ciels changeants par-dessus la tête, rivières coulant aux quatre pôles... / "Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes... L'univers est égal à son vaste appétit. Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes. – Aux yeux du voyageur que le monde est petit..."²³

D'autres rapprochements pourraient être envisagés.²⁴ Dans *Équipée*, la description du cadavre d'un missionnaire, mort glorieux et "total dans sa putréfaction",²⁵ inverse la dynamique idéalisante d'*Une charogne* de Baudelaire.²⁶ Et la leçon de relativisme esthétique du compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 prélude à la théorie du Divers, élaborée par Segalen dans l'*Essai sur l'Exotisme*.²⁷ Dans un projet de la préface à un texte rédigé entre décembre 1913 et octobre 1918, *Chine. La grande statuaire*, Segalen revendique une description des statues "vivante, partielle, passionnée",²⁸ qui fait écho à la critique "partielle, passionnée, politique"²⁹ du *Salon de 1846*.

Mais c'est surtout dans la poésie de Segalen que la mémoire du texte baudelairien revient, en clair-obscur, dans la recreation vivante, et dialogue avec les multiples sources de son imaginaire. Elle s'inscrit en filigrane de *Stèles* (1912): Segalen ne craint pas d'acclimater l'imaginaire de Baudelaire à son propre paysage poétique. Son *Vampire*, l'une des "Stèles face au Nord", fait écho au *Vampire* des *Fleurs du Mal*, dont il reproduit, en en inversant la signification, le tutoiement. Loin de s'adresser à la créature "infâme",³⁰ qui dans *Les Fleurs du Mal* contraint le poète à un escl-

²³ Segalen, *Œuvres*, t. I, p. 1190.

²⁴ Voir Valérie Bucheli, *Intertextualité exotique de Victor Segalen*, pp. 232-233.

²⁵ Segalen, *Œuvres*, t. II, p. 51.

²⁶ Voir Muriel Détrie, *Équipée, un voyage à travers la littérature*, dans *Écritures poétiques du moi dans Stèles et Équipée de Victor Segalen*, pp. 37-60, ici p. 50.

²⁷ Voir Claude Pierre Pérez, *Baudelaire: systèmes, poèmes*, dans *Ce que le poème dit du poème*, pp. 165-176.

²⁸ BnF, fonds Victor Segalen, NAF 25850, fo 21.

²⁹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, p. 418.

³⁰ *Ibid.*, t. I, p. 33.

vage maudit, il s'adresse à l'ami dont le corps est couché "dans un cercueil au beau vernis rouge"³¹ et auquel il voudrait rendre la vie:

Deviens mon Vampire, ami, et chaque nuit, sans
trouble et sans hâte, gonfle-toi de la chaude
boisson de mon cœur.³²

À la suite d'Henry Bouillier, il est loisible de rapprocher l'une des "Stèles nouvelles", intitulée *De la composition*, des réflexions de Baudelaire sur l'allégorie, qui selon Segalén veut que tous les possibles soient permis: "Voici la peau qu'on assouplit, le parfum qui réveille, le son magique roulant ses fanfares jusqu'aux échos des nues".³³

Deux moments esthétiques décisifs de la réflexion de Segalén sur la littérature intègrent la pensée de Baudelaire: le Moment imaginaire et le Moment Mystérieux. Cette heureuse phase créative est parallèle à une relecture attentive des œuvres de Baudelaire, à l'automne 1909: Flaubert et Baudelaire sont les "deux bons compagnons"³⁴ qui accompagnent son expédition en Chine, où germent les projets du *Fils du Ciel*, de *Briques et Tuiles* et des *Imaginaires*.³⁵ Le 7 décembre 1909, il demande à sa femme un exemplaire des *Œuvres posthumes et correspondances inédites*.³⁶

Le dossier des *Imaginaires*, resté à l'état de projet, a-t-il quelques relations avec l'imagination "reine des facultés", dont Baudelaire affirme, dans son *Salon de 1859*, qu'elle "a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum"? Les *Imaginaires* de Segalén,

³¹ Segalén, *Œuvres*, t. I, p. 746.

³² *Ibid.*, t. I, p. 747.

³³ *Ibid.*, t. I, p. 813. Voir l'"Introduction" d'Henry Bouillier à Segalén, *Œuvres complètes*, t. II, p. 17.

³⁴ Segalén à Jules de Gaultier, 23 septembre 1909; *Correspondance*, t. I, p. 1004.

³⁵ Voir les lettres de Segalén à Henry et Marie Manceron du 1^{er} octobre 1909: "Baudelaire, Flaubert et Laforgue – qu'Henry a lui, si je me souviens bien, sur le Yangtze, par une journée grise – complètement notre bibliothèque", et à Yvonne Segalén du 24 octobre 1909: "Au programme naturellement: Kipling, Wells, Baudelaire..." (*Correspondance*, t. I, p. 1013 et p. 1022).

³⁶ *Ibid.*, t. II, p. 1056.

au pluriel, multiplient le jeu de l'imagination et lui donnent forme: ils produisent des associations d'objets, d'images, de suggestions sensibles, effet "d'une irréalité et d'une précision charmantes", comme Segalen le précise en évoquant les "hautes mathématiques".³⁷ Ils parcourent toute la dynamique des rapports entre réel et imagination, par la subjectivité, pour traduire les replis et les altérités du Moi.

Bien connu par l'auteur des *Fleurs du Mal*, le démon de la procrastination s'associe dans l'un de ces *Imaginaires: Moi et Moi*, à la lecture d'un sonnet de Baudelaire:

Phrases et clichés, et phrases clichées tout cela est un pauvre document... Ceci: "aujourd'hui, j'ai pris la résolution de..." de quoi? Il n'importe. Elle n'a pas été tenue. Ou bien "Nous sommes Vendredi soir. Eh bien, je me promets, à partir de Lundi prochain (d'autant que c'est le 1^{er} du mois), d'être impeccable, attentif à moi-même... pas de colères ni de paresse. Tous les jours, sonnet de Baudelaire, une heure de lecture allemande, tenue de mon journal..." Ça, c'est une de mes "Vita nuova". Il y en a quinze de la sorte! – Toutes différentes, toutes intenues. —³⁸

Et dans *Le Siègle de l'âme*, le "cadavre" sorti du tombeau bouge péniblement. Il "ne vole plus" et il "trébuche" à l'instar de l'albatros baudelairien:

Ah! il trébuche! Lui, lui! Il a buté sur les ressauts des dragons et des chevaux de mer. Il ne vole plus, il ne glisse plus, il marche. Il doit surveiller sa route et user comme moi de l'escalier commun, taillé pour les pas ordinaires.³⁹

Sur le manuscrit du *Siègle de l'âme* (f° 154), en marge de cette phrase: "Il ne vole plus, il ne glisse plus, il marche", Segalen transcrit le dernier vers de *L'Albatros*: "Ses ailes de géant l'empêchent de marcher".⁴⁰ Ce vers suggère à Segalen le conflit entre l'irréel, qui a des ailes, et le réel, qui est cloué au sol et "marche": le cadavre "ne siège plus de haut"; il "piétine le réel".⁴¹

³⁷ Segalen à sa femme Yvonne, 12 juillet 1909, *ibid.*, t. I, p. 918.

³⁸ Segalen, *Œuvres*, t. II, p. 435.

³⁹ *Ibid.*, t. II, p. 465.

⁴⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, p. 10.

⁴¹ Segalen, *Œuvres*, t. II, p. 466.

Or le *Moment Mystérieux* est intimement lié à cette expérience des imaginaires, qui le rend possible: à cheval sur deux mondes, “le connu et l’inconnaissable”,⁴² il fait apparaître l’irréel au sein du réel. Et ce Moment Mystérieux est l’instant même du conflit, celui où le “Mystère” rencontre la “vie courante”, happé par les poètes dans le langage. Dans un court manuscrit inachevé, intitulé *Essai sur le Mystérieux*, daté de “T’an-chang. 12 nov[embre] [19]09”⁴³ et prolongé en une suite de soixante-douze notes, Baudelaire est mentionné à plusieurs reprises, en tant que poète du “Mystérieux”:

Mystérieux des Poisons: Baudelaire.⁴⁴

Baudelaire. *Les Phares*. Mystérieux verbal (deux vers, “fanfares, etc.” relèvent d’un mystérieux synesthésique).⁴⁵

Le Mystérieux à Rebours: Détail concret dans un monde poétique. Très fréquent chez Baudelaire: Les Bienfaits de la Lune. Le réel, ce sont les nuages et la Lune, le Mystérieux à Rebours le *passage de l’Irréel au Réel*. – le moment Mystérieux est *réversible*.⁴⁶

Le Mystérieux chez Baudelaire, Hoffmann et Poe a une origine *exotique*. La rechercher chez les autres.⁴⁷

Segalen s’approprie ainsi quelques images et concepts baudelairiens, comme la *réversibilité*, les *nuages*, la *lune* et le *poison*, pour les intégrer à sa conception du Moment Mystérieux.

Baudelaire ne quittera plus Segalen. La mémoire de sa poésie, et même de la forme de ses vers, féconde les derniers projets chinois. Segalen mentionne la lecture de Baudelaire dans un texte intitulé *Poétique*, où il s’interroge sur la métrique chinoise, rapportant l’expérience singulière qu’il fait, le 9 juin 1912:

⁴² Segalen, *Essai sur le Mystérieux*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

Le 9 juin 1912, durant une fumerie où je m'efforçais de donner à la prose "Prière au Ciel au temple du Ciel", et surtout "Kouo fong" une intensité suffisante, j'ai eu pour la première fois l'impression de rester au-dessous de ce que je devais. – Il n'y avait qu'une échappée et un mode plus tendu: le vers. – Le vers aussi versifié que possible. Du même coup, la métrique chinoise (à peine soupçonnée) m'a donné (après une élimination rapide de vers acrobatiques ou français usagés) cette coupe: 5+7, et en strophe de 4 vers à rime triple, le 4^e non rimé. J'ai donc réécrit ainsi, retranscrit, de la prose rythmée au vers, la Prière au Ciel, – puis le Kouo-fong, mais là, le 4^e vers s'est rejoint par un mécanisme souple, aux autres. –

Puis j'ai repris Baudelaire et Samain. Et j'ai pour la première fois aussi lu des vers pour des vers.⁴⁸

Une curieuse formule, dans une lettre du 26 septembre 1917 à sa femme Yvonne, oppose un hémistiche de Baudelaire aux vers de Rimbaud: "Je mâche un hémistiche de Baudelaire et dévore du Rimbaud".⁴⁹ Lorsqu'il se met à écrire *Thibet*, à Singapour, il ne se sépare pas de l'œuvre de Baudelaire: "Au crépuscule, j'emmène Baudelaire par les routes rouges. La nuit tombe. Je travaille le peu de chose écrit par les Anglais sur les Malais. Puis j'invente des Paradis bientôt réalisés dans tes bras".⁵⁰ Baudelaire est également mentionné dans une version alternative d'un poème du recueil:

Le voici! Le voici sous mes doigts, le puissant Livre!

Enfermé la Pensée prise et happée entre ses deux planches de bois...

Le voici ! Le voici devant moi, obscur et noir; clair et noir,

Caractères Blancs sur fond noir,

Lacés par la soie jalouse du savoir!

Le voici, allongé, volumineux, pressant ses palettes entre deux mâchoires non desserrées de son bois,

Je sais que le très Précieux ouvrage n'a jamais encore été lu ! Il vient de si loin et Il vient de plus haut que le plus haut sommet de notre Europe.

Et – Baudelaire, désignant du doigt une idole de bois sans caractère...

– Si c'était là, Madame, si c'était là, le vrai Dieu!

⁴⁸ Segalen, *Œuvres*, t. I, p. 880.

⁴⁹ Segalen, *Correspondance*, t. II, p. 991.

⁵⁰ Segalen à sa femme Yvonne, 2 janvier 1918; *ibid.*, t. II, p. 1047.

De même, désignant l'objet redoutable, ce rituel en forme de petit cercueil...

Si, venu de si haut, de si loin, du Haut du Monde, il découvrirait d'autres Lieux...

Et son découvreur, son voleur, (bien qu'il l'ait payé, – comme l'autre Judas, trente roupies...)

Soulevant les palettes, une à une, – hennissant de joie et de ferveur, avec sa voix chaude et prédicante

Commence les Actes et Gestes de l'illustrissime, saint Padma Sambhava, Fondateur et roi du Lamaïsme.⁵¹

Segalen a probablement découvert cette anecdote, dont il existe plusieurs versions, dans *La Vie à Paris* de Jules Claretie, qui fait dire à Baudelaire: "Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire: 'C'est peut-être le vrai Dieu!'"⁵² La divinité invoquée par Segalen, qui puise au *Padma Thang Yig*, est celle du Livre de bois, inconnu ou "oublié",⁵³ comme le précise une version postérieure du même poème, qui oblitère la présence de Baudelaire et de son idole.

Ce nouveau *Deus absconditus* revient dans *Hommage à Gauguin* sous la forme d'une statuette de bois, "ridicule et tétanique":⁵⁴ la vie du divin n'advient, selon la théogonie polynésienne, que lorsque le dieu "prend figure", "s'incarne ou s'incruste",⁵⁵ ne serait-ce que comme Livre. Mais les cieux de la poésie se sont alors obscurcis, pour Segalen. Et la mémoire de Baudelaire s'arrête pour nous sur cette évocation d'un autre divin.

Università degli Studi Roma Tre / ITEM (CNRS-ENS)

⁵¹ *Thibet*, [XLII, version A]; rééd. dans *Œuvres*, t. II, pp. 896-897.

⁵² Jules Claretie, *La Vie à Paris*. 1882, p. 189.

⁵³ *Thibet*, [XLII]; rééd. dans *Œuvres*, t. II, p. 853.

⁵⁴ *Ibid.*, t. II, p. 921.

⁵⁵ *Ibid.*

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2 vol., 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Le Spleen de Paris*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Aurélia Cervoni et Andrea Schellino, Paris, Flammarion, 2017 (GF). BnF, fonds Victor Segalen, NAF 25850, f° 21.
- Bourget, Paul, *Charles Baudelaire*, dans une série “Psychologie contemporaine. Notes et portraits”, “La Nouvelle Revue”, 15 novembre 1881; recueilli dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, [octobre] 1883; rééd.: édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993 (Tel).
- Bucheli, Valérie, *Intertextualité exotique de Victor Segalen*, Genève, Droz, 2019.
- Détrie, Muriel, *Équipée, un voyage à travers la littérature*, dans *Écritures poétiques du moi dans Stèles et Équipée de Victor Segalen*, textes réunis et présentés par Didier Alexandre et Pierre Brunel, Paris, Klincksieck/Jalons critiques, 2000.
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*; rééd. dans *Œuvres*, édition publiée sous la direction d’André Guyaux et de Pierre Jourde, Paris, Gallimard, 2019 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Morice, Charles, *La Littérature de tout à l’heure*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1889; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal. 1855-1905*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007 (Mémoire de la critique).
- Pérez, Claude Pierre, *Baudelaire: systèmes, poèmes*, dans *Ce que le poème dit du poème*, sous la direction d’Anne-Elisabeth Halpern et Christian Doumet, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2005 (L’Imaginaire du texte).
- Segalen, Victor, *Les synesthésies et l’école symboliste*, “Mercure de France”, avril 1902, pp. 57-90.
- , *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995 (Bouquins).
- , *Correspondance*, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004.
- , *René Leys*, texte établi, présenté et annoté par Andrea Schellino, dans *Œuvres*, sous la direction de Christian Doumet, Paris, Gallimard, 2020 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Essai sur le Mystérieux*, choix de textes, préface et notes d’Andrea Schellino, Paris, Payot et Rivages, 2021 (Rivages poche / Petite bibliothèque).

CORINNE BAYLE

L'ombre portée de Baudelaire dans l'œuvre de René Char

Abstract: Baudelaire is present everywhere in the works of René Char, as a tutelary and omnipotent exponent of the tragic mind. Nevertheless Char's dialogue with the poet of grief remains secret and does not overflow in explicit tributes, as in the case of Rimbaud. The conversation with Baudelaire is developed by dint of the images of ekphrastic poems, and through a continuous reflection on the art of painting. Some explicit references allow us to follow René Char's thought as he elected Baudelaire, rather than Hugo, as the poet of a modernity which experienced the tension between evil and beauty, a tension that would later become central to Nietzsche's thought. This lacerating drama remained a deep and constant source of melancholy in Char's poetry. However, Char gave full room to the terrestrial dynamics of illumination. After the ordeal of World War II, he refused to accept the merging of beauty with evil, which he viewed as a key feature of Nationalist Socialist politics and contemporary history. In Char's later works, Baudelaire became a brother of Van Gogh and remains a figure of unredeemable spleen, still celebrated as such. Yet, setting aside the poetry of grief, Char chose to leave all chances to the poetry of hope.

L'œuvre de René Char est marquée par le dialogue avec les artistes que le poète ressent comme fraternels, qu'il s'agisse de contemporains ou de figures du passé, de peintres ou d'écrivains. Si parmi ces derniers, Rimbaud brille par le nombre d'hommages et de réflexions qui lui sont consacrés, Baudelaire se détache telle une ombre tutélaire: moins souvent cité, mais omniprésent, il représente une solitude altière, voué à un art empreint de toute la douleur humaine, magnifiée par l'expression. Char le découvre durant l'adolescence, en marge de ses études au lycée d'Avignon. Son admiration s'attache autant à la personnalité du poète qu'à sa poétique. Baudelaire l'accompagnera toute sa vie. Son nom résume des questions esthétiques et éthiques, au même titre que des proches dont Char a partagé l'amitié, Paul Éluard, Albert Camus, Nicolas de Staël. Ses admirations littéraires sont dictées par le sentiment de la proximité, et composent "une famille dont les membres partagent une même origine désignée par la métaphore

du cœur”.¹ L’œuvre de Baudelaire transparait partout dans la sienne: son influence est manifeste quant à la réflexion sur l’art et la mise en œuvre d’*ekphraseis* rêveuses en des poèmes ou des textes en prose qui cernent la magie du tableau. À travers des exemples représentatifs, nous verrons l’évolution de la pensée de Char, par-delà la leçon essentielle qu’il tire de sa familiarité avec l’œuvre de Baudelaire.

Les références à Baudelaire qui parsèment l’œuvre de Char suggèrent un lien secret entre une souffrance intime et la poésie qui la transfigure en beauté universelle. La mise à distance du *Je* par des effets d’ironie ou de neutralisation, dans les poèmes du *Spleen*, concourt à l’inspiration de Char qui lui-même emploie peu le *Je* lyrique ou lui donne une valeur générale, qu’il s’agisse de poèmes d’amour ou de méditations intimes, empêchant toute réduction autobiographique. Dans *Sous ma casquette amarante*, un rare entretien, en 1980, Char cite le premier quatrain de *L’Ennemi*, à côté de *La Maison du Berger* de Vigny qu’il admire également.² L’élection d’un tel poème correspond à cette distanciation, qui n’interdit pas l’authenticité des sentiments, mais les traduit en métaphores pour en souligner le caractère commun, celui du ténébreux orage³ de la jeunesse.

Char apprécie la rigueur des vers et la concentration des poèmes, en délaissant les Romantiques français qui s’épanchent trop à son goût, Lamartine, Musset, dont la sensibilité lui est étrangère. Il excepte Vigny, pour la même raison que Baudelaire, qui a “gémi, lui, de vraie douleur”.⁴ Marqué par le surréalisme, Char pense Hugo, “littéralement mis en pièces par l’obus baudelairien”,⁵ faisant de Baudelaire celui qui a rendu obsolète la poésie hugolienne et préparé la révolution rimbal-dienne. Il tient en effet Baudelaire pour la référence qui situe la modernité de Rimbaud, de Poe ou de Mallarmé. Par-dessus tout, à côté de

¹ Didier Alexandre, *La mémoire littéraire de René Char*, dans D. Alexandre, M. Col-
lot, J.-C. Mathieu, M. Murat, P. Née (dir.), *René Char en son siècle*, p. 44.

² René Char, *Sous ma casquette amarante*, dans *Œuvres complètes*, p. 855.

³ Charles Baudelaire, *L’Ennemi*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I,
p. 16.

⁴ Char, *En 1871*, dans *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*,
p. 726.

⁵ Id., *Hugo*, dans *Œuvres complètes*, p. 722.

Nerval, Tsvétaïeva, Mandelstam, Villon ou Trakl, Baudelaire appartient à la catégorie des artistes dont les affres ont nourri la poésie, laquelle "aime cette violence écumante et sa double saveur qui écoute aux portes du langage".⁶ Le poème est pour Char la conjonction d'une forme et d'un affect. Il évoque pour preuve *L'Héautontimorouménos*, soulignant qu'"À ce degré de souffrance et d'envolée, le poète est frère de toute terre et de son malheur".⁷ La difficulté de l'existence est offerte par l'artiste comme une lucidité en partage: ainsi, dans la "Page d'ascendants pour l'an 1964", "Baudelaire fond les blessures de l'intelligence du cœur en une douleur rivale d'âme".⁸ Ce sont ses tourments qui disent la part humaine du créateur, à la fois délivrés, allégés par le poème, et noyaux de résistance de l'œuvre.

Le motif de la douleur est central: Char chante toujours la beauté lumineuse du monde, sur le fond très sombre de la nuit. Ainsi, *J'habite une douleur*,⁹ paru dans *Le Poème pulvérisé*, en 1947, et repris dans *Fureur et mystère*, en 1948, exprime une dualité mélancolique au cœur de l'homme, qui n'est pas sans rappeler maints poèmes des *Fleurs du Mal*.

J'habite une douleur

Ne laisse pas le soin de gouverner ton cœur à ces tendresses parentes de l'automne auquel elles empruntent sa placide allure et son affable agonie. L'œil est précoce à se plisser. La souffrance connaît peu de mots. Préfère te coucher sans fardeau: tu rêveras du lendemain et ton lit sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit. D'autres chanteront l'incorporation mélodieuse, les chairs qui ne personnifient plus la sorcellerie du sablier. Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible.

Pourtant.

Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre ton amour au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu

⁶ Id., *Sous ma casquette amarante*, dans *Œuvres complètes*, p. 858.

⁷ *Ibid.*

⁸ Id., *Page d'ascendants pour l'an 1964*, dans *Œuvres complètes*, p. 711.

⁹ Id., *Le Poème pulvérisé*, dans *Œuvres complètes*, pp. 253-254.

ne verras jamais monter. À quand la récolte de l'abîme? Mais tu as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passer la beauté au-dessus des lavandes noires...

Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut sans te convaincre?

Il n'y a pas de siège pur.

Poème en prose aux allures narratives, il est composé de deux strophes qui s'ordonnent autour d'un axe central marquant la contradiction, complétée par une question et une maxime finale. Le poète parle depuis la souffrance. Le *Je* est relayé par l'injonction à la deuxième personne, qui invite le lecteur à lire au miroir de sa propre expérience à laquelle renvoie le "cœur". Est rejeté un lyrisme fade ("ces tendresses parentes de l'automne" qui font signe vers un romantisme larmoyant), au profit d'une économie de parole. La poésie est assimilée à un rêve constructeur, par la répétition prophétique de "tu rêveras"; ce rêve est en mouvement, confondu avec la vitesse du vent. Le poète laisse "à d'autres" le soin de "chanter": Char refuse une poésie élégiaque qui en resterait à la plainte. Il en appelle à une attitude salutaire, écartant l'immédiateté des récompenses pour s'inscrire dans l'avenir ("tu condamneras"; "Plus tard, on t'identifiera..."). Le poète parle pour le futur, même s'il n'est pas compris de ses contemporains. La fin du premier alinéa trace le portrait du poète en "géant désagrégé", tel Orion, dont le mythe informe d'autres poèmes, notamment dans *Aromates chasseurs*, en 1975.¹⁰ L'artiste est un "seigneur de l'impossible", un "prince des nuées".¹¹

La deuxième partie du texte renverse cette image en soulignant les apories: au futur s'oppose le passé défini qui semble irréversible ("Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit"), en une absurdité de la condition humaine, ressentie tel un enfermement spleenétique ("poids de ta nuit", "muraille", "canicule", "furieux"). Il faut accepter de ne pas posséder ce que l'on découvre ("Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter"), accepter de rester dans l'entrouvert, sur la brèche, au lieu de s'installer dans des certitudes. "Tu as crevé les yeux du lion" suggère

¹⁰ Sur ce point nous renvoyons au chapitre VI de notre ouvrage, *La Poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose et peinture*.

¹¹ Baudelaire, *L'Albatros*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 10.

l'impuissance du "géant désagréé" qui perd son pouvoir à mesure qu'il avance dans sa quête, sans espérance: "À quand la récolte de l'abîme?". La fuite du réel se poursuit de façon déchirante: "Tu crois voir passer la beauté au-dessus des lavandes noires..." évoque des moments de félicité éphémères. La question qui suit porte sur le mouvement antinomique d'avancée et de recul, qui aboutit une morale ambivalente. "Il n'y a pas de siège pur", un octosyllabe rythmé 4/4, rappelle que la demeure espérée ne peut s'établir dans l'absolu. La réversibilité baudelairienne et la conscience de la déchirure intérieure face aux contingences de l'histoire nourrissent un poème écrit au sortir de la guerre, sans l'apaisement attendu, selon un sentiment tragique.

Char n'en juge pas moins Baudelaire tel "le génie le plus *humain* de toute la civilisation *chrétienne*. Son chant incarne cette dernière dans sa conscience, dans sa gloire, dans son remords, dans sa malédiction, à l'instant de sa décollation, de sa détestation, de son apocalypse".¹² Pour un poète athée, Baudelaire personnifie la contradiction entre le Mal et la Beauté, l'élan spirituel et la tentation du gouffre, l'envol et la chute. S'il la regarde à distance, la dualité de Baudelaire fascine Char, qui l'associe fraternellement à Nietzsche, son "autre", semblable à un aigle solitaire. Le poids de l'éthique judéo-chrétienne fait le lien entre les deux écrivains, sous l'égide de la figure du Marquis de Sade, lié, pour Char, à la nuit et à la part de violence en l'homme, en une énergie sublimée et conquise. Dans "Baudelaire mécontente Nietzsche", Char les oppose et les réunit: "C'est Baudelaire qui postdate et voit juste de sa barque de souffrance, lorsqu'il nous désigne tels que nous sommes. Nietzsche, perpétuellement séismal, cadastre tout notre territoire agonistique. Mes deux porteurs d'eau".¹³ Par sa clairvoyance implacable, Baudelaire est en exil, à la manière emblématique de Dom Juan, en qui Char lit "fatalité" et "refus héroïque", selon Patrick Née, "ne concevant l'altérité de Baudelaire l'exilant, et de Nietzsche le rapatriant, que dans l'unité plus essentielle du flux de l'aller et du retour".¹⁴ La thématique du Mal, chère à Georges Bataille, proche de Char, s'inscrit

¹² Char, *Arthur Rimbaud, Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, pp. 731-732.

¹³ Id., *La Nuit talismanique*, dans *Œuvres complètes*, pp. 495-496.

¹⁴ Parick Née, *René Char, une poétique du retour*, p. 106.

au cœur des “deux postulations simultanées”¹⁵ dénoncées par Baudelaire. Citant “Il y a dans tout être, on le sait, deux gouttes d’Ariel, une goutte de Caliban...”,¹⁶ et faisant le lien avec la formule de “Partage formel”,¹⁷ qui réunit de nouveau les deux personnages de Shakespeare, Jean-Luc Steinmetz montre qu’Ariel et Caliban, “reconstituent l’univers de Char formé d’une tension tragique entre la beauté-transparence et le mal-opacité”,¹⁸ dans la perspective baudelairienne du Spleen et de l’Idéal, et de l’art comme une percée vers l’infini, au rebours de la fascination satanique. Au début de l’œuvre de Char, la métaphysique du dandy, “sublime sans interruption”,¹⁹ autant que le motif moderne de “L’Homme des foules”,²⁰ expliquent le paradoxe du *Marteau sans maître*, “Être / Le premier venu”,²¹ qui glose la formule baudelairienne, “Le premier venu, pourvu qu’il sache amuser, a le droit de parler de lui-même”.²² Toutefois, après les épreuves de la guerre, l’engagement du poète dans la Résistance, la notion de Mal prendra le visage du nazisme à combattre. “La douleur est le dernier fruit, lui immortel, de la jeunesse”:²³ souvent la brutalité énergique de tel aphorisme fait songer au ton percutant de *Fusées* et à une poétique du choc. Il s’agit de rester en éveil, et de transmettre des éclats de lucidité, que le contact avec telle image, telle œuvre, précipite.

L’ombre portée de Baudelaire dans l’œuvre de Char se devine à travers le regard oblique sur la peinture, loin de tout commentaire savant, pour faire entendre une communauté spirituelle, un élan, vers l’infini mystérieux. Repris pour la plupart dans *Recherche de la base et du sommet*, en 1955, les textes dédiés aux “alliés substantiels”²⁴ expriment la plus haute conception de l’art, en une visée aléthique, voire sotériolo-

¹⁵ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XI, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 682.

¹⁶ Char, *Y a-t-il des incompatibilités?*, dans *Œuvres complètes*, p. 658.

¹⁷ Id., *Partage formel*, II, dans *Œuvres complètes*, p. 155.

¹⁸ Jean-Luc Steinmetz, *Char/Bataille. Deux partisans de l'impossible*, p. 27.

¹⁹ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 678.

²⁰ Id., *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 689.

²¹ Char, *L'Amour*, dans *Le Marteau sans maître*, dans *Œuvres complètes*, p. 12.

²² Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 676.

²³ Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 768.

²⁴ *Ibid.*, p. 671.

gique, chez ce poète incroyant. Sur le modèle des “Phares”, suggérant l’univers poétique du peintre plus que décrivant une toile précise, le poème devient *ekphrasis* imaginaire, en prose, en vers ou en versets, tels que *Avec Braque, peut-être, on s’était dit...*²⁵ ou *Alberto Giacometti*,²⁶ qui mêlent la figure du peintre et du sculpteur aux dialogues des arts. Parfois, telle formule laisse percevoir un hypotexte baudelairien précis: ainsi, *Émerveillez-vous! Vite, émerveillez-vous*,²⁷ du texte consacré à Arpad Szenes fait écho à l’injonction *Enivrez-vous!*²⁸ du *Spleen de Paris*. Celui pour Jean Hugo évoque *Le Mauvais vitrier*, afin de renverser l’image baudelairienne, le peintre possédant “des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis”.²⁹

La double filiation de l’œuvre avec le paysage provençal et avec la peinture, l’un et l’autre traités comme matière poétique, rencontre le goût du poète pour les couleurs, bleu du ciel, vert de l’herbe ou de la rivière, blanc de la lumière éblouissante ou de la neige, or des étoiles ou des mimosas, roses des roses ou des amandiers, mais aussi couleurs improbables des rêves et des angoisses, violet de la violence, noir de la mort. De nombreux titres renvoient à la gamme chromatique, qui oriente la lecture comme un surcroît d’intensité: *Faim rouge* (*Le Nu perdu*), *Vermillon* (*La Parole en archipel*), *Azurite* (*Fenêtres dormantes et porte sur le toit*), *Jeanne qu’on brûla verte* (*Recherche de la base et du sommet*), *Vert sur noir* (*Aromates chasseurs*), *Blanche, ma Savetière* (*Loin de nos cendres*), *Pierres Vertes* (*Les Voisinages de Van Gogh*). Ces couleurs culminent à travers l’arc-en-ciel qui apparaît dans *Sur le franc-bord*, poème de *Lettera amorosa*, puis dans *Irréflexion* des *Voisinages de Van Gogh*, dont la délicatesse polychrome suggère les teintes changeantes de l’écharpe de la déesse. Lors de l’entretien *Sous ma casquette amarante*, Char définit la place de la couleur pour lui :

L’ardeur, la couleur, la douleur!

Les nuances et la violence sont au coude à coude. C’est par elles que

²⁵ *Ibid.*, pp. 680-681.

²⁶ *Ibid.*, p. 686.

²⁷ *Ibid.*, p. 707.

²⁸ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 337.

²⁹ Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 688. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 285.

les conflits et les humeurs, à petite allure, se règlent, et que la poésie se prodigue comme l'eau se filtre à travers les rochers.³⁰

La paronomase souligne que la couleur décanse les émotions, les sensations, et les transfigure en élan poétique. Elle est l'inverse du pittoresque, elle dit le cœur des choses, dans sa matérialité la plus élémentaire, semblable à une remontée vers l'origine, ce qu'attestent les peintures rupestres de Lascaux où la peinture de Miró. Parmi les textes dédiés à l'artiste catalan, *Flux de l'aimant* développe l'idée d'une harmonie primitive et une autonomie des images créées, qui ne doivent rien à la nature, mais qui constituent une élévation promise de la réalité. L'analyse est nourrie par "l'imagination créatrice", "la reine du vrai, et [...] positivement apparentée avec l'infini",³¹ et par "l'enfance retrouvée à volonté".³² Le poète, comme le peintre, est tendu vers un équilibre à construire, dans un effort, "à l'orée de la conscience", "à où conscience et inconscience ne s'opposent pas encore, dans le ferme milieu qui les unit".³³ La densité et l'énergie de la couleur permettent d'"accentuer l'espace".³⁴ Il s'agit de "combinaison provoquée" ou de "hasard provoqué", qui refusent l'idée d'une "graphie automatique",³⁵ de "la main-aveugle outil",³⁶ s'opposant aux Surréalistes: Char qualifie le travail de Miró d'*escrime*, se souvenant de Baudelaire pour qui l'écriture est une "fantasque"³⁷ ou une "loyale escrime", mais aussi un mystérieux miroitement, "profond comme le rêve [...], parfait comme le cristal".³⁸ Il évoque la forme comme "magie aboutie" de l'œuvre, "la Source aux yeux grands ouverts",³⁹ rappelant les analyses baudelairiennes quant à

³⁰ Char, *Sous ma casquette amarante*, dans *Œuvres complètes*, p. 857.

³¹ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 621.

³² Id., *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, p. 690.

³³ Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 695.

³⁴ *Ibid.*, p. 697.

³⁵ *Ibid.*, p. 696.

³⁶ *Ibid.*, p. 695.

³⁷ Baudelaire, *Le Soleil*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 83.

³⁸ Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, en 1857, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 336. Le nom de Poe est rappelé par Char dans *Avènement de la ligne*, dans *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 695.

³⁹ Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 698.

la nécessité du modèle,⁴⁰ comme structure idéale qui varie selon chaque artiste, et la définition de l'œuvre: "C'est créer une *magie suggestive* contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même",⁴¹ formule qui consone avec *Fusées*, "De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire",⁴² ainsi que l'analyse de l'art de Théophile Gautier, "Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, d'une voix profonde et vibrante".⁴³ Tous ces éléments du dialogue du poète avec les arts plastiques et les couleurs comme matière font de lui un peintre métaphorique, "architecte de [s] es fêtes",⁴⁴ tel que le représente le poème *Griffe*:

Marcheur voûté, le ciel s'essouffle vite;
 Médiateur, il n'est pas entendu;
 Moi je le peins bleu sur bleu, or sur noir.
 Ce ciel est un cartable d'écolier
 Tâché de mûres.⁴⁵

Comme chez Baudelaire, la beauté s'éprouve dans la déchirure, face à la réalité qui se dérobe à nous, dans sa banalité, sa laideur, tout en nous offrant un aperçu de la merveille. Cette contradiction, que seul le poème désamorce, est au cœur du poème en vers *Le Nœud noir*, issu d'un recueil de 1977, *Chants de la Balandrane*:

Le Nœud noir

Je me redis, Beauté,
 Ce que je sais déjà,
 Beauté mâchurée
 D'excréments, de brisures,

⁴⁰ Voir Baudelaire, chapitre VII du *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, t. II.

⁴¹ Id., *L'art philosophique*, *ibid.*, p. 598.

⁴² Id., *Fusées*, XI, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 658.

⁴³ Id., *Théophile Gautier*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 118.

⁴⁴ Id., *Rêve parisien*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 102.

⁴⁵ René Char, *Griffe*, dans *La Nuit talismanique*, p. 79, et dans *Œuvres complètes*, p. 500.

Tu es mon amoureuse,
Je suis ton désirant.
Le pain que nous cuisons
Dans les rues avenantes,
Tel un vieux roi s'avance
En ouvrant ses deux bras.

Allons de toutes parts,
Le rire dans nos mains,
Jamais isolément.
Corbeille aux coins tortus,
Nous offrons tes ressources.
Nous avons du marteau
La langue aventureuse.
Nous sommes des croyants
Pour chemins mulétiers.

Moins la clarté se courbe,
Plus le roseau se troue
Sous les doigts pressentis.⁴⁶

Le poème a été composé le 5 juin 1977, comme l'indique le manuscrit, qui mentionne le nom de Seurat, l'un des grands peintres postimpressionnistes et l'inventeur du pointillisme. *Le Nœud noir* est un dessin au crayon (conservé au Musée d'Orsay) qui se rattache à une série de silhouettes féminines sur un fond clair ou grisé, datée de 1882. Le corps émerge des ombres créées par les hachures; la figure semble s'éloigner en tournant le dos, le visage masqué par un chapeau. La pose découvre "le nœud noir" de la robe, noué à l'arrière. Le dessin est le support d'une rêverie qui poursuit des interrogations personnelles. Le poème déploie le sentiment d'exil intérieur que provoque la beauté aperçue aussitôt disparue, magnifié par le sonnet de Baudelaire, *À une passante*, exacerbé par la vieillesse qui s'avance et par le sentiment d'un changement esthétique en cette fin de XX^e siècle, aggravé par l'amertume de la vieillesse.

La composition en trois strophes présente une certaine régularité, marquée par l'usage constant de l'hexasyllabe, à l'exception notable du

⁴⁶ Id., *Le Nœud noir*, dans *Chants de la Balandrane*, dans *Œuvres complètes*, p. 565.

vers 3 (“Beauté machurée”, pentasyllabe), une distorsion qui signe la défiguration moderne du beau. Les deux strophes de dix et neuf vers offrent un dialogue du *Je* lyrique avec l’allégorie de la Beauté (marquée par la majuscule), sur le mode de l’affirmation, liée à l’essentiel: “je suis / tu es”, “nous offrons / nous avons”. La première personne du pluriel superpose l’image de l’artiste et de la beauté réunis, tel un couple, et celle de la communauté de lecteurs. Cette lecture est accréditée par la clause du poème, en trois vers qui sonnent telle une sentence sous forme impersonnelle, affirmant avec force une comparaison (moins / plus) et implicitement, une règle d’existence (“se courbe” / “se troue”), liant l’être et le monde (“roseau” / “doigts”). La modernité a bouleversé les codes: “excréments”, “brisures” évoquent la laideur, le retournement de l’harmonie en disgrâce, le morcellement qui empêche une plénitude.

Pourtant, l’artiste poursuit sa quête, telle une chasse amoureuse, que le souvenir du dessin de Seurat représente, à travers l’élégante qui paraît fuir et attirer le désir, emblématisé par la ceinture nouée à l’arrière de sa robe (qui suggère la possibilité d’être défaite). La construction parallèle des vers explicite la relation identitaire: “Tu es mon amoureuse / Je suis ton désirant”; le tutoiement indique une longue familiarité, marquée aussi par “le rire dans nos mains / Jamais isolément”. Contrairement à l’irréversible regret du sonnet de Baudelaire, (“Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”),⁴⁷ dans le poème de Char, perdue un élan, voire une joie, dans le contact avec la beauté. Lien amoureux, cette relation est à lire sur le mode métacritique: “les nuits avenantes”, “la langue aventureuse” connotent autant une relation érotique que, littéralement, l’aventure de l’écriture. “Nous sommes des croyants” rappelle la foi qui préside à cette relation, charnelle ou scripturaire. Le motif du “pain”, l’image de la “corbeille”, le “chemin pour muletiers” inscrivent la recherche de la beauté dans un paysage rural, qui sert également de cadre à la “morale” de la dernière strophe, autre distinction notable avec le paysage baudelairien parisien. D’apparence sibylline, la chute reprend l’antinomie entre la lumière et l’obscurité pour donner à entendre la victoire de la clarté “sous les doigts pressentis”, synecdoque de l’œuvre poétique ou picturale, dans le souvenir de Seurat et du dessin hachuré d’ombres.

⁴⁷ Baudelaire, *À une passante*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 93.

Par-delà ce rare exemple de poème-*ekphrasis*, l'influence de Baudelaire sur le style de Char se lit dans l'héritage du poème-tableau, comme *Le Port* ou *La Belle Dorothée*, qui présentent une forte unité à travers les images, harmonisant l'hybridation et la fragmentation native du poème en prose. Ainsi s'établit une autre filiation de la "Passante" baudelairienne à la Provençale de *Congé au vent*, aux bras chargés de mimosa odorant, "pareille à une lampe dont l'auréole de clarté serait de parfum",⁴⁸ en une synesthésie explicite. C'est encore le souvenir de "L'Étranger" qui préside au portrait du poète dans le dernier poème de *La Parole en archipel*, en 1962.

Pourquoi la journée vole

Le poète s'appuie, durant le temps de sa vie, à quelque arbre, ou mer, ou talus, ou nuage d'une certaine teinte, un moment si la circonstance le veut. Il n'est pas soudé à l'égarement d'autrui. Son amour, son saisis, son bonheur ont leur équivalent dans tous les lieux où il n'est pas allé, où jamais il n'ira, chez les étrangers qu'il ne connaîtra pas. Lorsqu'on élève la voix devant lui, qu'on le presse d'accepter des égards qui retiennent, si l'on invoque à son propos les astres, il répond qu'il est du pays d'à côté, du ciel qui vient d'être englouti.

Le poète vivifie, puis court au dénouement.

Au soir, malgré sur sa joue plusieurs fossettes d'apprenti, c'est un passant courtois qui brusque les adieux pour être là quand le pain sort du four.⁴⁹

Construit en alinéas qui s'organisent autour de l'axe central d'un aphorisme, le poème évoque l'envol ou l'"Élévation", motif baudelairien, qui s'inscrit dans l'intemporalité, comme l'atteste l'usage du présent gnomique. *Le temps de sa vie* montre que l'œuvre ne se limite pas à l'existence terrestre. Les compléments du verbe "s'appuyer" sont singularisés par l'indéfini "quelque". "Arbre", "mer", "talus", "nuage" inscrivent l'artiste dans l'univers. Il est soumis à la condition mortelle, dans un temps défini, "un moment", corrigé par "si la circonstance le veut". Pourtant, le poète est détaché, solitaire. Cette distance d'avec ses semblables est

⁴⁸ Char, *Congé au vent*, dans *Fureur et mystère*, dans *Œuvres complètes*, p. 130.

⁴⁹ Id., *Pourquoi la journée vole*, *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, p. 374.

explicitée par le mouvement qui tourne le poète vers ce qu'il ne connaît pas. L'équilibre de la phrase, organisée en trois moments rythmés par le nombre ternaire de syllabes ou multiples de trois ("son amour, son saisir, son bonheur" 3/3/3, "où il n'est pas allé, où jamais il n'ira", "qu'il ne connaîtra pas" 6/6/6), dit sa position dans et hors du monde, ancré dans le présent et regardant vers le futur. L'inconnu devant lui le fait avancer. S'il ne retire aucun orgueil de cette position, la voix "qu'on élève [...] devant lui" suggère qu'il est l'objet de curiosité. On a "des égards" envers lui, mais il ne peut s'y arrêter, tendu vers l'ailleurs. On l'imagine comme une étoile ("si l'on évoque à son propos les astres"), mais il refuse d'être figé dans cette belle image et "il répond qu'il est du pays d'à côté".

La formule n'est pas sans rappeler "les merveilleux nuages"⁵⁰ qu'aime par-dessus tout *L'Étranger*, double de l'artiste du *Spleen de Paris*. Le "pays d'à côté" est glosé par "du ciel qui vient d'être englouti", pour signifier à la fois la mort du divin et la persistance du sacré. Le poète traque les traces d'un monde harmonieux lointain. Il "vivifie" au sens propre, restituant la vie dans son éclat, mais il s'écarte aussitôt, il "court au dénouement", avançant vers l'horizon de son rêve. Le dernier alinéa parvient à une conclusion de "crépuscule du soir": malgré le labeur accompli – "apprenti" exprime le caractère artisanal de la poésie –, le poète s'éloigne, après avoir offert une nourriture vitale. Ce portrait s'épanouit alors dans une formule heureuse et montre le poète indispensable à la communauté. C'est une autre grande figure tutélaire qui est convoquée, Hölderlin: "Les poètes, il leur faut aussi, / Ces hommes de l'esprit, / Être des hommes de la terre".⁵¹ Char donne toute la place à l'œuvre terrestre, et s'écartant de Baudelaire, il ne peut faire allégeance à la beauté du malheur ("je ne conçois guère [...] un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*").⁵² c'est sans doute ce qui le distingue le plus intimement de l'œuvre de celui qu'il admire tant, parce que la poésie après Auschwitz doit, pour Char, rester "possible".

⁵⁰ Baudelaire, *L'Étranger*, dans *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 277.

⁵¹ Friedrich Hölderlin, *L'Unique*, dans *Hymnes, élégies et autres poèmes*, p. 104. L'un des textes de Char consacrés à P. Charbonnier propose une réécriture de cette formule (*Œuvres complètes*, p. 684).

⁵² Baudelaire, *Fusées*, X, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 658.

S'il exalte sans réserve l'élan, l'"en-avant" rimbaldien, Char oscille entre ce dynamisme d'aurore et la mélancolie du crépuscule. Il est, durant la période la plus productive de sa vie, fasciné par les Romantiques allemands, par Rimbaud, d'où il tire une force, puis s'attache davantage, en vieillissant, à des artistes de la souffrance, faisant ainsi de Van Gogh son frère spirituel des dernières années,⁵³ conservant toute sa fraternité envers Baudelaire qui demeure le poète de la douleur et de la conscience, celui du *Coucher du soleil romantique*, où "L'irrésistible Nuit établit son empire".⁵⁴ Toutefois, sur l'ensemble de l'œuvre de Char, ce que le poète qualifiait lui-même d'*optimisme tragique* domine, en une puissante énergie: pour celui qui fut un grand Résistant, qui écrivit les armes à la main, dans le maquis provençal, le poème est à la fois refus et espoir. Si pour Baudelaire, "le Printemps adorable a perdu son odeur",⁵⁵ pour Char, la leçon reste vitaliste: "Il existe un printemps inouï, éparpillé parmi les saisons, et jusque sous les aisselles de la mort. Devenons sa chaleur. Nous porterons ses yeux".⁵⁶

École normale supérieure de Lyon

⁵³ Voir Corinne Bayle, *Mélancolie de l'art*, dans *La Beauté en partage. Essai sur la poésie de René Char*, pp. 195-216.

⁵⁴ Bertrand Marchal, *Le romantisme de René Char*, dans D. Alexandre et al., *René Char en son siècle*, p. 54.

⁵⁵ Baudelaire, *Le Goût du néant*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 76.

⁵⁶ Char, *Trois respirations*, dans *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, p. 652.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bayle, Corinne, *La Poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose et peinture*, préface de Jean Roudaut, Paris, Hermann, 2014.
- , *La Beauté en partage. Essai sur la poésie de René Char*, Paris, Hermann, 2021.
- Char, René, *La Nuit talismanique*, Genève, Skira, 1972 (Les sentiers de la création).
- , *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Paris, Gallimard, [1983], 1995 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Didier, Alexandre, *La mémoire littéraire de René Char*, dans Alexandre Didier, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née, *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 37-50.
- Hölderlin, Friedrich, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, traduction d'Armel Guerne, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.
- Marchal, Bertrand, *Le romantisme de René Char*, dans Alexandre Didier, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née, *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 51-60.
- Née, Patrick, *René Char, une poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Char/Bataille. Deux partisans de l'impossible*, "Le Magazine littéraire", 370 (mai 1996), pp. 26-28.

HENRI SCEPI

*André du Bouchet:
le “théâtre annulé” de Charles Baudelaire*

Abstract: The 1950s mark the beginning of a renewal of studies on Baudelaire, by a new approach to his poetic imagination. It is also the moment of a newly stringent questioning of poetry. André du Bouchet sees in Baudelaire the poet who made us perceive the difficulty of reaching the poetic experience through a precarious balance between opposites: in fact, he achieves success when he makes failure the very reason of his poems.

Si les rapports que du Bouchet a noués et durablement entretenus avec quelques-uns des grands poètes de la modernité, tels Mallarmé ou Reverdy, ont été étudiés de manière approfondie, et nous sont désormais connus, en revanche demeure comme en retrait, et singulièrement presque inaudible, le dialogue qu’il a engagé avec Baudelaire.¹ Celui-ci prend place dans le texte *Baudelaire irrémédiable*, écrit en 1955, et publié dans *L’Emportement du muet* en 2000. La date originelle a son importance; elle marque un repère dans la chronologie critique qui, au cours des années cinquante, accompagne l’essor d’un Baudelaire relu et réévalué sur nouveaux frais, enfin dégagé des embarras d’un biographisme étroit et le plus souvent mobilisé à charge. D’une part le millésime 1955 ne manque pas de renvoyer au moment inaugural de la “profondeur de Baudelaire”, il coïncide avec l’essai pionnier de Jean-Pierre Richard inséré dans le volume *Poésie et profondeur*,² ouvrage dont on sait quel rôle déterminant il a pu jouer dans la mise en place théorique et le déploiement méthodologique d’une nouvelle approche de l’imaginaire baudelairien, offert dès lors au double regard d’une phé-

¹ Voir François Rannou, *André du Bouchet lecteur de Mallarmé* et Serge Linarès, *Reverdy et du Bouchet, deux poètes en regard*, dans *Présence d’André du Bouchet*, respectivement, pp. 27-39 et pp. 41-57. On renverra également Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d’horizon* et *Autour d’André du Bouchet*.

² L’ouvrage de Richard est publié au Seuil en 1955. *L’Improbable* d’Yves Bonnefoy, publié en 1959 au Mercure de France, comporte un chapitre intitulé “Les Fleurs du Mal” (pp. 35-48).

noménologie de la matière, qui inventorie les espèces du sensible, et d’une description dynamique des thèmes ordonnateurs qui régissent la vie secrète du psychisme profond. Il annonce aussi l’un des chapitres majeurs de *L’Improbable* (1959) d’Yves Bonnefoy, préfiguration d’un compagnonnage poético-critique qui jamais ne se démentira et qui se prolongera jusqu’à la publication de *Sous le signe de Baudelaire* (2011) et du *Siècle de Baudelaire* (2015).

Mais d’autre part, ce moment de 1955 résonne des ouvertures réflexives que dessinent, dans le champ du questionnement portant sur “l’essence” de la littérature, et en particulier sur la spécificité de la poésie, les propositions séminales de Blanchot dans *L’Espace littéraire* (1955). Si en 1949 *La Part du feu* revient, dans le chapitre consacré au Baudelaire de Sartre (1947) – sous le titre *L’Échec de Baudelaire*³ –, texte dont du Bouchet saura se souvenir, il ne fait de doute cependant qu’au moment où il entreprend la rédaction de son *Baudelaire irrémédiable*, l’auteur d’*Air* se met à l’écoute des suggestions blanchotiennes, moins d’ailleurs pour les faire siennes ou les épouser aveuglément, que pour les mettre à l’épreuve d’une lecture qui s’apparente par bien des aspects à une exploration en coupe de l’expérience poétique. En choisissant de placer Baudelaire sous le signe de l’*irrémédiable*, du Bouchet semble s’en remettre à l’autorité d’un lexique fondé sui generis. Car du titre de cet essai à celui du poème des *Fleurs du Mal* une boucle se resserre et se referme, qui donnerait raison précisément à cet “échec” de Baudelaire dont, sous l’impulsion de Sartre, retentissent les années 1940, et auquel peuvent toujours se confondre le destin et la postérité d’un écrivain. Mais en vérité, tout le propos de la réflexion que du Bouchet entreprend vise à requalifier l’irrémédiable à l’aune d’un geste d’annulation, qui n’est négation qu’en apparence. En suspendant les prodiges de l’image, en entravant les fastes de la représentation, Baudelaire donnerait en fait à percevoir le moment nul, le lieu, toujours en équilibre entre absence et présence, entre figuration et effacement, de l’expérience poétique même. En prenant appui sur quelques extraits du carnet de l’année 1955, dans lesquels affleurent bien des notations relatives à cet essai en préparation, je me propose de suivre dans son faisceau de preuves et de contre-preuves la démarche adoptée par du Bouchet dans ce texte sur

³ *La Part du feu*, pp. 133-151.

Baudelaire, avec le souci – et l'espoir aussi – de cerner chemin faisant les principales ressources d'une pensée du poème ouvrant au "discernement poétique",⁴ c'est-à-dire au moment de la séparation à la faveur duquel le théâtre de l'image se résorbe et laisse apparaître, au bénéfice du réel, la faillibilité du langage.

L'"échec" de Baudelaire

Baudelaire irrémédiable fait crédit à la thèse d'un échec supposé de Baudelaire dans l'accomplissement de son destin poétique. Mais il semble que ce soit d'abord comme par pure précaution rhétorique, tant il est vrai que cette thèse apparaît d'emblée comme le point d'appui initial d'une réflexion qui travaille activement à son dépassement prochain, et peut-être aussi, à terme, à son retournement. Aussi lit-on, dès les premières lignes de l'essai: "Le sentiment de l'irréparable – échec, a-t-on voulu – de Baudelaire, et jusque dans l'obstacle qui alors pourra le traverser, se confond avec l'accomplissement même de sa poésie".⁵ Et quelques paragraphes plus loin: "L'œuvre de Baudelaire, au moment où elle se réalise, lui paraît comme privée de sa raison d'être" (p. 20). La notion d'échec – d'abord intercalée, reprise en incise et presque en aparté, puis reformulée sous l'angle d'une dépossession radicale du sens même de l'entreprise poétique – vaut concession à un certain discours, elle s'adosse à une grille de lecture qui renvoie, indirectement, à un arrière-plan conceptuel dont tout indique qu'il importe de se désolidariser.

C'est en effet dans l'essai de Sartre que se dessine, avec la puissance d'affirmation que l'on sait, les lignes de force d'une telle lecture. Arrimée à une existence ourdie tout entière de frustrations, d'humiliations et de dénis, la figure de Baudelaire y apparaît privée des vertus nourricières susceptibles de lui ouvrir les chemins de la liberté. D'emblée le poète des *Fleurs du Mal* est réinscrit dans une espèce de généalogie existen-

⁴ André du Bouchet, *Carnet 4*, du 13 juin 1955, dans *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, p. 296.

⁵ André du Bouchet, *Baudelaire irrémédiable*, dans *L'Emportement du muet*, p. 17. Toutes les références à ce texte sont désormais données entre parenthèses après les citations.

tielle qui l'assigne à une inertie sans solution, et à un devenir inlassablement voué à la répétition et à la vacuité. Le regard que Baudelaire jette sur le monde et sur lui-même se condamne, selon Sartre, à la jouissance exclusive d'une ivresse égocentrée: "[...] il sait bien que son fameux regard, observe Sartre, ne fait qu'un avec l'objet regardé, qu'il n'atteindra jamais à une possession véritable de lui-même mais seulement à cette languissante dégustation qui caractérise la connaissance réflexive".⁶ En somme, l'échec de Baudelaire tiendrait à son incapacité à sortir de lui-même, à se quitter durablement, et à faire l'épreuve réelle de l'altérité. Non seulement il s'aveugle sur le monde, qu'il prétend goûter et juger, mais de plus, souligne Sartre, il se méprend sur son propre compte, car il croit se voir et se connaître comme singularité, alors qu'il n'est que la perpétuation "de la conscience de tous":⁷ "Il adhère trop à soi pour se conduire et tout à fait se voir; il se voit trop pour s'enliser tout à fait et se perdre dans une adhésion muette à sa propre vie".⁸ La conclusion du livre de Sartre réorchestre, en des termes qui entérinent le projet de conceptualisation globale de tout l'essai, les principaux motifs "d'un grand thème primitif", qui n'est rien qu'une "négation" convertie en condition, ou sublimée en destin. L'échec aura ainsi consisté en cette abdication de l'aventure du sujet, au seul profit d'une reconduction du regard des autres. "Il a choisi d'*exister* pour lui-même comme il était pour les autres, il a voulu que sa liberté lui apparût comme une 'nature' et que la 'nature' que les autres découvraient en lui leur semblât l'émanation même de sa liberté".⁹

Il appartiendra à Maurice Blanchot, dans un article appelé à un retentissement salutaire, de revenir sur la thèse de Sartre et d'en retourner efficacement les termes. S'il admet que la "démonstration de Sartre est très impressionnante et, dans l'ensemble, fort équitable", il s'empresse toutefois de pointer une lacune fondamentale: l'auteur de *L'Être et le Néant* a négligé de prendre en compte une donnée essentielle qui réassure tout à coup à la poésie son ascendant sur la vie. Car, écrit Blanchot en paraphrasant Sartre, "Baudelaire a aussi mérité *Les Fleurs du Mal*" et

⁶ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (1947), Gallimard, 1996 (Folio), p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 177.

“cette vie, responsable de son *guignon*, est responsable de cette chance insigne, l’une des plus grandes du siècle”.¹⁰ Il ne s’agit pas, comme on peut aisément le constater, de rééquilibrer la balance des jugements au gré d’une dialectique artificielle, mais bien au contraire de relever que l’épreuve de la fatalité est, à proprement parler, une expérience, qu’elle se vit moins comme une pesanteur subie, parce que résolument inerte et massive, que comme un matériau, un levain, fût-il négatif, susceptible de donner chance à un projet. Réfutant l’argumentation de Sartre, aux termes de laquelle Baudelaire aurait substitué à l’expérience la mémoire, et aux champs libres du présent le confort obsédant du passé, Blanchot fait de “l’échec de Baudelaire” – tel est, rappelons-le, le titre de son article – la condition d’une “absolue réussite”. “Réussite non pas fortuite, mais préméditée, et qui ne se surajoute pas à l’échec, mais qui trouve sa raison d’être dans cet échec, qui glorifie cet échec, rend incroyablement féconde l’impuissance, tire la vérité la plus rayonnante d’une imposture fondamentale”.¹¹

Ainsi, dans le dialogue que Blanchot renoue avec Sartre, à deux années d’intervalle, affleurent les lignes de crête d’une pensée de la poésie dont on voit bien qu’elle s’emploie à renverser sensiblement les perspectives établies: là où dominait une rationalité philosophique, ancrée dans le terreau de l’anthropologie existentialiste, prévaut désormais un principe autre, tout entier fondé sur l’essence paradoxale du langage. Nul doute que cet horizon de la parole – et des profondeurs insoupçonnées qu’il ouvre à la conscience créatrice – n’ait échappé à la perspicacité de Sartre; disons, pour être plus juste, qu’il ne constituait pas, dans le champ réflexif qu’il se proposait de circonscrire, une visée pertinente. Pour Blanchot, inversement, la vie de Baudelaire ne peut être dissociée de la poésie, elle forme avec elle pour ainsi dire un tout, qui rend inséparables, parce que profondément solidaires, fatalité individuelle et destin poétique. C’est pourquoi, dans son souci de mieux asseoir sa propre thèse, Blanchot entreprend d’invalider la critique sartrienne du “gouffre” conçu, et exclusivement conçu, comme la métaphore de “l’existence libre”¹² devant laquelle la conscience de Baudelaire s’effraie

¹⁰ Blanchot, *L’Échec de Baudelaire*, dans *La Part du feu*, p. 133.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 136.

et se retire. Comme l'écrit Sartre, "Baudelaire qui a le sens et le goût de la liberté a pris peur devant elle, lorsqu'il est descendu dans les limbes de la conscience. Il a vu qu'elle conduisait nécessairement à la solitude absolue et à la responsabilité totale. Il veut fuir cette angoisse de l'homme seul qui se sait responsable sans recours du monde, du Bien et du Mal. [...] Il veut être cette nature contradictoire: *une liberté-chose*".¹³

À un tel jugement, Blanchot oppose une nouvelle éthique du gouffre, qu'il extrait d'une lecture à la fois fine et concentrée du poème *Le Gouffre des Fleurs du Mal*. Il y voit le credo inversé d'une pratique étendue de la poésie, comme écriture et forme de vie, qui accorde à l'abîme une vertu, une positivité noire et absolue. Toute vie en poésie – toute poésie comme extension de la vie – ne peut dès lors qu'aspirer à cet état contradictoire où l'extrême désir rejoint le manque le plus acéré, où la parole qui s'exalte et qui brille procède d'un vide originaire et y retourne. Blanchot engage ainsi la réflexion sur le terrain de la poésie "comme expérience et mouvement même de la vie". Il invite à replacer Baudelaire non pas "dans un manque à l'égard des valeurs que la poésie conteste", mais "dans un recul devant la poésie, dans un manque de poésie".¹⁴ Le renversement est ainsi accompli, et le paradoxe achevé, qui prouvent que la parole-abîme "ouvre à Baudelaire la voie de la création poétique". "Hélas, tout est abîme!", proclame *Le Gouffre*: "c'est là", note Blanchot, "le fond de la parole, le mouvement à partir duquel celle-ci peut vraiment parler".¹⁵

On observe par là combien André du Bouchet dans son essai sur Baudelaire est redevable à Blanchot de ce redressement dialectique par lequel l'échec supposé de Baudelaire se fait mouvement même de la poésie et, dans l'élan qui la porte du gouffre au sommet, et la rabaisse du sommet au gouffre, se déclare la mesure intime ou "l'altitude" du poème. Rien n'étonne moins dès lors que les observations liminaires de "Baudelaire irrémédiable", qui insistent sur la double polarité du gouffre et du sommet, de l'exaltation et de la chute, de l'élévation et de la catastrophe. C'est précisément ce que le mot d'*altitude* retenu par du Bouchet voudrait condenser: "en même temps que le sens d'un pro-

¹³ Sartre, *Baudelaire*, p. 65.

¹⁴ Blanchot, *La Part du feu*, p. 135.

¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

fondeur d'un gouffre, celui d'un essor" (p. 17). Plus que jamais le terme de "profondeur" – dont on sait à quels emplois spécifiques Baudelaire le réserve¹⁶ – résonne contextuellement avec le titre et la perspective critique de l'étude de Jean-Pierre Richard: la catégorie de la profondeur, devenue l'interprétant majeur d'un geste d'écriture et la grille d'évaluation privilégiée d'un imaginaire créateur, y articule dynamiquement toutes les dimensions d'une géométrie formelle qui rabat l'expérience poétique sur les ressources inlassablement ravivées d'un langage qui fait monde. Si les repères du haut et du bas y sont rappelés – en écho au célèbre axiome de *Mon cœur mis à nu*¹⁷ – c'est moins pour enfermer Baudelaire dans les affres d'une dualité sans solution que pour le réinscrire dans le processus d'un échec "nhérent à une mise en perspective", et une "perspective dont la point acérée se sera vu aussitôt tournée contre soi" (p. 18).

Le "passage vivant"

À la suite de Blanchot, dont il ne cesse de méditer à distance la leçon, du Bouchet voit dans *Les Fleurs du Mal* l'entreprise qui assurément offre à Baudelaire l'occasion – voulue, désirée, continuellement entretenue – d'une "ascension" libératrice, d'un "progrès admirable et soutenu" (p. 18). Il ne fait pas de doute que la volonté d'art répond à l'exigence formelle de l'œuvre conçue comme accomplissement, perfection. Aussi importe-t-il de s'en remettre à cette "évidence" qui "à terme interdit de rechercher Baudelaire ailleurs que dans sa poésie où au physique comme au moral, il se trouve entier". C'est dire que les réflexions et pensées extraites des "journaux intimes", pour éclairantes et décisives qu'elles paraissent, ne sont pas moins extérieures, et d'une certaine manière étrangères, au mouvement même de la poésie, à la tension

¹⁶ Je renvoie, à titre d'exemple saillant, à la mention de la "rhétorique profonde" dans un projet de préface aux *Fleurs du Mal*, et aux observations portant sur le "surnaturalisme" dans *Fusées* (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, respectivement, p. 185 et p. 658).

¹⁷ Les "deux postulations simultanées" relevées par Baudelaire traduisent les élans contraires de l'élévation et de la chute: "L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre" (*Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 683).

inapaisée qui l'anime et l'agite. Comme Blanchot, qu'il suit de près, du Bouchet ne préconise pas d'autre voie d'approche que celle qui mène à l'auscultation de la scansion secrète du poème et plus généralement de l'espace poétique que propose au lecteur le recueil des *Fleurs du Mal*. Il écrit ainsi: "La durée réelle de Baudelaire se scande dans l'étendue des *Fleurs du Mal* sans être mesurée, distance où à chaque pas le progrès est à la fois perte et réparation" (p. 19). Durée qui échappe à toute saisie graduée, à toute évaluation quantitative et qui fait corps avec le geste continu du poème, lui-même marqué au sceau de cette dualité – en apparence un déchirement – du gain et de la perte, de la réussite et de la faillite. C'est une autre façon de recourir au conflit insoluble du bien et du mal, du sommet et du gouffre, de l'ascension et de la chute.

Un tel regard porté sur la poésie de Baudelaire n'est certainement pas oublieux des propositions séminales que Blanchot énonce dans son article de 1949 sur *L'Échec de Baudelaire* – et qu'il amplifiera, dans une perspective plus ouvertement générique et spéculative, dans son essai consacré à *L'Espace littéraire*¹⁸ (1955). Il engage quoi qu'il en soit une certaine idée de la poésie – et de la littérature – définie comme opération paradoxale de prise et de déprise, d'accomplissement ponctuel et d'inachèvement perpétuel. Le motif de la perte, sous la plume de du Bouchet – équivalent de celui du manque, central dans la pensée de Blanchot – sert de point d'appui à un développement qui se recentre sur les lignes structurantes d'un discours dont les contours apparaissent avec netteté dès les premiers paragraphes de *L'Échec de Baudelaire*. Blanchot y relève en effet que "tout se passe comme si la poésie avait besoin de se manquer et de manquer à elle-même, comme si elle n'était pure et profonde qu'à raison de son propre défaut qu'elle enferme en elle comme le vide qui l'approfondit, la purifie, et sans cesse l'empêche d'être, la sauve d'être et, à cause de cela, l'irréalise et, l'irréalisant, la rend tout à la fois possible et impossible, possible puisqu'elle n'est pas encore, si elle se réalise à partir de ce qui la fait échouer, et impossible puisqu'elle n'est pas même capable de la ruine complète qui seule fonderait sa réalité".¹⁹

¹⁸ Je renvoie en particulier au chapitre III de la troisième partie de *L'Espace littéraire*, intitulée "La littérature et l'expérience originelle" (pp. 317-338).

¹⁹ Blanchot, *La Part du feu*, pp. 135-136.

Propos capital, qui, en installant l'essence de la poésie au cœur d'un paradoxe, voire d'une contradiction, ouvre un crédit immense aux bénéfices insoupçonnés de la perte et prête à l'échec et à sa logique d'évidement une totale puissance d'irréalisation.

Deux raisons principales ordonnent la réflexion que du Bouchet poursuit sur l'*irréparable* ou l'*irrémediable*, et confèrent du même coup à ces termes empruntés au lexique baudelairien des *Fleurs du Mal* une propriété descriptive renouvelée. Il s'agit d'abord de cerner au plus près de son origine un mouvement qui est "passage vivant" (p. 19), comme le note du Bouchet, transaction singulière par laquelle opère dans le poème le glissement de l'accompli vers le défait, de la forme vers la ruine: mouvement de l'échec, en quelque sorte, mais d'un échec qui est impulsion du dire, élançement et traversée. C'est là, précisément, l'allure du pas, de l'avancée en poésie qui n'est pas de sublimation ou de réparation glorieuse mais "avancée en pure perte" (p. 19), tentative d'élucidation – et d'objectivation – de ce creusement qui, sans cesse, dérobo l'objet poésie au poème en train de se faire, faisant de ce dernier le lieu même de l'irrémediable, c'est-à-dire du manque et de la perte: "espace toujours vacant au cœur de son poème en déplacement" (p. 19). De là découle ce que du Bouchet examine sous l'angle d'un refus: refus des gratifications de la fiction, des bienfaits ou des prodiges de l'image. "Baudelaire, écrit-il, ne concède rien à la compensation de l'imaginaire". Il est vrai que les poèmes du *Fleurs du Mal*, y compris ceux qui s'apparentent extérieurement du moins à une reconquête des territoires délaissés de l'imaginaire, entreprise sous l'impulsion d'une rêverie régressive ou remémorative, protestent contre les leurre et les enchantements qu'un ordre illusoirement infaillible, mythe ou emblème, perpétue dans les veines du langage. Qu'on repense par exemple à *Un voyage à Cythère*, qui procède sur la scène du poème à la déconstruction minutieuse d'une imagerie compensatrice, ou à *La vie antérieure*, poème dans lequel semblent se concentrer les arcanes d'un nombre d'or de l'imaginaire que le présent dégradé sait maintenir toutefois à l'état de désir, irréalisé et impossible. Comme dans bien des textes de *Spleen et Idéal*, la conscience de soi de la poésie s'exempte des soutiens de la beauté pure, éternelle et immuable. Aveu en ces cas précis et nombreux de la déliaison essentielle qui éloigne Baudelaire du centre d'attraction magnétique de la poésie conçue comme au-delà du

monde, religion du passé ou mystique de l'avenir. "L'échec de Baudelaire, écrit du Bouchet, n'est que refus réitéré de l'invention de l'être retransché de sa durée" (p. 20).

Mais à ce refus radical ne s'arrêtent pas le procès de l'irréalisation, et sa chute dans le temps; il faut aussi y ajouter le fait, non moins impérieux, d'une "éclaircie" advenue à même l'écriture du poème et constituant – au-delà de "la critique du rêve" sur laquelle, on le sait, Yves Bonnefoy établira quant à lui tout un pan de sa propre lecture de Baudelaire –²⁰ une ouverture de la pensée tenant ensemble "le moment atterrant" et le "sommet", autant dire la boucle ou l'ellipse sur l'orbe de laquelle l'élan de l'élévation, la pulsion réparatrice du mouvement et du travail, recoupe, pour le rejoindre, le point inerte du départ, la stase déplétive qui rappelle le poème à son lieu propre – "comme au bas d'une pente, note du Bouchet, nous retrouvons, nié par lui, le sol unique, dans la dérélition, et, plus d'une fois, sans être capables de dire pourquoi nous nous sommes mis en route" (p. 20).

Mais c'est aussi – et telle est la deuxième raison qu'il nous faut retenir et examiner à présent – à la "volonté en défaut" (p. 18) que Baudelaire, selon du Bouchet, réassigne la poésie comme expérience. Sans doute convient-il d'y voir d'ailleurs comme une ruse de l'imagination créatrice. Car en bien des lieux de sa réflexion sur la poésie et les arts Baudelaire n'a pas manqué de rappeler, pour le louer et bientôt l'instituer au centre de son credo esthétique, le principe selon lequel un poème est le fruit d'un travail concerté, lucide, conforme à un dessein préalablement médité et armé des salutaires ressources de la volonté. L'idéal de Poe gouverne une pensée de la création qui est tout l'honneur et toute la dignité des poètes: ne jamais rien écrire qui n'ait été voulu ou prévu. Tel est le prix de l'élévation, le tribut qu'exige l'assomption de l'idée sur le fait, le triomphe de la forme sur l'informe. Mais, dans le même temps, et selon un geste d'abandon ou de relâchement dont il nous a rendus familiers, Baudelaire n'a cessé de déplorer les intermit-

²⁰ Dès l'essai de 1959, Bonnefoy écrit: "Le discours poétique, qui a changé de tôle pour Baudelaire – il cesse d'être la comédie de l'émotion, il est l'insinuation d'une voix qui veut la perte, il décrit et aggrave le cours mortel – change aussi de nature grâce à lui. Ce discours qui cachait la mort se dépouille des pauvres ruses qu'il employait à cela" (*L'Improbable*, p. 43).

tences du vouloir, les atonies lancinantes du désir créateur, et l'incurable fond des tourments et des angoisses qu'alimente douloureusement une aboulie chronique. Il admet que les moments de concentration productive sont bien rares et que l'ordinaire – la réalité de la duré – n'est que dispersion et vaporisation. Aussi entend-il se plier aux règles strictes d'une discipline fortifiante, comme l'attestent les feuillets d'*Hygiène*, qui rassemblent les formules d'une nouvelle prospérité de la volonté.²¹ Mais qu'on ne s'y trompe pas. Comme le soulignait Pierre Jean Jouve dans son *Apologie du poète* (1947) il ne semble pas faire de doute que ce culte de la volonté à loisir réitéré n'ait été, en vérité, qu'une des nombreuses "façades que Baudelaire construit autour de son génie".²² Plus qu'un autre il est conscient des intervalles et des béances qu'entraîne nécessairement la mise en œuvre d'un dessein poétique; mieux: il accueille dans l'aire du poème ce "défaut de la volonté", auquel il accorde une fonction éminente. "C'est par un tel défaut, note du Bouchet, que se manifeste l'instant où en elle parvient à *prendre*, inattendu, le réel" (p. 18). Cette lacune est, de fait, ce que du Bouchet nomme tantôt "le passage vivant", tantôt le "vide du vivant", non seulement pour suggérer cette "prise" du réel dans la rupture d'un vouloir démis de ses buts et restitué à la durée vécue, mais aussi pour mieux tenir à distance ce qu'une conception trop négative, néantisante, du défaut en question pourrait opposer frontalement à une esthétique de l'accompli.

Le "théâtre annulé" ou l'ivresse du vide

Accompagnant ainsi Blanchot dans sa réflexion sur "l'échec de Baudelaire", du Bouchet croise un cheminement de pensée qui réaffirme, dans l'examen qu'il propose du procès de la poésie et de son aspiration à l'infailibilité, les droits inaliénables de la finitude, les injonctions de l'immédiat, en un mot les avanies du réel, en tant que ce dernier est bien "tout ce qui arrive",²³ événement, accident, survenance

²¹ Voir les fragments d'*Hygiène* dans *Œuvres complètes*, t. I, pp. 669 et suivantes.

²² Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, p. 13.

²³ Pour reprendre ici la célèbre formule de Wittgenstein: "Le monde est tout ce qui arrive" (*Tractatus logico-philosophicus*, p. 43).

de ce qui échappe aux calculs et aux règles de la prévision rationnelle. L'imprévu, dont Baudelaire saura faire dans les poèmes des *Tableaux parisiens*, et plus encore dans *Le Spleen de Paris*, une des modalités essentielles de la poésie de la grande ville, apparaît dès lors doué d'une valeur qui l'exhausse au dessus du seul niveau des thèmes et des situations "modernes". Il fait littéralement figure d'interprétant général du mouvement qui porte l'écriture poétique dans les régions éthérées de la perfection et de l'absolue maîtrise tout en maintenant la ligne brisée de l'immédiat, où l'essentiel, souligne du Bouchet "apparaît comme lacune, vide manifeste à la place de la Beauté stipulée, de la Beauté spectaculaire" (p. 22).

Aussi l'attention est-elle recentrée sur la notion d'accident: infléchissement inopiné, voire interruption brutale des intentions, et des programmes de prévisibilité qu'elles engagent, déviation fulgurante, bifurcation inattendue de la ligne de la volonté, dont l'énergie est comme soudain détournée et réinvestie ailleurs, dans une direction que rien ne pouvait anticiper. *Perte d'auréole* dans *Le Spleen de Paris* pourrait efficacement illustrer ce régime de l'accident, auquel la poésie – et en l'occurrence le poète qui fait corps avec elle – seraient soumis. Les périls du monde urbain, qui menacent la conscience individuelle et déroutent incessamment les résolutions qu'elle se dicte, obligent à des pas de côtés, à des écarts précipités, à des esquives forcées qui, comme l'atteste la morale de ce poème, conduisent à des attitudes sans précédent et condamnent plus généralement à une éthique de circonstance. Ainsi le poète qui, par accident, vient de perdre son auréole dans les embarras de la circulation devient un autre, il revêt le masque de l'ordinaire et de l'anonymat qui lui offre de pouvoir agir incognito, comme les autres. Si la fable de ce court poème métaphorise un destin voué à une nécessaire dégradation, elle allégorise aussi la transaction qui, au cœur de la poésie, fait cohabiter le connu et l'inconnu, le familier et l'insolite, livrant en quelque sorte la gamme des intentions affirmées et les "préceptes de l'infailibilité" au pur caprice de l'instant, aux remous de l'accidentel, lesquels peuvent toujours répondre, bien sûr, aux soubresauts de l'inconscient, aux manœuvres des profondeurs dont on peut penser que Baudelaire avait senti l'influence mystérieuse et l'ombre portée étendue sur sa "rhétorique profonde".

Mais c'est, comme on pouvait s'en douter, à la conclusion de la lettre-dédicace adressée à Arsène Houssaye au mois du 26 août 1862

qu'André du Bouchet en vient dans les lignes qui sont comme le cœur de son *Baudelaire irrémédiable*. Il y cerne le "court-circuit immédiat" (p. 23) (qui, tandis que se réassure la foi dans l'infailibilité, reconduit à l'irréparable) – dont on va comprendre bientôt qu'il organise, au sein de la figuration poétique, une sorte de scénario de l'annulation ou de la nullité qui suspend l'appareil de la représentation poétique comme pour en indiquer, à défaut de pouvoir le montrer, l'envers. L'aveu de Baudelaire à Houssaye est en effet capital, qui précise "l'incidence de la faille à même l'œuvre projetée, dès lors qu'[...] il s'y voit engagé" (p. 23). L'essor de ce "quelque chose [...] de singulièrement différent" introduit dans le champ des possibles poétiques, auquel, comme il se doit, l'intention préalable aura assigné un périmètre choisi, une fissure grandissante et irréparable, comme un décollement des lignes que tout, à commencer par le souci de conformité au "modèle" d'Aloysius Bertrand, aura cependant permis d'ajouter et de maintenir unifiées. L'"accident" donne créance à l'imprévu. Il est en cela reçu comme un déni de grandeur ou de dignité infligé à l'honneur du poète, qui est "d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire".²⁴ Si Baudelaire souligne l'adverbe *juste*, c'est bien évidemment pour signaler par un tour restrictif une exclusive ayant valeur de distinction, et peut-être d'élection. La justesse – qui est le couronnement de la règle de concordance destinée à apparier le projet et la réalisation, l'idée et la forme – est ici rappelée et mise en défaut. Mais c'est elle et elle seule qui légitime le travail de l'art en justifiant les sacrifices consentis pour atteindre à ce "but divin" qui est "l'infailibilité dans la production poétique".²⁵ La visée est celle qu'évoquera *La Mort des artistes*: "Pour piquer dans le but de mystique nature", combien user de traits, combien dépenser d'efforts? Loin d'opposer à l'idéal de la poésie en vers – dont *Les Fleurs du Mal* forment le modèle assumé – le dessein, mineur ou minoré, d'une poésie en prose, forcément en retrait des fastes et des gratifications qu'octroient les prestiges de la forme, du Bouchet voit dans l'accident principal du *Spleen de Paris* – ou plutôt dans la déviation initiale qui

²⁴ Baudelaire, À Arsène Houssaye, dans *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 276.

²⁵ Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 793. Ce passage est repris par du Bouchet, *Baudelaire irrémédiable*, p. 23.

inaugure le régime du poème en prose selon Baudelaire, la révélation de ce “Puits de Vérité, clair et noir”²⁶ qui fonde l’irrémissible comme gouffre, mais un gouffre nommé Baudelaire, une “défaillance au cœur de l’infaillible” (p. 24). “La révélation déconcertante de l’inconnu est celle de l’existence de Baudelaire, et d’un Baudelaire alors sans parole ou sans appellation, subitement, trop proche” (p. 24). La grande intuition de du Bouchet, à ce stade de sa réflexion, consiste à envisager, au moment de l’accident fondateur, un Baudelaire muet, ne pouvant plus se nommer ou s’autodésigner par les emblèmes usuels de la poésie et devant s’affirmer négativement dans ce “quelque chose” sans nom qui survient, “si cela peut s’appeler *quelque chose*” (p. 24). Ni vers, ni même poésie, l’entreprise qui s’amorce est en effet privée d’appellation, c’est-à-dire de dénomination et de label. Elle n’est pas encore estampillée du cachet qui doit l’authentifier. C’est pourquoi du Bouchet tient ensemble le dispositif des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, exemplaire à ses yeux de la tension qui renoue l’idéal d’infaillibilité à l’évidence du manque et de la perte. “C’est d’un aboutissement qui lui appartient – de soi, pour tout dire, que Baudelaire se sépare dans *Le Spleen de Paris* pour effecteur – jusqu’à soi, et comme accidentellement, pour s’y perdre – le pas” (p. 26). La sphère de la poésie versifiée se détache et s’éloigne, mais elle continue de graviter autour d’un centre qui n’est autre que celui d’un “théâtre annulé”.

Dans le carnet 4 daté du 13 juin 1955, du Bouchet note, à la suite d’une brève réflexion consacrée au “discernement poétique”, lequel “conduit plutôt au silence qu’à l’exégèse” (contrairement au “discernement strictement critique”): “Cet aménagement – la surprise, le bizarre – que B(audelaire) recherche – et qui lui est si pleinement refusé / ainsi l’œuvre de B(audelaire) est un théâtre *annulé* / où la distance *voulue* s’annule et s’incarne”.²⁷ Ces remarques soutiennent de toute évidence le dernier temps de *Baudelaire irrémissible*, temps précisément accordé à cette annulation de l’image, à la suspension de la scène du poème comme représentation. Du Bouchet entreprend de lire sous cet angle d’approche *La mort d’un curieux*, poème du théâtre espéré, du

²⁶ Baudelaire, *L’Irrémissible*, vers 35, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 80.

²⁷ *Une lampe dans la lumière aride. Carnet 1949-1955*, p. 296.

but recherché, mais jamais atteint. “Cette attente à l’origine du poème traverse l’espoir qu’il a pu susciter. On peut dire que le poème n’y répond d’aucune façon. Le poème révélateur n’est rien – de nouveau rien qu’une attente. Mais attendre, c’est être vivant. Ce rien engage, même sans espoir, entier” (p. 29). Si donc le vide de la scène signifie représentation annulée”, alors *La Mort d’un curieux*, interprété par du Bouchet comme l’acte révélateur de la lucidité poétique – c’est-à-dire de la vérité du poème – porte au jour ce “vide vivant”, qui n’est autre que “le temps poétique irréductible, qui *n’est que cela*” (p. 33). Sans doute est-ce par là, pour reprendre les mots de Blanchot, que “l’échec véritable de la dernière heure reflue-t-il sur toute une vie qui fut peut-être mensongère, la transformant en vie poétiquement *vraie*”.²⁸

Baudelaire irrémédiable témoigne d’une telle transformation qui atteste que, sous couleur d’infailibilité, “cet amour de l’impossible crée un autre objet – / possible mais différent / – la poésie”.²⁹

Sorbonne Nouvelle

Bibliographie

- Autour d’André du Bouchet*, Paris, Presses de l’École Normale Supérieure, 1986.
 Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).
 Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
 Bonnefoy, Yves, *L’Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959.
 —, *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
 —, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, anno.
 Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d’horizon*, Paris, PUF, 1989.
 Du Bouchet, André, *L’Emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000.
 —, *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, éd. Clément Layet, Caslon, Le Bruit du temps, 2011.
 Jouve, Pierre Jean, *Apologie du poète*, Cognac, Le Temps qu’il fait, 1982.
Présence d’André du Bouchet, dir. Michele Collot et Jean-Pascal Léger, Paris, Hermann, 2012.

²⁸ Blanchot, *La Part du feu*, p. 151.

²⁹ Du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, p. 264.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire* (1947), Paris, Gallimard, 1996 (Folio).

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1972 (Idées).

FABIO SCOTTO

Yves Bonnefoy lettore di Baudelaire

Abstract: This paper aims to retrace the history of Yves Bonnefoy's involvement with Baudelaire, who was always at the center of his reflections. The first and the second part focus on the importance of Baudelaire's work for the evolution of the Bonnefoy's poetical thought since his preface of 1955 in which he showed the importance of death, and the meaning of human destiny as a "vérité de parole". At the same time, the originality of his critical essays is due to a constant investigation of the psychological, biographical and literary sources of Baudelaire's inspiration in a world characterized by the crisis of all religious values. The third and the fourth part analyze the lesson and the "example of Baudelaire", in order to explain how Bonnefoy's theoretical work on him finds in his own poetry a sort of powerful and "critical" accomplishment. This is quite clear specially in the poem *Tombeau de Charles Baudelaire*, an example of a poetical criticism implying philological and hypo-textual knowledge that allows to perceive in mythological sources and in real life the implications of a mystery concerning identity.

Premessa

Il legame fra l'opera di Yves Bonnefoy e quella di Baudelaire è un dato di fatto confesso, attestato dall'affinità intellettuale e dalla comune pratica di generi (dalla poesia alla prosa poetica, dalla critica d'arte al saggio alla traduzione, con la sola eccezione, forse, del *journal intime*, a meno che non si voglia, e forse in parte lo si potrebbe, considerare tale *L'Écharpe rouge*).¹

Il poeta di Tours ha sempre ritenuto Baudelaire, con Shakespeare, Rimbaud e Jouve, il suo principale punto di riferimento letterario, ciò per ragioni di affinità tematica (la triade classica vita-amore-morte), di riflessione sulla poesia (l'elaborazione del pensiero poetico, il richiamo a Poe e alla traduzione), sull'arte e sul rapporto fra poesia e prosa, così come per una più generale convinzione comune sull'importanza dell'*ars poetica* nella società moderna, che implica una meditazione sul senso della relazione fra uomo e uomo e fra uomo e natura. In effetti, Bonnefoy guarda a Baudelaire e lo chiama in causa ogni qual volta si ponga il problema del

¹ Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge*; trad. it. *La sciarpa rossa*.

senso della poesia nel mondo, inteso come esercizio di presenza e di carità nei confronti dell'umanità sofferente, come *pietas* destituita di ogni cedimento al *dolorisme* cristiano. Meno, di fatto, avviene riguardo agli aspetti erotici della sua opera, che i suoi saggi per lo più eludono, per via di un suo convincimento che vede nell'*eros* una manifestazione del concetto il quale impedirebbe di cogliere l'altro come unità inscindibile plotiniana e lo reificherebbe fruendone solo carnalmente senza accedere a quel dono di sé disinteressato e spirituale che egli chiama *agapè*.

Nella sua opera, la presenza costante di Baudelaire, spesso chiamato a testimone in un moto di continuo rispecchiamento, si traduce in saggi di pregnante importanza nell'arco dell'intera sua esistenza che intrecciano poesia, arte e traduzione, così come in una "funzione Baudelaire", se così la si può chiamare, la quale esercita nel contempo un ruolo intertestuale e ipertestuale, in quanto presenza citata nei suoi testi non solo critici, e fonte d'ispirazione di testi poetici a lui dedicati, se solo si pensi al *Tombeau de Charles Baudelaire*.² Per queste ragioni più che mai pertinente e pienamente sottoscrivibile ci pare l'affermazione di John E. Jackson, secondo il quale "Comme Baudelaire, encore une fois, Bonnefoy aura été le critique d'art de plus important de son temps [...] Baudelaire est l'auteur avec lequel Bonnefoy partage le plus d'expériences ou d'affections".³ Tale assunto, che peraltro ci proviene da un autorevole critico dell'opera dello stesso Baudelaire, è significativo in quanto non solo evidenzia la prossimità tematico-sentimentale fra i due autori, ma altresì ne compara, stabilendo un'equivalenza, il ruolo esercitato da ciascuno nel proprio tempo, a indicare come il poeta moderno contenga in sé un critico volto a costantemente giustificare in sede teorica le ragioni del suo creare. Ecco allora che i saggi di Bonnefoy sull'arte gotica, sul barocco romano, su Poussin, Goya, Giacometti, Picasso, Morandi, Hopper stanno oggi ai *Sallons* e alle *Curiosités esthétiques* di Baudelaire, per quanto entrambi siano, sempre secondo Jackson, "critique de poète".⁴

Mi propongo in questo studio di ripercorrere la traiettoria critica e poetica di Yves Bonnefoy *sous le signe de Baudelaire*,⁵ ovvero di cercare

² Yves Bonnefoy, *Tombeau de Charles Baudelaire*, in Id., *L'opera poetica*, pp. 928-929.

³ John-E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, p. 61.

⁴ *Ibid.*

⁵ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*.

d'identificare e analizzare i principali suoi scritti sul poeta padre della modernità, al fine di mostrare, oltre al suo considerevole apporto alla critica baudelaireana, l'influsso da lui subito nella propria opera creativa, nella quale l'atto poetico, fattosi atto creativo e critico, costituisce un momento espressivo di forte impatto emotivo e conoscitivo che, assumendo in sé la lezione dell'altro, la vivifica e rinnova costantemente in una relazione feconda e interminabile.

Da Baudelaire a Rubens: Les Fleurs du Mal e la "vérité de parole"

Il saggio *Les Fleurs du Mal*, dapprima pubblicato come prefazione alle poesie di Baudelaire nelle *Œuvres complètes* per i tipi del Club du Meilleur Livre nel 1955 e poi ne *L'Improbable*,⁶ rappresenta certo un momento significativo sia per la critica baudelaireana che per l'evoluzione del pensiero di Bonnefoy. Infatti una delle caratteristiche peculiari della critica bonnefoyana è quella di servirsi della lettura dell'opera altrui per farne un mezzo di avanzamento del proprio personale percorso intellettuale, ovvero, in una certa qual misura, l'altro è accolto nell'alveo del proprio territorio ed esplorato alla luce dei propri personali convincimenti con i quali interagisce dialetticamente in un movimento di reciproco rispecchiamento e mutamento speculare. È così che nel saggio in questione Bonnefoy riconosce nelle *Fleurs du Mal* il libro che meglio di ogni altro attesta quella che egli chiama "la vérité de parole":

Voilà le maître-livre de notre poésie: *Les Fleurs du Mal*. Jamais la vérité de parole, forme supérieure du vrai, n'a mieux montré son visage. Je la vois comme une lumière. Tous les blancs, les noirs et les gris d'un Hamlet selon Delacroix, avec dans l'au-delà quelque impossible rougeur. La vérité de parole est au-delà de toute formule. Elle est la vie de l'esprit, et non plus décrite mais en acte. Originelle, issue du logis de l'âme, distincte du sens des mots et plus forte que les mots.⁷

⁶ Yves Bonnefoy, *Les Fleurs du Mal*, in Id., *L'Improbable*, pp. 29-38.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

Si può ben vedere, nello sfumato cromatismo dei riferimenti, la commistione di elementi letterari e pittorici (Shakespeare, Delacroix). La *palette* di Bonnefoy riconosce nelle *Fleurs* lo stigma di quella “vérité de parole”, intesa come vita dello spirito in atto che trascende il senso delle parole, le quali sono uno degli aspetti del concetto. Tuttavia essa rappresenta in Baudelaire il momento in cui “l’esprit vraiment s’incarne”⁸ – e si sa che per Bonnefoy l’*incarnation* agisce come antitesi della per lui pericolosa *excarnation* gnostica –, così compiendo paradossalmente il ritorno dello spirituale al terreno carnale dell’immediatezza sensibile, nella quale egli vede palesarsi la “presenza”. Di qui la sua critica delle letture volgarmente superficiali di cui fu vittima Baudelaire nel suo tempo, che ne caratterizzarono anche tutto il successivo processo di riabilitazione dopo la condanna per “oltraggio alla morale e ai buoni costumi”, che, com’è noto, si trascinò per quasi un secolo.

Bonnefoy indagando, per l’appunto, l’apparizione della “vérité de parole” nelle *Fleurs*, opera ossimoricamente violenta, la identifica in una “théologie négative”⁹ che sconfesserebbe ogni adesione fideistica per situarsi semmai nel “discours”, se “Pour l’essentiel de leur forme, *Les Fleurs du Mal* appartiennent au discours”,¹⁰ con quanto questo implica di ingannevole in quanto concettuale, pur però consapevole del fatto che nel discorso alberga una violenza nella quale la verità trova una sua consistenza che combatte la menzogna del concetto inteso come limite all’eccesso. Ora, dato che il concetto nasconde la morte, ovvero la verità dell’esistenza intesa come finitudine, ecco che Baudelaire ha saputo nominare la morte, e così facendo, ha restituito alla poesia il suo ruolo di verità oltre le parole:

Baudelaire a fait ce pas improbable.

Il a nommé la mort. Et qu’était-ce que cette mort? Un souci de l’esprit? Un risque du corps, mais limitable? Souvent – et depuis Baudelaire en est-il ainsi, à nouveau – la poésie n’est que dangereuse. La mort physique aussi bien est toujours commencée en nous. Il ne s’agit que de le savoir.¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

Nel quadro desolante degli anni quaranta, l'“action courageuse” di Baudelaire restituisce quindi la poesia alla verità in un orizzonte di menzogna permanente; essa comporta che la morte sia il cammino stesso della coscienza di sé che sostituisce all'illusione romantica l'autenticità di un discorso fondato sul corpo:

Baudelaire a choisi un chemin fatal, un chemin qui aille à la mort.

[...]

Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort. Décision sévère, sacrificielle. Et hasardeuse aussi quant à la poésie elle-même.

[...]

Et Baudelaire remplace ce théâtre du monde, où Hugo convoquait des ombres, Napoléon ou Kanut, par un autre théâtre, celui de l'évidence, le corps humain.

Le corps, le lieu, le visage.¹²

La verità di parola, che scaturisce dall'incontro “du corps blessé et du langage immortel”, restituisce il mondo a una parola de-concettualizzata dalla luce stessa che produce, frutto di un'intima consapevolezza del dolore. Facendo del male un assoluto in una società pervasa dalla fobia dell'eterno, Baudelaire ha accolto un Dio al quale non ha creduto fino in fondo vivendo il dramma morale del conflitto fra il beneficio della morte e il bene cattolico, mostrando l'infermità, l'invecchiamento e la miseria come un dramma del degrado e del destino. Questo della malinconia e del decadimento è per Bonnefoy il versante meno luminoso della poesia di Baudelaire, perché la morte parrebbe non riscattare nulla e perdere ogni potere di speranza. Qui Baudelaire appare pervaso da tentazioni giansenistiche, tanto il mondo è coperto dal fango della colpa, cui risponde a volte con sarcasmo. Tuttavia, da questa rovina scaturisce “l'energia” profonda delle *Fleurs*, capaci di riscoprire un sacro libero da ogni fideismo, incarnato in una trascendenza intramondana e, a suo modo, “religiosa”:

Telles pourtant ces *Fleurs du Mal*, “fleurs malades”, sont un livre quasi sacré. Notre désir d'une transcendance y a trouvé son inquiet repos.

Baudelaire a ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie.

¹² *Ibid.*, pp. 33-34.

Il a inventé, lorsque Dieu pour beaucoup avait cessé d'être, que la mort peut être efficace. Qu'elle seule reformera l'idée de l'être perdu.¹³

Ed è nel volume *La Vérité de parole et autres essais* che si trova l'ampio saggio, in realtà tratto da *Le Nuage rouge*¹⁴ e qui ripreso, intitolato *Baudelaire contre Rubens*;¹⁵ in esso, muovendo dal giudizio critico espresso da Baudelaire sul pittore fiammingo nella prima strofa di *Les Phares*:

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;¹⁶

Bonnefoy, esercitando una critica della critica poetica di Baudelaire, legge nel secondo verso "une inaptitude à l'amour",¹⁷ che interpreta come un'incapacità da parte di Rubens, nella lettura di Baudelaire, di "transcender dans son art trop simplement lumineux la paresseuse, l'oublieuse pulsion charnelle".¹⁸ Tuttavia a Bonnefoy non sfugge che il "mais" avversativo all'inizio del terzo verso della quartina segna una svolta che attenua la "negatività" del giudizio espresso dai primi due versi perché comprende che il dinamismo metamorfico che la pittura del fiammingo mette in atto è premonizione "d'une unité [...] d'une plus haute harmonie";¹⁹ ciò ne fa un Faro, un maestro e un modello, pur senza ben definire la natura della sovrabbondanza che la sua arte palesa. Successivamente, interrogandosi sull'interpretazione che Baudelaire dà della religione di Rubens, Bonnefoy vede nella "gioivialità" di Rubens una sorta d'indulgenza verso il peccato dei sensi che potrebbe essere uno dei volti possibili di una "preghiera" che esalterebbe la gioia di vivere piuttosto che la rinuncia; eppure ciò contrasterebbe

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*.

¹⁵ Yves Bonnefoy, *Baudelaire contre Rubens*, in Id., *La Vérité de parole et autres essais*, pp. 355-441.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Opere*, p. 36.

¹⁷ Bonnefoy, *Baudelaire contre Rubens*, in Id., *La Vérité de parole et autres essais*, p. 357.

¹⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹⁹ *Ibid.*, p. 359.

con la natura più oscura del cristianesimo baudelairiano, più incline al tormento gnostico e introspettivo e “au refus du monde immanent à la tradition doloriste”,²⁰ che lo induce platonicamente a mantenersi dualisticamente e a metà strada tra l'accettazione e il rifiuto di quella religiosità gaia e carnale che i dipinti di Rubens gli prospettano, se sarebbe da ricondursi all'opulenza delle Néréides di quadri come il *Débarquement à Marseille* la corporeità ideale di Madame Sabatier, che egli chiamerà “la Madone”. Non senza dimenticare l'altro volto femminile di Mariette, sua balia evocata nelle sue “preghiere” in *Mon cœur mis à nu*.²¹

Il disgusto che Baudelaire prova di fronte ai quadri “curieux” di Rubens esposti a Bruxelles nell'ultima fase della sua vita va di pari passo con il disgusto per la “fatuità” della borghesia commerciante belga (“Types de laideur affreuse”),²² in cui vede in *Pauvre Belgique* la condensazione di tutti i mali e l'incomprensione nei confronti delle sue esigenze cogenti. Bonnefoy qui rivela con acume le ragioni per le quali Baudelaire ricusa il Rubens dei dipinti di Bruxelles per fedeltà a un ideale estetico e metafisico dell'arte che lo porta a privilegiare la “composizione” come strumento dello spirito. Ne deriva il convincimento che nel giudizio di Baudelaire pesi la personalità non tanto del poeta dell'*Idéal* quanto dell'artista manicheo, “celui pour qui ce monde terrestre vaut comme il est, par son simple fait d'exister, dans sa qualité de présence”,²³ come se fosse egli stesso a sentirsi accusato d'“oubli” e “paresse” dai quadri di Rubens, in una sorta di “aveu” delle proprie contraddizioni pessimisticamente gnostiche, ben consapevole che “ce Rubens ‘ignoble’ n'existe, nous le savons, que dans la pensée de Baudelaire”.²⁴ Sensibile alla bellezza delle chiese dei gesuiti del *Béguinage*, cui Rubens è peraltro accosto, Baudelaire pare però negare quest'affinità stilistica, forse per la predominanza in lui delle rappresentazioni carnali, o per un'elaborazione mitica personale del Belgio nella quale Rubens finisce con l'essere inevitabilmente coin-

²⁰ *Ibid.*, p. 361.

²¹ Baudelaire, *Opere*, p. 1412 e p. 1432.

²² Bonnefoy, *Baudelaire contre Rubens*, in Id., *La Vérité de parole et autres essais*, p. 368.

²³ *Ibid.*, p. 376.

²⁴ *Ibid.*, p. 387.

volto: “Non, le Belge de Baudelaire est un mythe qu’il construit, et par un mouvement de pensée qui est bien le contraire de l’amour”.²⁵ Agirebbe insomma in Baudelaire una sorta di censura di cui Rubens sarebbe vittima, vittima non unica, se anche nelle *Fleurs* sarebbe sempre in agguato “le remords de ne pas aimer”.²⁶

Le pagine sulla poesia di Baudelaire, con il riferimento privilegiato a uno dei suoi testi preferiti ricorrenti, *Les Petites Vieilles*, chiariscono la contraddizione insita nel suo approccio alla realtà, conteso fra l’adesione alla carnalità e la tentazione mistica; esse trovano il loro momento apicale nella parte V intitolata *La religion de Baudelaire*, in cui Bonnefoy spiega il disagio di Baudelaire di fronte ai quadri di Rubens come un effetto della sua cattiva coscienza rispetto all’“ir-réalité de la sienne [œuvre] propre”.²⁷ Egli cerca la ragione di questo nella relazione di Baudelaire con il proprio corpo e la identifica nella poesia *Damnation* in una sorta di vocazione alla sifilide che lo ucciderà evidente nel suo approccio alla fascinazione feticistica per la donna, quindi per la malattia, nella quale pur avverte la manifestazione di una trascendenza ben distinta dalla tesi di romantica memoria e più prossima a una fedeltà alla carne sventurata. Bonnefoy, decidendo alla fine “de ne pas donner raison à cette voix qui accuse”,²⁸ ovvero a Baudelaire, tuttavia evidenzia le ragioni ossimoriche delle “contradictions de sa clairvoyance”,²⁹ che sono poi riconducibili all’irrisolto suo conflitto fra *incarnation* ed *excarnation* entro il quale si compie il destino del suo bisogno di presenza.³⁰

²⁵ *Ibid.*, p. 389.

²⁶ *Ibid.*, p. 395.

²⁷ *Ibid.*, p. 405.

²⁸ *Ibid.*, p. 436.

²⁹ *Ibid.*, p. 425.

³⁰ Si veda a riguardo l’interessante saggio di Jean-Paul Avice, *Baudelaire parlant à Bonnefoy. Poésie et incarnation*, in Daniel Lançon (dir.), *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle: vocation et filiation*, pp. 109-140. Avice vi afferma che Bonnefoy ha deciso “de faire de ce mot ‘incarnation’ une sorte de clef pour la lecture de Baudelaire” (*ibid.*, p. 111). Su *Baudelaire contre Rubens* si sofferma anche Jérôme Thélot in *Violence et poésie*.

L'esempio e l'insegnamento: dal "siècle de Baudelaire" a oggi

Come è noto, Bonnefoy ha, specie nell'ultima stagione della sua esistenza, raccolto in volumi cumulativi e riassuntivi, anche spesso riscrivendoli, i saggi più importanti sui "suoi" autori di riferimento; è il caso di *Notre besoin de Rimbaud*.³¹ Ciò è avvenuto, oltre che per Shakespeare,³² anche per Baudelaire con il volume *Sous le signe de Baudelaire*,³³ il quale non ha peraltro del tutto esaurito la sua vena critica sull'argomento, se è poi stato seguito da *Le Siècle de Baudelaire*.³⁴ Queste opere, oltre a costituire una *summa* delle sue ininterrotte e forse interminabili riflessioni che appaiono altresì nei suoi volumi d'interviste,³⁵ rappresentano un fertile campo d'indagine sul senso della poesia e costituiscono un contributo di valore critico e autoanalitico, nella misura in cui dal confronto con l'opera di Baudelaire egli ricava, da un lato, una conoscenza di valore ermeneutico e storico, dall'altro, uno stimolo all'approfondimento delle proprie ragioni di poetica. Si tratta, come di frequente accade per le numerose sollecitazioni ricevute, di testi d'occasione, o meglio, di scritti dei quali taluni inviti sono il pretesto, molto poi rielaborati e sviluppati in seguito, a volte pubblicati separatamente o in volume saggistici di vario argomento, quindi di taglio non monografico, che successivamente trovano una collocazione in opere più ampie all'interno delle quali mostrano a pieno il loro potere d'irradiazione nel nesso che scoprono con altre pagine sullo stesso autore. Riguardo alla loro tipologia, si va da trascrizioni di conferenze e lezioni a prefazioni, da saggi per volumi miscelanei a comunicazioni a convegni. Questi contributi hanno sempre l'intento, oltre che di focalizzare il pensiero poetico e critico di Baudelaire nella storia delle idee e dell'estetica poetica e artistica, anche di rivelarne specificità a partire dallo studio di alcuni testi, così

³¹ Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*; trad. it. *Rimbaud. Speranza e lucidità*.

³² Yves Bonnefoy, *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*; Id., *Shakespeare: théâtre et poésie*.

³³ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*. Si veda in merito Michel Deguy, *Yves Bonnefoy & Baudelaire*, in Michel Finck e Patrick Werly (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, pp. 197-203.

³⁴ Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*.

³⁵ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*; Id., *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie 1990-2010*.

come la relazione con alcune figure coeve, nel gioco intertestuale degli influssi e dei rimandi, al fine di mostrare l'assoluta e imprescindibile centralità dell'opera nel suo secolo e, più in generale, nella modernità non solo francese. Il "segno" lasciato da Baudelaire è infatti una chiave per leggere, a ben vedere, lo spirito di un'epoca, di un "secolo" caratterizzato dall'avvento delle masse nei grandi agglomerati urbani frutto della rivoluzione industriale, con il suo portato di massificazione e di emarginazione, di supposto progresso per alcuni e di povertà ed esclusione per altri. Qui s'annida lo *spleen de Paris* che soffoca, come i cieli grigi nordici, le aspirazioni di molti condannandoli alla noia, alla miseria, all'angosciosa precarietà quotidiana della sopravvivenza.

Parigi è naturalmente il *topos* di queste riflessioni, nella convinzione "que la pratique de cette ville a été, à un certain moment, de sa longue histoire, l'occasion pour la conscience de soi de la poésie d'un approfondissement aussi rapide que décisif".³⁶ Come già nell'*Homme des foules* di Edgar Allan Poe, che Baudelaire tradusse nelle *Nouvelles histoires extraordinaires*, a Parigi, come a Londra, è la folla ad affermarsi come protagonista della vita metropolitana, quella che già si palesa in Balzac, Hugo, Vigny, quella che misteriosamente scompare una sera nel *récit La Nuit* di Maupassant e che riappare in *Toast funèbre* di Mallarmé. L'uomo di Poe, che peregrina senza posa tra la moltitudine fino a confondersi in essa, fino ad annullarsi "comme une manifestation du néant inhérent à la condition humaine",³⁷ è lo stesso che Baudelaire descrive in *Spleen (Les Fleurs du Mal, LXXVIII)*, oppresso dalla plumbea gravità del cielo, dal quale talora passano le "merveilleux nuages", se il cielo di Parigi è "une pensée de l'être",³⁸ una promessa di luce baluginante nelle lampade a gas scosse dal vento.

Pur convinto che il reale nasconda qualcosa di più della sua apparenza, Baudelaire, avendo avuto rispetto a Nerval la possibilità di vivere con la madre alcuni momenti d'assoluto nella presenza, resta legato alle cose naturali di questo mondo, del quale pur scopre nella madre e nell'umanità circostante l'inquietante pulsionalità, che è poi quella che

³⁶ Yves Bonnefoy, *Le poète et "le flot mouvant des multitudes"*, in Id., *Sous le signe de Baudelaire*, p. 206.

³⁷ *Ibid.*, p. 224.

³⁸ *Ibid.*, p. 227.

in un'originale definizione di Bonnefoy vede nelle *Fleurs* "l'aventure de la Beauté comme l'imaginent les sens",³⁹ a partire dal luogo dei "paradis enfantins" e dal ruolo in essi suppletivo di Mariette, la "Servante au grand cœur" dei *Tableaux parisiens*. Pulsionalità che tuttavia necessita di essere superata sottraendola alla "simple alchimie des perceptions sensorielles" per vedervi "une qualité spirituelle", quella che, trascendendo l'eros e il suo "négatif", non abbia più a confondere la realtà con il sogno, la bellezza intramondana con la sua Idea, eludendo il "regret de l'absence de cette beauté dans la vie, par la douleur de s'imaginer en exil",⁴⁰ sia essa quella reale di Jeanne Duval, o l'immaginaria dell'Agathe di *Mæsta et errabunda*. Ma non si può negare che, benché vi sia il rischio di alienarsi in esse, "les foules", come nell'omonimo *poème en prose*, esercitino un loro fascino sprigionando un'energia che può a volte apparire euforica, se si pensa a quanto Baudelaire scrive ne *Le Peintre de la vie moderne* a proposito di Constantin Guys. Nella folla egli per poco dimentica la propria inguaribile solitudine dandystica e nei suoi vecchi (*Les Sept Viellards*, *Les Petites Vieilles*) vede che "c'est le néant la vérité de l'humain",⁴¹ ma non senza per questo dimenticare il dovere di ricordarne l'essere, condizione perché l'umanità continui. Di qui la sua predilezione per le poesie dedicate ai vecchi nelle quali avverte, oltre all'attenzione sensoriale (non solo quella che privilegia la vista e le immagini, cui tributa un "culto", ma anche l'udito, l'ascolto), "la profondeur existentielle".⁴²

Vi è, credo, in questo, un'interrogazione della complessità del rapporto fra Baudelaire e sua madre Caroline, in cui si può vedere un riflesso autobiografico di quanto Bonnefoy ebbe a dire "in chiave" del suo rapporto con la propria madre sia in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* che poi ne *L'Écharpe rouge*. Allorché s'interroga sulla relazione di Baudelaire con altri autori e artisti del suo tempo, ecco cercare in essi le categorie che stanno a cuore ai suoi interessi personali, come, ad esempio, ne *La lucidité de Nerval*,⁴³ che fa eco alla lucidità di Rimbaud e alla pro-

³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 275-276.

⁴¹ *Ibid.*, p. 285.

⁴² *Ibid.*, p. 301.

⁴³ Yves Bonnefoy, *Qu'est-ce, pour Baudelaire, que la lucidité de Nerval?*, in *ibid.*, pp. 341-348.

pria, certo frutto della sua formazione scientifico-filosofica, che sempre ha cercato, in controtendenza, una conciliazione fra la poesia e la ragione.

È quanto lo conduce a teorizzare la necessità che la poesia superi la metafora, in quanto immagine e concetto, a vantaggio della metonimia poetica, che implica la presenza sensoriale della persona particolare, al di là della sua concezione intellettualistica generalizzata, come in *Voyage à Cythère*:

Le fond de la métonymie “poétique”, c’est l’implication de la personne, et autrement que par l’intellect. Là où la métaphore a parlé dans la généralité, comme le fait le concept, la métonymie est le témoignage d’une personne et doit donc questionner, aussi longtemps et précisément qu’il le faut, cette existence particulière, seule capable, en sa finitude, d’atteindre la vérité.⁴⁴

L'esemplarità dell'esperienza poetica baudelaireana è testimoniata in particolare dalla lezione *L'exemple de Baudelaire*, in cui, spaziando tra metafora, allegoria e sinestesia, Bonnefoy mostra l'illusoria fascinazione per le immagini e il contenuto di sogno che le caratterizza delineando un progressivo affioramento di un'etica dello scrivere che implica un confronto con l'altro e una dimensione spirituale tale da mitigare la tentazione estetica, scoprendo il potere trans-concettuale del suono nella lirica e così rivelando in Baudelaire “le poète critique par excellence”.⁴⁵ Da notare altresì l'attenzione costante che il discorso critico di Bonnefoy riserva alla complessità delle relazioni parentali, nella fattispecie quella con il padre e la madre, esplicitamente o latentemente presenti nei testi, specie nella mutevolezza e interscambiabilità dei ruoli (“mère”-“maîtresse”-“amante”...) in poesie come *Le Balcon*, che alludono al mai eluso substrato psicoanalitico delle vicende familiari ed esistenziali del poeta; ciò sempre in un'ottica di riconciliazione che opponga alle tentazioni possessive, spesso idealizzanti, un'arte fatta modo di amare.⁴⁶

⁴⁴ Yves Bonnefoy, *Pour une critique en poésie. Métaphore et métonymie sur l'exemple de Baudelaire*, in *ibid.*, p. 384.

⁴⁵ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, p. 111. Come anche ben rammenta Patrick Labarthe, *Yves Bonnefoy et la poétique du romantisme*, IV. *Baudelaire ou la “double postulation”*, in Daniel Lançon e Patrick Née (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, p. 311.

⁴⁶ Yves Bonnefoy, *La tentation de l'oubli* (2), in Id., *Sous l'horizon du langage*, p. 158.

Naturalmente la poliedricità del talento di Baudelaire induce, anche per affinità elettiva, Bonnefoy a soffermarsi, come già per Rubens, Delacroix et Guys, sul rapporto fra poesia e pittura individuando in essa un altro modo d'essere della poesia, conformemente al taglio comparatistico della sua cattedra d'Études comparées de la fonction poétique al Collège de France, dove, ben lo si vede dai programmi proposti, Bonnefoy spazia costantemente tra arte e pittura (Baudelaire, Giacometti, Shakespeare, Laforgue, Mallarmé, la pittura italiana...),⁴⁷ donde la lettura de *La belle Dorothée* come un "poème-peinture"⁴⁸ del peraltro valente disegnatore e caricaturista Baudelaire.

Il ricorrere nei due titoli *Le Siècle où la parole a été victime*⁴⁹ e *Le Siècle de Baudelaire*⁵⁰ del sostantivo *siècle* attesta in Bonnefoy un'intenzione di tentare una sorta di sintesi o *summa* di alcune problematiche per lui maggiori. Nel primo il secolo in questione è il ventesimo, con il suo portato di tragedie dovute agli ideologismi e alla volontà di prevaricazione, oltre che a un economicismo alienante nel quale la parola poetica si smarrisce, cui oppone il diciannovesimo, che già conobbe una miseria forse meno "moderna", ma popolata dalla presenza "de ces esprits qui se souvenaient de l'être et des droits de la personne";⁵¹ questo secolo è ben quello che Bonnefoy chiama il secolo di Baudelaire, volendo con ciò intendere che Baudelaire, meglio di ogni altro, ne abbia rappresentato lo spirito, le problematiche e le contraddizioni, come ben spiega:

Cette attention à une œuvre de poésie m'incitant à penser que le XIX^e siècle a été, du point de vue que j'évoque et que je tiens pour fondamental, non pas seulement le siècle de Michelet, ou, sur le tard, de Marx ou de Nietzsche et déjà presque de Freud, mais, en France en tout cas, celui de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

Baudelaire, pourquoi? Eh bien, parce que si "Dieu est mort", comme on dit pour signifier le retrait du divin des significations et figures aux

⁴⁷ Si veda Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*; trad. it. *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*.

⁴⁸ Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, p. 171.

⁴⁹ Yves Bonnefoy, *Le Siècle où la parole a été victime*.

⁵⁰ Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*.

⁵¹ Bonnefoy, *Le Siècle où la parole a été victime*, p. 8.

moyens desquelles nous structurons la réalité empirique, il ne faut pas pour autant, j'y reviens, que se perde en cette dernière ou seulement s'y dilue le sentiment de la transcendance. Et la poésie est ce qui permet, ce qui seul permet, de répondre avec efficace à ce besoin de préservation.⁵²

Coerentemente con questa idea della trascendenza come accesso sensibile e intramondano alle situazioni della realtà empirica del quotidiano, Bonnefoy sviluppa in quest'opera un'analisi suggestiva; nei saggi dedicati all'allegoria, alle filiazioni e alle corrispondenze, così come alla città di Parigi, che nei *Tableaux parisiens* Baudelaire fa assurgere alla "conscience de soi",⁵³ egli manifesta l'inesauribile portato della lezione e dell'esempio baudelaireiano che nel contempo assimila, rielabora e trasmette.

"Tombeau de Charles Baudelaire": un saggio in poesia

Mi pare opportuno nello sviluppo di questo discorso dare conto della poesia che Bonnefoy dedica specificamente a Baudelaire nei suoi *Presque dix-neuf sonnets* di *La longue chaîne de l'ancre*. In questa come in alcune altre di questa sezione, egli costruisce delle sorte di ritratti (di Verlaine, Mallarmé, Leon Battista Alberti, Leopardi...) che, recuperando il genere encomiastico del *Tombeau de...*, prendono spunto da un dettaglio, da un'allusione o da un aspetto anche apparentemente solo marginale della vita e dell'opera dell'omaggiato al fine di condensare, nello stretto cerchio del sonetto (il quale implicitamente rimanda ai sonetti shakespeariani da lui tradotti), una personalità, un'identità, una "presenza". Da questo punto di vista questi testi sono, ai miei occhi, anche dei saggi critici in versi, per come si mostrano capaci attraverso la suggestione di mostrare la singolarità delle figure in oggetto. Ma vediamo il testo:

⁵² Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, p. 10.

⁵³ *Ibid.*, p. 197.

Tombeau de Charles Baudelaire

Je n'imagine rien, pour se pencher
 Sur toi, que les mots quittent, le soir venu
 De ton étonnement sur cette terre,
 Que ceux, non sus de nous, de l'inconnue

Que tu as dite une Électre pensive
 Qui essuyait ton grand front enfiévré
 Et, "d'une main légère", dissipait
 L'épouvante dans ton sommeil brûlé de fièvre.

Et tu la désignas mystérieusement
 Parce qu'être compatissant est le mystère
 Même, ce qui permit à ces trois lettres,

J, G, F, de s'accroître dans la lumière
 Sur laquelle ta barque glisse. D'être pour toi
 Le port enfin: ses portiques, ses palmes.⁵⁴

Il sonetto rimanda intertestualmente alla Prefazione de *Les Paradis artificiels* di Baudelaire, suo ipotesto, del quale riprende, come ricorda Bonnefoy in un suo saggio, quasi alla lettera, le parole: "Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son cœur et sa pensée à une Électre lointaine qui essuyait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre; et tu devineras la gratitude d'un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable".⁵⁵ Qui il poeta si sostituisce, per così dire, all'Oreste dietro il quale potrebbe nel contesto vedersi il Thomas De Quincey "mangeur d'opium" in preda ai suoi incubi febbrili che Elettra, figura nel contempo sororale e amorosa, medica con le sue amorevoli carezze. Se Oreste è l'assassino

⁵⁴ Bonnefoy, *L'opera poetica*, p. 928. Si veda a riguardo anche Patrick Labarthe, *Bonnefoy et la tradition des épigrammes funéraires*, in Odile Bombarde e Jean-Paul Avice (dir.), *Bonnefoy*, pp. 38-48.

⁵⁵ Citato da Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, p. 286.

dei propri genitori, non qui privo d'implicazioni edipiche baudelairiane, dati i controversi rapporti di questi con la madre, nelle iniziali misteriose della dedica J. G. F. – che Baudelaire volle, per sua stessa ammissione, “inintelligible”⁵⁶ e che figura, com'è noto, anche come dedica della poesia *L'Héautontimorouménos* (*Les Fleurs du Mal*, LXXXIII) –, Bonnefoy individua senza dubbio Jeanne Duval, in quel tempo divenuta da poco emiplegica e a sua volta bisognosa di cure e compassione caritatevole, che, come ebbe a dirmi Bonnefoy stesso, il poeta voleva “proteggere dalla curiosità pubblica”.⁵⁷ Ben si vede in questa prova poetica come Bonnefoy, interrogando un mistero testuale e filologico, “prosegua”, attraverso i versi, le riflessioni del proprio saggio sull'argomento, mettendo in evidenza l'importanza della generosità reciproca nel momento del bisogno, che è alla base della sua idea relazionale di presenza, facendone “l'attestation d'un être par un autre être, une reconnaissance mutuelle dans l'absolu d'un moment de vie”,⁵⁸ ciò però attraverso l'eloquenza fonica del suono,⁵⁹ che nell'allitterazione ternaria delle “p” del verso conclusivo (“port”-“portiques”-“palmes”) fa persuasivamente risuonare la voce esotica de *La Vie antérieure*, la stessa che d'un tratto affiora in *Hopkins Forest* da una fotografia scorta per caso in un viaggio in treno:

Bien des années plus tôt,
 Dans un train au moment où le jour se lève
 Entre Princeton Junction et Newark,
 C'est-à-dire deux lieux de hasard pour moi,
 Deux retombées des flèches de nulle part,
 Les voyageurs lisaient, silencieux
 Dans la neige qui balayait les vitres grises,
 Et soudain,
 Dans un journal ouvert à deux pas de moi,

⁵⁶ “Je désire que cette dédicace soit inintelligible”, Bonnefoy rammenta quest'affermazione di Baudelaire ritrovata da Eugène Crépet, in *Que signifie J.G.F.*, in *ibid.*, p. 334.

⁵⁷ Bonnefoy, *L'opera poetica*, p. 1591.

⁵⁸ Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, p. 287.

⁵⁹ Jean-Paul Avice la chiama “la matière sonore des mots, ce qu'on pourrait dire la ‘chair’ du signe”, *Baudelaire parlant à Bonnefoy*, p. 135.

Une grande photographie de Baudelaire,
Toute une page
Comme le ciel se vide à la fin du monde
Pour consentir au désordre des mots⁶⁰.

Conclusion

Al di là delle permanenti differenze, che pure informano i suoi saggi su Baudelaire, dal quale lo distinguono certo un diverso approccio all'eros, un'idea di natura più bucolica e benevola che, dai presocratici a Virgilio e Lucrezio, lo induce ad amare la terra e tutti gli esseri come un paradiso possibile, Yves Bonnefoy guarda a Baudelaire come a un "esempio" di esperienza della finitudine aperta alla compassione per l'altro, nonostante le tentazioni gnostiche insite nel suo platonismo e l'estetismo del suo dandysmo. Attraverso la sensorialità e la veggenza, in lui si annuncia una parola nuova e antica che continua a risuonare nei secoli come un richiamo alla verità morale che è ai suoi occhi il dovere principale della poesia. Si produce quindi nel "suo" Baudelaire un meccanismo proiettivo di identificazione e rispecchiamento che ne fa il principale interlocutore di pensiero e poesia di tutta la sua opera, l'essere che, nonostante le sue contraddizioni, ha saputo sondare meglio di ogni altro gli abissi del cuore, del pensiero e dell'umano della trascendenza e che per questo ha continuato ad agire come forza attiva nell'intero arco della sua lunga e fertile riflessione critica e poetica.

Università degli Studi di Bergamo

⁶⁰ Bonnefoy, *L'opera poetica*, p. 564.

Bibliografia

- Avice, Jean-Paul, *Baudelaire parlant à Bonnefoy. Poésie et incarnation*, in Daniel Lançon (dir.), *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle: vocation et filiation*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais Tours, 2001, pp. 109-140.
- Baudelaire, Charles, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, intr. di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (I Meridiani).
- Bonnefoy, Yves, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992 [1977¹].
- , *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1992 [1980¹].
- , *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1981.
- , *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995.
- , *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998.
- , *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil, 1999; trad. it. *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*, a cura di Fabio Scotto, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017 (Biblioteca di Studi francesi).
- , *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.
- , *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2009; trad. it. *Rimbaud. Speranza e lucidità*, ed. it. a cura di Fabio Scotto, trad. di Gabriella Caramore e Fabio Scotto, Roma, Donzelli editore, 2011.
- , *Le Siècle où la parole a été victime*, Paris, Mercure de France, 2010.
- , *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, poi Paris, le Livre de Poche, 2010.
- , *L'opera poetica*, a cura e con un saggio intr. di Fabio Scotto, trad. poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010 (I Meridiani).
- , *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011 (Bibliothèque des Idées).
- , *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Seuil, 2014.
- , *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2014 (Tel).
- , *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016; ed. it. *La sciarpa rossa*, trad. di Fabio Scotto, Milano, La nave di Teseo, 2021.
- Deguy, Michel, *Yves Bonnefoy & Baudelaire*, in Michel Finck e Patrick Werly (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.
- Jackson, John-E., *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 2002 (Poètes d'aujourd'hui).
- Labarthe, Patrick, *Yves Bonnefoy et la poétique du romantisme, IV. Baudelaire ou la "double postulation"*, in Daniel Lançon e Patrick Née (dir.), *Yves*

Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2007.

—, *Yves Bonnefoy et la tradition des épigrammes funéraires*, in Odile Bombarde et Jean-Paul Avice (dir.), *Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010, pp. 38-48.

Thélot, Jérôme, *Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

FABIO PUSTERLA

Il volo del pipistrello

Abstract: This article considers the extent and the quality of Baudelaire's presence, together with its deep meaning, in Philippe Jaccottet's critical and diaristic prose. The discussion opens with an observation by Jaccottet, who, facing the hypothesis of an intertextual relationship between his poem *Portovenere* and one of Baudelaire's *Spleens*, declared that he had "never thought of Baudelaire". The paper tries to give an interpretation of Jaccottet's words, and, above all, to understand if and to what extent the poetry of Baudelaire, and the tradition which from Baudelaire descends to the 20th century, can be echoed in Jaccottet's research for expression. Therefore the analysis focuses on the works which are most devoted to poetic reflection, especially *La promenade sous les arbres*, the annotations collected under the title *La Semaïson* and the collection of critical essays *Une transaction secrète*, which contains a short essay on Baudelaire. In the background, however, remains the resonance, especially in rhythm, that the great model of *Les Fleurs du Mal* has, or might have had, on Jaccottet's poetry.

Ogni traduttore, probabilmente, sa bene che ci sono dei testi più difficili di altri da tradurre; testi che provocano attrito, che rifiutano di lasciarsi trasportare in un'altra lingua, che fanno disperare. E poi ce ne sono alcuni, rari e quasi miracolosi, dove invece tutto sembra funzionare bene, e dove si può avere l'illusione di compiere, traducendoli, un'operazione non troppo maldestra. Ebbene, se dovessi indicare, tra le molte pagine di Philippe Jaccottet che mi è capitato di tradurre durante questi vent'anni, una poesia di quest'ultimo tipo, una poesia la cui traduzione italiana mi sia sembrata quasi subito abbastanza riuscita, forse penserei istintivamente a un testo tratto da *L'Effraïe*, cioè a *Portovenere*.

Portovenere

La mer est de nouveau obscure. Tu comprends,
c'est la dernière nuit. Mais qui vais-je appelant?
Hors l'écho, je ne parle à personne, à personne.
Où s'écroulent les rocs, la mer est noire, et tonne
dans sa cloche de pluie. Une chauve-souris
cogne aux barreaux de l'air d'un vol comme surpris,

tous ces jours sono perdus, déchirés par ses ailes
noires, la majesté de ces eaux trop fidèles
me lasse froid, puisque je ne parle toujours
ni à toi, ni à rien. Qu'il sombre, ces "beaux jours"
Je pars, je continue à vieillir, peu m'importe,
sur qui s'en va la mer saura claquer la porte.

Portovenere

Di nuovo cupo il mare. Tu capisci,
è l'ultima notte. Ma chi chiamo? A nessuno
parlo, all'infuori dell'eco, a nessuno.
Dove strapiomba la roccia il mare è nero, e rimbomba
in una campana di pioggia. Un pipistrello
urta come stupito sbarre d'aria,
e tutti questi giorni sono persi, lacerati
dalle sue ali nere, a questa gloria
d'acque fedeli resto indifferente,
se ancora non parlo né a te né a niente. Svaniscano
questi "bei giorni"! Parto, invecchio, che importa,
il mare dietro a chi va sbatte la porta.

Non so quando ho cominciato a chiedermi da dove venisse il pipistrello che attraversa cupamente questi versi; non so se fossi cosciente dell'ampiezza del suo volo sin dall'inizio. Ma oggi credo di aver riconosciuto la sua lontana origine, che appunto materializza ciò a cui accennavo inizialmente, ossia il fatto che Philippe Jaccottet riesce spesso, nei suoi modi dissimulati e dimessi, a riproporre un percorso attraverso i secoli, attraverso le genealogie della modernità, che grazie a lui siamo invogliati a rileggere, a riconsiderare e a calibrare diversamente. Il pipistrello di *Portovenere*, in effetti, viene da molto lontano; le sue ali nere si agitavano già in una quartina dell'ultimo e più celebre *Spleen* baudelairiano, dal quale giungono sino a noi, attraverso i versi di Philippe, molti altri echi:

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

L'ambientazione notturna intanto, entro la quale persino la *grotta di Byron*, dove ribollono le onde e *s'écroulent les rocs*, può raffigurare inaspettatamente il *cachot humide* di Baudelaire; e poi delle vere e proprie citazioni, come il verbo *cogner*, l'immagine dei *barreaux* e della *cloche*, e ancora l'insistenza sulle rime squillanti, ma di uno squillo inquieto, che in Jaccottet unisce *nuit – chauve-souris – pluie – surpris* (riemergendo poco più in là nel rintoccare dei due *ni* e nello stridulo cigolio del conclusivo *vieillir*), mentre in Baudelaire si snodava nell'impressionante catena *esprit – ennui – triste – nuits – humide – chauve-souris – timide – pourris – pluie – imite – furie – patrie – ni musique – défilent – despotique*. Baudelaire si staglia insomma come un lontano riferimento dietro i versi di *Portovenere*, che ne propongono una rilettura, una metamorfosi; ma lo *spleen*, adesso, con il suo corredo di disperazione e malinconia, non è più una condizione assoluta, bensì la tappa di un percorso, la sosta in un divenire che ancora non può essere immaginato, ma che già si presenta negli ultimi versi di *Portovenere*. Lo *spleen* non è né vinto né abolito; ma viene per così dire relativizzato, messo in secondo piano come un lusso soggettivo al quale non è più possibile subordinare l'esistenza propria e quella altrui. Siamo prossimi alla formulazione di quell'*effacement* che, tra poco, definirà davvero un nuovo orizzonte di ricerca, un nuovo modo di essere e di abbandonarsi alla vita, all'ascolto e all'osservazione della vita, rinunciando fin dove è possibile all'esibizione di sé e del proprio male di vivere, che diviene a questo punto secondario e inessenziale.

Contravvenendo alle più elementari norme, mi sono concesso una lunga autocitazione da un saggio già edito e poi raccolto in volume,¹ che ha suscitato però una reazione interessante e impreveduta da parte di Philippe Jaccottet, a cui ovviamente l'avevo spedito, reazione che costituirà il punto di partenza del mio ragionamento attuale. Dopo avermi ringraziato, Jaccottet concludeva infatti così la sua lettera: “jamais pensé à Baudelaire”. E naturalmente non sarebbe difficile liquidare la questione con un sorriso, come devo aver fatto io stesso in quell'occasione: non è detto che le ipotesi del critico/interprete e la coscienza dell'autore debbano sempre collimare, soprattutto quando è in gioco il territorio

¹ Fabio Pusterla, *Camminando su una collina. Omaggio a Jaccottet*, in Id., *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, pp. 223-242. Una versione ridotta del saggio è apparsa in Philippe Jaccottet, *Le combat inégal*, volume edito in occasione del Grand Prix Schiller 2010, La Dogana, Genève, 2010.

delicatissimo dell'intertestualità. Non è cioè sempre detto che un autore abbia coscientemente *pensato* a un modello di riferimento; tanto più quando il modello è di tale importanza e memorabilità come *Les Fleurs du Mal*, la cui lezione, ovviamente da considerare presente nell'educazione letteraria di uno scrittore, può tranquillamente insinuarsi tra le maglie del linguaggio restando al di sotto del radar razionale del poeta moderno; sicché il pipistrello di Baudelaire potrebbe benissimo, a volo radente, essere approdato a *Portovenere* indipendentemente dal pensiero cosciente di Jaccottet. È più o meno questa, di solito, la rassicurante autoassoluzione delle ipotesi critiche, con cui si giustifica la lieve o meno lieve prevaricazione. Ma, a parte il fatto che da qualche tempo ho la sensazione che il concetto di intertestualità andrebbe forse ridiscusso e sottomesso a qualche limite, mi chiedo ora se l'annotazione "jamais pensé à Baudelaire" non debba essere interpretata più attentamente e più profondamente; se cioè non sia tanto in discussione il singolo passo, ma qualcosa di più cruciale e complesso: il rapporto, inevitabile ma non necessariamente lineare, con un maestro assoluto. È dunque a partire da questo dubbio che proverò a rileggere l'opera di Jaccottet, con l'occhio sintonizzato su Baudelaire.

Il lettore di Jaccottet sa benissimo che le sue opere poetiche sono accompagnate da una fittissima annotazione in prosa, affidata ad alcuni libri di riflessione saggistica, tra cui spicca, precocissima, *La promenade sous les arbres* (che appare nel 1957, un anno prima de *L'Ignorant*, seconda grande raccolta poetica), e soprattutto alla lunga avventura de *La semaison*, sorta di diario di bordo o zibaldone iniziato negli anni cinquanta e quasi ininterrottamente portato avanti sino almeno al 1998. Anzi, il recente volume complessivo apparso nella prestigiosa Pléiade² accentua persino questo doppio binario espressivo: per precisa scelta dell'autore, i libri di poesia e quelli di prosa non sono separati, come ci si sarebbe potuti aspettare, ma ordinati cronologicamente, quasi a suggerire una continuità: una raccolta poetica sarà seguita da un vasto territorio prosastico e meditativo, da cui sorgerà più avanti, come un arbusto dalle sue radici, un nuovo libro di poesia, e così a seguire. E queste vaste foreste di prosa, in mezzo alle quali le raccolte poetiche costituiscono delle radure luminose, sono stipate di osserva-

² Philippe Jaccottet, *Œuvres*.

zioni su autori letti, maestri costantemente interrogati, nuove scoperte e dubbi ricorrenti. È dunque qui che sarà opportuno cercare il nome di Baudelaire, e verificarne le risonanze nell'opera di Jaccottet. Prima di iniziare la ricognizione, sarà opportuno liquidare velocemente i due principali epistolari a stampa, con il primo maestro Gustave Roud e con il poeta italiano maggiormente frequentato e tradotto da Jaccottet, cioè Ungaretti: in entrambi i casi, il nome di Baudelaire non ricorre quasi nelle conversazioni epistolari. Diversa, ovviamente, la situazione nelle tre principali zone della prosa critica: *La promenade sous les arbres*, *La semaison* e il volume che raccoglie i saggi maggiori di Jaccottet, cioè *Une transaction secrète*, in cui appare l'articolo *Quelques notes à partir de Baudelaire*, apparso nel 1977 sulla "NRF",³ su cui dovremo ritornare.⁴ In tutte queste opere la riflessione su Baudelaire è senza dubbio ben attestata, senza tuttavia essere mai al centro della scena: scontate sia la conoscenza sia l'ammirazione, si direbbe che solo raramente Jaccottet senta il bisogno di confrontarsi a fondo con l'opera del suo grande predecessore, come invece fa con ben altra intensità e continuità con quella di Hölderlin (conosciuto sin dagli anni giovanili grazie al magistero di Gustave Roud, e poi costantemente indagato, interrogato e tradotto), di Rilke (a cui dedicherà, oltre a molte pagine sparse, il fortunato volume *Rilke par lui-même*), di Leopardi e persino di Dante, per limitarci solo alle stelle di prima grandezza. Una ragione di questa attenzione discontinua potrà certamente essere individuata nella scelta di campo, cioè di poetica, messa in sostanza a punto sin dagli anni giovanili, e poi sviluppata, approfondita ma, nel complesso, confermata nei decenni successivi, e ben sintetizzata dalle parole che Georges Anex già nel 1957 dedica a *La promenade sous les arbres*:⁵

³ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*. Il saggio su Baudelaire era apparso in "La Nouvelle Revue Française", juin 1977.

⁴ E si potrebbero ancora aggiungere i numerosissimi interventi pubblici di Jaccottet, in rivista o su quotidiani, come critico, commentatore o recensore, in cui il nome di Baudelaire appare naturalmente con notevole frequenza. Se ne veda un assaggio in Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, Inédits, Entretiens, Dossier Critique, Bibliographie*. Il volume, dotato di un indice dei nomi, permette di visualizzare subito l'importanza della voce *Baudelaire*, seconda solo, per dimensioni, a quelle di Hölderlin, Musil, Ponge, Rilke e Roud.

⁵ Cfr. Vidal, *Philippe Jaccottet*, p. 149.

Serviteur du visible et non plus son déchiffreur, écrit Jaccottet, qui prend le parti de Claudel plutôt que celui de Baudelaire ou de Rimbaud et qui souhaite ne rien négliger du réel qu'il contemple avec humilité et adoration, attentif aux "lueurs" et aux "murmures" en qui veille la promesse du jour. Mais il s'arrête au bord du miracle dont il se borne ici, dans une éthique de la poésie, à préciser les conditions et à pressentir la venue et la fraîcheur.

E in effetti nelle pagine de *La promenade* Baudelaire appare sì, ma solo occasionalmente, e quasi di striscio: ora con una citazione pressoché scolastica durante una insistita rappresentazione dell'aria osservata dalla finestra ("Comme l'oignon semble fait d'une infinité de pelures enroulées l'une sur les autres, il est une spirale de transparences, ou encore une infilade de portes invisibles, l'éternelle *invitation au voyage*");⁶ ora, più esplicitamente ma con l'espressione di una leggera riserva, in una vera riflessione di poetica:⁷

Il me semblait donc, à propos des arbres ou de la rivière, mais finalement peut-être aussi à propos des précédents exemples, qu'il fallait renoncer aux trouvailles, même heureuses, pour simplement situer dans un certain air ce que j'avais vu. Cela paraît d'abord plus simple que toute autre chose, alors que c'est justement le plus difficile et le plus rare, ce moment où la poésie, sans en avoir l'air puisqu'elle s'est dépouillée de tout brillant, atteint à mon sens le point le plus haut. Je crois que la poésie de Dante est, en grande partie, de cet ordre; celle de Leopardi aussi, dans une coloration différente; et *le meilleur de Baudelaire*, de Verlaine, de Claudel même, comme les derniers poèmes, si limpides, de Hölderlin.

Ai fini del nostro ragionamento, tuttavia, l'occorrenza forse più interessante è un'altra ancora; riflettendo sul proprio rapporto con la realtà, e su quello tra visione e vista (*La vision et la vue* è in effetti il primo capitolo dell'opera), Jaccottet aveva richiamato un poeta irlandese pressoché dimenticato e quasi contemporaneo, George William Russel (1867-1935); più noto con lo pseudonimo di Aeon, abbreviato con le

⁶ Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni rimandano al volume Jaccottet, *Œuvres*; qui p. 100. Il corsivo è mio.

⁷ *Ibid.*, p. 127; corsivo mio.

iniziali A.E.), autore in particolare di *The Candle of Vision*, opera del 1918, tradotta in francese nel 1952. Jaccottet narra di aver trovato, in questo libro, l'espressione di un'esperienza assai simile alla sua, il tentativo di interrogare e rappresentare poeticamente dei presentimenti, dei sussulti, delle stupefacenti emozioni dell'io di fronte allo spettacolo del mondo: "avec une attention passionnée et néanmoins aussi objective que possible".⁸ Poco dopo, tuttavia, lo stupore di fronte all'opera di Russel si muta in perplessità; poiché nel passaggio dall'emozione alla sua rappresentazione poetica l'autore irlandese sembra pigiare troppo sul tasto delle immagini preziose, esprimendo lo splendore del reale e dell'eterno con le vecchie metafore dell'oro e delle gemme:

Je disais avoir eu le sentiment que le style de A.E., au moment où celui-ci s'attache à décrire ses visions, faiblissait; on peut se demander si la parole humaine (elle-même une énigme, d'ailleurs) n'est pas inséparable de la mort, ou plus exactement du monde où nous habitons, limité par la mort; et si tout ce que l'on essaie d'imaginer en dehors de ces limites n'est pas en dehors de l'image, et inaccessible à la parole. Ainsi pourrait-on être amené à penser que la parole qui cherche à échapper à ce monde ou à le dépasser s'égare et s'altère, en trahissant à la fois le monde où elle aurait dû continuer à jouer jusqu'il est son domaine, et l'Absolu où elle ne peut que s'étendre.⁹

Un poco più avanti,¹⁰ Jaccottet torna sul poeta irlandese e sulla questione delle immagini, proponendo un'associazione con il *Rêve parisien* di Baudelaire e con le due quartine finali di *Bénédiction*, a partire da un verso di Russel: "tu marchais parmi les pierres aux feux étincelants". Anche Baudelaire, infatti, ha condiviso "ce rêve de bijoux", a cui Jaccottet riflette da tempo, spiega, "avec le désir de défendre, si l'on peut ainsi parler, contre les 'bijoux perdus de l'antique Palmyre', les 'miroirs obscurcis et plaintifs' que sont nos yeux humains".¹¹ In gioco, come si intuisce, è il rischio di sacrificare la realtà sull'altare della letterarietà, anche se involontaria; e in questo senso, la ricorrente immagine dei gioielli rende visibilissimo tale rischio:

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹ *Ibid.*

C'est la lumière prisonnière, rassemblée, condensée dans une cage; ameutez toutes les rivières, tous les ruissellements de la terre, condensez-les, immobilisez-les jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus fuir, jusqu'à ce qu'ils soient purs de tout désir de changement, purs de tout mouvement et de toute faute, et vous aboutirez au cristal; saisissez, arrêtez les feux des feuilles dans les jardins, nettoyez-en la cendre et la chaleur, vous obtiendrez le rubis. Mais ces termes à eux seuls me gênent. Ils ne rendent en tous cas nullement compte de ce que j'aime dans les rivières et dans les feux, ils détachent ceux-ci de ma vie pour les figer dans un monde artificiel où la durée évoque plutôt la mort à laquelle justement l'on pensait échapper que ce qui a été appelé, dans une surprenante antithèse, la vie éternelle.¹²

Un quarto di secolo più tardi, nel febbraio del 1982, l'attenzione di Jaccottet si rivolge per qualche tempo, con diffidente ammirazione, a Mallarmé; prima richiamando la celebre frase di Villiers de l'Isle-Adam ("Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous") ripresa appunto da Mallarmé, in cui si coagula "la tentation de cette époque, ce qu'elle a eu de grand et son risque d'aberration";¹³ poi, più diffusamente:

Probablement l'une des choses qui m'éloignent du rêve mallarméen est-elle son goût du théâtre, encore que je le comprenne et même le partage quand, surprenant un spectacle forain, il en fait une fête cosmique. Je vois bien que, "dans mes terres" je puis me passer de toute "scène", qu'il s'agit de tout autre chose. Cela tient à son mépris, ou crainte, du naturel, de la nature, etc.? Hérités de Baudelaire? [...]

Une perfection de la formulation qui stupéfie, mais dont il me semble aussi qu'elle m'*enferme*, en me privant d'une respiration plus naturelle, indispensable à mon entière adhésion. (D'ailleurs, Mallarmé a aimé comparer le livre à un coffret; coffret ou fiole, bientôt tombeau.)¹⁴

Le ragioni che sembrano spingere Jaccottet a guardare con un misto di ammirazione e lontananza al grande maestro delle *Fleurs du Mal* sono a questo punto abbastanza evidenti, e riguardano, assai più della testualità baudelaيرية, una divergenza piuttosto profonda in termini

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, *La semaison. Carnets 1980-1994*, p. 884.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 885-86.

di poetica, già stata nitidamente espressa nel 1956, nel testo cruciale, pronunciato da Jaccottet mentre riceveva il Prix Montaigne, *À la source une incertitude*:

Il se trouve qu'au moment où j'ai commencé à écrire, toute une tendance de la poésie, qu'avaient illustrée à la fin du XIX^e siècle des génies fascinants comme Rimbaud ou Mallarmé, qu'avaient annoncée, plus tôt, Baudelaire, Leopardi et Novalis, et qui devait aboutir vers 1920 à l'explosion du surréalisme, se fondait sur un besoin, d'ailleurs très authentique et souvent légitime, de rupture; de rupture plus ou moins violente et totale avec le passé, la culture, la morale, la religion et la société existantes, avec le monde lui-même. "La vraie vie est absente", avait écrit Rimbaud, et devaient répéter avec lui, généralement moins bien que lui, cent poètes. J'éprouvais, certes un peu vaguement, un sentiment différent; j'entrevois, vaguement, d'autres chemins; redoutant par-dessus tout les formules catégoriques, les refus tranchants ou les affirmations péremptoires, parce qu'il me semblait que l'homme qui hausse la voix ou qui frappe du poing sur la table le fait souvent moins par conviction réelle que pour couvrir la rumeur de ses propres doutes...¹⁵

Baudelaire, in quest'ottica, come e assai più degli altri due poeti citati, Leopardi e Novalis, rappresenta agli occhi del giovane poeta di Grignan la fonte originaria di una tendenza poetica che gli sembra forse avere esaurito la sua carica propulsiva e innovativa, e che si sta trasformando in moda, in maniera. Il tentativo di superamento di una simile impasse sarebbe avvenuto lungo due principali direttrici, ciascuna delle quali sembra allontanare la presenza di Baudelaire. Da un lato, approfondendo la riflessione avviata sotto la guida di Gustave Roud negli anni losannesi e ginevrini, Jaccottet cercherà di retrocedere ad altre radici della modernità poetica, guardando soprattutto a Hölderlin, e recuperando da un simile osservatorio privilegiato anche l'esperienza leopardiana. Non si tratta affatto, come qualcuno forse ha potuto credere, di assumere una posizione di retroguardia, di rifiutare la modernità in nome di un antico ordine del mondo; piuttosto, di trovare un'altra

¹⁵ Philippe Jaccottet, *À la source une incertitude*, in Id., *Une transaction secrète*, p. 309; da sottolineare che il testo è inserito nell'ultima parte del volume, dedicata agli *Éléments de poétique*.

via per percorrere i sentieri del Novecento, ripartendo dalle origini della lirica moderna, e aggirando la tradizione francese più recente, da Mallarmé a Valéry, al surrealismo e, forse, a René Char. Hölderlin, dunque, Leopardi; nel Novecento, Ungaretti, Montale (con ciò che Montale porta con sé, da Hopkins a Eliot); e, sul versante francese, Claudel, Ponge e una nutrita schiera di poeti più o meno coetanei, come Yves Bonnefoy, André du Bouchet e altri ancora. D'altro canto, sul piano concreto della scrittura, Jaccottet cercherà assiduamente di attenuare la voce, di procedere in costante compagnia del dubbio, senza mai credere davvero che la parola poetica riesca a riprodurre compiutamente la luminosità dell'esistente, ma senza neppure mai smettere di provare a perseguire un simile risultato.

Sarà questa la ragione primaria che spiega la relativa assenza di Baudelaire nella prima fase delle annotazioni di Jaccottet raccolte ne *La semaison*. Quest'opera particolarissima, che forse non ha eguale nella cultura poetica italiana del Novecento, si struttura attorno a tre principali nuclei cronologici: i *Carnets* 1954-1967, quelli 1968-1979, e poi i più recenti, in due blocchi, 1980-1994 e 1995-1998; il tutto ancora preceduto dalle più antiche *Observations anciennes* 1951-1956. Alla luce di quanto detto sin qui, non sarà poi molto stupefacente la scarsa frequenza delle occorrenze di Baudelaire lungo la prima fase, dai primi anni cinquanta alla fine del decennio successivo, quando Jaccottet sta alacramente definendo il suo mondo poetico. Nelle *Observations* Baudelaire appare solo un paio di volte: come memoria letteraria in margine a un commento sul *Wozzeck* interpretato dall'Opéra di Vienna ("“La musique creuse la terre”, aurait pu dire Baudelaire”) e come traduttore di Poe poco più oltre;¹⁶ inutile dire che ben più numerose sono le riflessioni su Hölderlin (una, in particolare, colpisce per la sua intensità quasi drammatica: “Toute la nuit, pensé à Hölderlin”¹⁷) e Rilke. Più interessante notare altre presenze, che si direbbero più vive: Rimbaud, Keats, Novalis, e tra i più moderni Claudel, Ponge, Saint-John Perse, Jouve, Michaux, Jean Grosjean, Armen Lubin, Segalen, Ramuz, Eliot, Montale, Musil, oltre agli artisti Braque e Giacometti.

¹⁶ Jaccottet, *Observations anciennes*, in Id., *Œuvres*, pp. 49 e 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

La situazione non cambia di molto nella prima *Semaison*, dove Baudelaire è nominato soltanto in tre occasioni;¹⁸ nel 1959 (“Réserves [absurdes, bien sur!]: sur les allégories et les pensées de Leopardi, la tension de Hölderlin, les attitudes de Baudelaire”)¹⁹, nel 1960, implicitamente, se un ragionamento a proposito della stupefacente bellezza dei fiori allude forse anche all’opera di Baudelaire (culminando nell’annotazione: “C’est pourquoi les rapprochements entre le végétal et l’humain sont incertains – malgré mille métaphores traditionnelles. Novalis: “*Eloignement infini du monde des fleurs*””)²⁰ e, ma di nuovo come semplice eventuale allusione, nel 1967, quando dopo una riflessione sui propri sogni e sulla loro distanza dai propri libri, in cui sono del tutto assenti sesso e violenza, Jaccottet annota: “Il est probablement vrai que ma poésie néglige trop ces étages inférieurs”.

Le cose cambiano, invece, nella parte mediana della *Semaison*, e cambiano più qualitativamente che per quantità, se le apparizioni di Baudelaire, pur essendo ancora assai poco numerose, si accompagnano a riflessioni più approfondite. Del 1977 sarà il saggio già ricordato *Quelques notes à partir de Baudelaire*, e giusto l’anno prima, tra febbraio e marzo, si intuisce un’accresciuta attenzione da parte di Jaccottet:

Poèmes de Baudelaire : densité, perfection profondes. Le mot “profond” est une des clés de son œuvre. Sa musique, réellement, “creuse le ciel”. Mélange de chaleur ardente et de nuit, joie et tristesse indissolubles. Là, vraiment, l’infini pénètre les choses et les agrandit, leur prête une longue résonance. La chambre, l’espace comme une chambre: intime, ouvert. La poésie a un corps parfumé, mais aussi des yeux. Fenêtre, terrasses, *balcon*.²¹

On est de plus en plus souvent tenté de se dérober, de se détourner, de dormir. C’est quelquefois le vœu, le soupir de Hölderlin; c’est l’amer désir de Baudelaire à la fin de sa vie: “Dormir, et encore dormir, tel est

¹⁸ Detto qui per inciso: questo non vuole essere uno spoglio sistematico dell’opera di Jaccottet. L’unico appunto che si potrebbe rivolgere alla peraltro splendida edizione nella Pléiade è proprio l’assenza di un indice dei nomi, che in questo caso e in molti altri sarebbe stato utilissimo.

¹⁹ Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1967*, in Id., *Œuvres*, p. 341.

²⁰ *Ibid.*, p. 349.

²¹ Jaccottet, *La semaison. Carnets 1968-1979*, in Id., *Œuvres*, p. 649.

aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoûtant, mais sincère". C'est là contre qu'il faut se raidir, ne serait-ce que par goût de la rigueur logique. Cor c'est l'un ou l'autre. Si l'on veut être rigoureux: ou en finir, tout de suite, sans larmoyer, ou se battre, tout de suite, et sans désespérer, avec les armes les plus pures dont on dispose encore.²²

Sono, in sostanza, le idee che il saggio poi svilupperà più diffusamente, sempre nello stile molto libero e divagante del poeta/critico Jaccottet, che proverà a mettere a fuoco, prima, il gioco di sfumature e contrasti che contribuisce a creare la particolare armonia baudelaيرية, per poi arrivare al cuore del ragionamento. Qui, richiamando un'osservazione di Baudelaire a proposito di Banville ("Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu"), Jaccottet ha buon gioco a rivolgere allo stesso Baudelaire queste parole, riflettendo sulla fantasticheria operante in *La vie antérieure*, ma anche registrando il progressivo venir meno di questo sogno: "et la parole se fera de plus en plus amère, ou de plus en plus déchirée".²³ Subito dopo, la centralità del termine "profond", già registrata nelle note de *La semaine*, viene ribadita e approfondita, fino all'affermazione perentoria:

Je crois qu'aucun poète français n'a créé en effet une musique plus profonde, en même temps que chaude, riche, mais sur fond de ténèbres. Plus il descend profond, plus se resserre le réseau des correspondances qui rend sensible l'unité di monde, cette unité dite, précisément, "ténébreuse et profonde".²⁴

E tuttavia, nel seguito della riflessione, emergono di nuovo alcuni dubbi ("Avec le temps, l'infini, pour Baudelaire, s'est confondu avec le gouffre") che inducono l'autore a confrontare, malgrado le grandi differenze, la parabola baudelaيرية con quella di Hölderlin e di Leopardi: il primo, "Moins empêtré dans la détresse humaine, moins proche de nous à certains égards", riesce per questa via a conservare "la pureté et la lumière naïve jusqu'au bout"; il secondo, il poeta lunare di cui vengono

²² *Ibid.*, p. 651.

²³ Jaccottet, *Quelque notes à partir de Baudelaire*, in Id., *Une transaction secrète*, pp. 105-106.

²⁴ *Ibid.*

richiamate, insieme ai *Canti*, addirittura le *Operette morali*, propone al lettore “réalités plus froides, mais plus pures”. Poco dopo il filo del discorso abbandona quasi del tutto Baudelaire, per seguire, sull’onda dei versi di Leopardi, la pista che conduce a ritroso fino al Petrarca.

Si direbbe insomma che, dentro e a ridosso del saggio, cioè dopo la metà degli anni settanta, quando Jaccottet ha definitivamente raggiunto la propria maturità artistica, Baudelaire possa essere riletto e rimeditato con maggiore interesse e attenzione rispetto al passato; e che tuttavia, pur nell’evidente grandezza assoluta che gli viene riconosciuta, non giunga mai interamente a far parte dei maestri più presenti e più prossimi a Jaccottet. Non per nulla, pochi mesi dopo, Jaccottet deve aver letto con grande ammirazione il saggio di un amico, Yves Bonnefoy, che ha intessuto invece un profondissimo dialogo con Baudelaire, tanto come critico quanto come poeta: “L’admirable confiance affirmée en dépit de tout pour Bonnefoy dans son essai, *Baudelaire et Rubens*”;²⁵ una *confiance* che il poeta di Grignan avrà piuttosto riservato ad altri, a Hölderlin e a Rilke in particolare. Il quadro sin qui delineato non cambierà neppure nei decenni successivi; anche nelle annotazioni che vanno dal 1980 al 1998 Baudelaire appare infatti sporadicamente, ora, lo si è già visto, come ipotizzata origine di una deriva poetica che condurrà a Mallarmé (e chissà che in questo caso non possa valere, per lo sguardo di Jaccottet, una sua osservazione riferita al Petrarca: “Le pétrarquisme nous cache Pétrarque”²⁶), ora di nuovo come traduttore di Poe, ora, come autore non esattamente amato dai fratelli Goncourt, di cui Jaccottet ha letto il *Journal*, i quali “condamnent la morbidité de Baudelaire” e ne offrono un ritratto impietoso, minuziosamente trascritto da Jaccottet:

Si je ne devais retenir de cette œuvre foisonnante qu’un passage, ce serait celui où l’on surprend Baudelaire un peu à l’écart, comme dans *L’Atelier* de Courbet, au café Riche: “Baudelaire songe à côté, sans cravate, le col nu, la tête rasée, en vraie toilette de guillotiné. Une seule recherche: de petites mains lavées, écurées, mégissées. La tête d’un fou, la voix nette comme une lame. Une élocution pédantesque; vise au Saint-Just et l’attrape. – Se défend, assez obstinément et avec une certaine passion rèche, d’avoir ou-

²⁵ Jaccottet, *La Semaïson. Carnets 1968-1979*, in Id., *Œuvres*, p. 662.

²⁶ Jaccottet, *Quelques notes à partir de Baudelaire*, in Id., *Une transaction secrète*, p. 110.

tragé les mœurs dans ses vers.” C’est d’octobre 1857, peu après le procès des *Fleurs du Mal*. Un autre passage, où l’antipathie transparait plus vive encore, de novembre 1863: “On nous racontait ces jours-ci, de ce saltimbanque, Baudelaire, qu’il avait fait élection de domicile dans un petit hôtel, près d’un chemin de fer, et qu’il avait pris une chambre donnant sur un corridor, toujours plein de voyageurs, une vraie gare. Sa porte grande ouverte, il donne à tous le spectacle de lui-même au travail, en application de génie, les mains fouillant sa pensée, à travers ses longs cheveux blancs”.²⁷

Eppure, quasi a sorpresa, l’ultima, più tardiva nota riferita a Baudelaire, nel settembre 1998 ci offre un’altra chiave di lettura, abbandonando il terreno chiarito tanti anni prima della poetica, per considerare invece l’influsso ritmico e melodico che la poesia di Baudelaire non può non aver prodotto, nel bene e nel male. Jaccottet sta, una volta di più, meditando su uno spettacolo naturale umile e sorprendente come il volo e il canto degli uccelli; e lo fa rievocando un proprio verso, scritto forse nel 1943, che oggi gli appare, come i successivi, fraterno nel dar voce a un’emozione eppure troppo letterario, troppo tornito. Ed ecco le riflessioni conclusive:

Ce qui m’a consolé – du passage du temps –, c’est que tout de même, avec l’âge, au moins jusqu’à un certain moment, on fait quelques progrès dans l’expression. On ne raconte plus n’importe quoi, on s’enchant moins de mots; et, avec plus de modestie, on va plus loin, ou plus profond. Dire de ces oiseaux qu’ils “glissaient vers le silence endormeur de l’amour”, quelle sottise, quelle vaine et creuse musique! Paris, mes amis de Paris m’ont beaucoup aidé à me défaire de ces inflexions toutes faites et de ce flou douteux; même si je ne me suis jamais guéri complètement de la “mélodicité” dont m’avaient imprégné mes admirations les plus vives: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – et même Claudel.²⁸

C’è, in queste parole del poeta ormai quasi ottantenne, giunto all’apice della sua gloria, qualcosa di molto concreto, il riconoscimento di un debito antico che passa, sotterraneamente, dai ritmi, dalle combinazioni fonosimboliche, dalla struttura del verso e del pensiero, da quella che lo stesso Baudelaire, nell’ultima delle *préfaces* alle *Fleurs du Mal*, avrebbe

²⁷ Jaccottet, *La semaison. Carnets 1980-1998*, in Id., *Œuvres*, p. 938.

²⁸ *Ibid.*, p. 1081.

chiamato “réthorique profonde”. Al di là di ogni considerazione critica o di poetica, Baudelaire, e ciò che da Baudelaire discende, rappresenta, nell’orecchio e nella memoria di un giovane poeta di lingua francese, un modello melodico fortissimo, tanto vitale quanto paralizzante, dal quale progressivamente si dovrà forse cercare di emanciparsi. Sarebbe allora molto interessante, con gli strumenti di rivelazione attentissimi della critica verbale, scandagliare le opere del primo Jaccottet, alla ricerca di possibili risonanze baudelairiane, forse non troppo difficili da intuire in certi versi (“Tu dors, on m’a mené sur ces bords infinis”, “l’oiseau nommé l’effraie, qui nous appelle au fond”, “que les corps heureux s’enfouissent dans leur amour”, per non fare che pochi esempi tratti dai primi testi de *L’Effraie*); o ancora di rileggere, sintonizzando l’orecchio su un testo canonico di Baudelaire come *La Beauté*, che Yves Bonnefoy ha affrontato esplicitamente in *Hier régnerant désert* (“Celle qui ruine l’être, la beauté”), una poesia quasi defilata, quasi in secondo piano ne *L’Effraie*, come *La Traversée*, che inizia con un verso notevole: “Ce n’est pas la Beauté que j’ai trouvée ici, / ayant loué cette cabine de seconde”; o infine per riflettere sull’importanza di certe allegorie baudelairiane per poesie lunghe, narrative e complesse come *Le laveur de vaisselle*. Il pipistrello di *Portovenere* non potrebbe far parte di queste risonanze?

Università della Svizzera italiana

Bibliografia

- Jaccottet, Philippe, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Le combat inégal*, volume edito in occasione del Grand Prix Schiller 2010, Genève, La Dogana, 2010.
- , *Œuvres*, édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec e Jean-Marc Sourdillon, préface de Fabio Pusterla, Paris, Gallimard, 2014 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Pusterla, Fabio, *Il nido dell’anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, D’If edizioni, 2015.
- Vidal, Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, Inédits, Entretiens, Dossier Critique, Bibliographie*, Lausanne, Nadir Payot, 1989.

BAUDELAIRE E LA MUSICA

BAUDELAIRE ET LA MUSIQUE

FILIP KEKUS

De l'essai

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie
*à la synthèse du Thyrsé:
le dialogue poétique entre Baudelaire et Liszt*

Abstract: The article offers a synthesis of the poetic and aesthetic dialogue of Baudelaire and Liszt, which, though belated, deals with the aesthetic paradoxes that haunted the poet's last years, among them the question of fantasy, and of the creation of *Spleen de Paris*.

La relation que Baudelaire noue tardivement par l'entremise de la musique de Wagner avec Liszt daterait du début de 1860.¹ C'est l'une des seules relations constamment cordiales et empreintes d'une véritable entente esthétique que Baudelaire noua avec un représentant de l'âge d'or du romantisme enthousiaste et pindarique – incarné par exemple par Hugo ou Sand, à la différence de Sainte-Beuve, Vigny, Nerval ou encore Gautier –, avec laquelle Baudelaire ne cessa d'entretenir un rapport ambivalent, mi-parti de fascination et de répulsion. Les deux artistes ne semblent avoir pu se rencontrer qu'au cours du mois de mai 1861, comme l'atteste un billet un brin cérémonieux où Baudelaire déclare: "Il y a bien des années que je désirais trouver l'occasion de vous témoigner toute la sympathie que m'inspirent votre caractère et votre talent".² Wagner lui-même corrobore

¹ Les éléments dont on dispose sont résumés par Claude Pichois et Jean-Paul Avice dans le *Dictionnaire Baudelaire*, pp. 275-276. Voir également William Thomas Bandy, *Baudelaire and Liszt*, pp. 584-585; Margaret Miner, *Dionysos parmi les bohémiens. Un parcours baudelairien*, pp. 46-61, et Barbara Bohac, *Baudelaire et Liszt: le génie de la rhapsodie*, pp. 87-99. Plus généralement, sur les accointances entre Liszt et la littérature, voir Florence Fix, Laurence Le Diagon-Jacquin et Georges Zaragoza (dir.), *Franz Liszt. Lectures et écritures*.

² Lettre à Franz Liszt, environ 10 mai 1861, dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 162 (édition désormais abrégée en *CP* suivi de la tomaisson). C'est l'unique do-

cette rencontre qui paraît avoir pris un tour amical et évoque dans son autobiographie l’“ascendant” que Liszt aurait pris sur Baudelaire et l’aide qu’il aurait essayé de lui apporter.³ Si les indications biographiques dont nous disposons sont bien maigres, nous apprécions mieux en revanche l’aura que Liszt exerça sur son cadet de dix ans, lequel connaissait sa musique – Baudelaire communique à une de ses correspondantes à la fin de sa vie un “fragment de musique bohémienne”, très probablement tirés des *Rhapsodies hongroises*⁴ –, et qui, surtout, l’avait lu. Baudelaire cite ainsi abondamment *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* de Liszt,⁵ qui était devenu l’intermédiaire incontournable de l’introduction de l’œuvre de Wagner en France, dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*,⁶ ou encore se réfère à sa “délicieuse étude sur Chopin” au détour d’un article consacré à Delacroix.⁷ Mais des ouvrages de Liszt, celui qui marqua le plus le poète, c’est incontestablement *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, paru en 1859,⁸ dont le compositeur envoya à une date inconnue un exemplaire dédié “à Charles B. sympathie admirative et dévouée”. C’est en effet avec *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* que l’échange entre Baudelaire et Liszt donne lieu à un dialogue véritablement personnel formulant un ethos et une esthétique déterminants pour la modernité poétique.

cument épistolaire dont nous disposons attestant un échange entre les deux artistes.

³ Voir Richard Wagner, *My Life*, t. II, p. 780.

⁴ Lettre à [Mme Charles Hugo?], [fin de 1865 ou début de 1866?], dans *CP*, t. II, p. 559.

⁵ L’ouvrage qui paraît en 1851 à Leipzig chez Brockhaus, avec l’orthographe fautive *Tannhäuser*, reprend en partie un feuilleton que Liszt, après avoir consacré un premier compte rendu à *Tannhäuser* dans “La Musique, Gazette de la France musicale” du 20 mai 1849 et fourni des notes dont Nerval s’est servi pour des feuilletons parus dans “La Presse” du 18 et du 19 septembre 1850, a signé dans le “Journal des Débats” du 22 octobre 1850.

⁶ L’ouvrage est enregistré dans la “Bibliographie de la France” du 3 mai 1861.

⁷ Charles Baudelaire, *L’Œuvre et la vie de Delacroix* [1863], dans *Œuvres Complètes* (édition désormais abrégée en *OC* suivi de la tomaton), t. II, p. 761; *F. Chopin* était paru en 1852 chez Escudier.

⁸ Seule cette première édition de l’ouvrage retiendra l’attention des baudelairiens. Une seconde édition parut en 1881, mais révisée et augmentée par Carolyne de Sayn-Wittgenstein, en particulier de développements antisémites.

L'ethos lisztien

Liszt incarnait aux yeux de Baudelaire une figure d'artiste exemplaire, comme suffirait à le suggérer le fait qu'il recommandât *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* de Liszt "à tous les amateurs de l'art profond et raffiné".⁹ Liszt se distinguait tout particulièrement par sa polyvalence: à la fois "illustre pianiste", "artiste" et "philosophe",¹⁰ selon Baudelaire, ou encore "philosophe, poète et artiste",¹¹ le maître, revenu de ses enthousiasmes humanitaristes de jadis à une orthodoxie religieuse et politique assumée, brillait comme musicien virtuose, compositeur, mais aussi écrivain¹² ou penseur de son art qui n'abdiqua jamais l'ambition d'élever la musique au-dessus du simple art d'agrément qui lui était traditionnellement assignée.

Lorsqu'il évoque en 1863 le projet d'inclure Liszt, aux côtés de Chateaubriand, Custine, Molènes et Barbey d'Aurevilly, dans une étude intitulée *Les Raffinés et Les Dandies*¹³ qui ne vit jamais le jour, Baudelaire suggère une analogie essentielle entre engagement esthétique et positionnement éthique. La singularité artistique de Liszt se complète ainsi d'une distinction établissant un rapport de hauteur, voire de mépris, de l'artiste virtuose avec son public,¹⁴ mais aussi suggérant une fusion entre l'art et la vie chez un artiste qui n'a eu de cesse de revendiquer ses ascendances bohémienues, pour ne pas dire son "bohémianisme". Sur ce point, la figure de Liszt permit à Baudelaire, à la suite de Sand ou de Nerval, de redéfinir l'identité bohème de l'artiste dans une perspective essentiellement existentielle et non plus majoritairement sociale, et de l'arracher au *Lumpenproletariat* littéraire parisien de son temps en retrempant le mythe bohème à ses sources profondes.

⁹ Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *OC*, t. II, p. 801.

¹⁰ *Ibid.*, p. 783.

¹¹ Baudelaire, *Le Thyrsé, Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. II, p. 336.

¹² Les collaborations qu'il rechercha presque toujours pour soumettre ses textes à des normes stylistiques et surtout linguistiques ne le contredisent en rien.

¹³ Lettre au directeur du "Pays", 2 décembre 1863, dans *CP*, t. II, p. 335. Sur ce que Baudelaire pouvait entendre par le dandysme de Liszt, voir Cécile Reynaud, *Franz Liszt, dandy baudelairien*, dans *Franz Liszt. Lectures et écritures*, pp. 241-252.

¹⁴ Voir également Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, f. 115, dans *OC* t. II, p. 866 et les éléments d'interprétation proposés par André Guyaux à la suite de Claude Pichois dans Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, p. 649.

Le véritable bohème, autrement dit le bohémien comme répondant allégorique de l'artiste, a quelque chose du dandy pour Baudelaire. Certes, il dédaigne son public comme l'un des trois bohémiens des "Vocations" qui juge sans appel l'assistance devant laquelle il vient de jouer: "Ces gens-là ne sentent pas la musique"; certes, l'enfant du même poème en prose est "déjà un *incompris*" auprès de ses camarades.¹⁵ Mais ce qui compte avant tout pour Baudelaire, c'est la dimension tragique qui est au cœur de "Bohémiens en voyage", paru dans la première édition des *Fleurs du Mal*, et dont on connaît une version manuscrite plus ancienne encore,¹⁶ poème par conséquent antérieur à la rencontre avec Liszt et mettant au jour de manière particulièrement frappante l'affinité secrète entre le poète et le musicien. L'artiste bohémien est "sans famille et sans patrie",¹⁷ c'est un "out-cast" comme l'écrit Liszt dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*.¹⁸ En sa qualité de musicien virtuose appelé à sillonner l'Europe sans relâche, Liszt a très tôt théorisé cette différence essentielle entre l'artiste et l'homme commun, dès les *Lettres d'un bachelier ès musique*, parues à partir de 1835. Pour Liszt, "l'artiste vit aujourd'hui en dehors de la communauté sociale; car l'élément poétique, c'est-à-dire l'élément religieux de l'humanité, a disparu des gouvernements modernes"; "aujourd'hui le lien sympathique est rompu, qui, unissant l'art et la société, donnait à l'un la force et l'éclat, à l'autre ces divers tressaillements qui enfantent les grandes choses".¹⁹

Cette interprétation socio-historique s'efface dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* derrière une interprétation plus métaphysique. L'"insatiable soif de liberté" qui anime l'artiste bohémien l'autorise à "s'affranch[ir] de tout joug moral, de toute dépendance sociale", autrement dit à assumer non plus seulement un divorce ou une exclusion, mais ce qui se rapporte davantage à une transgression menaçant le conservatisme bourgeois qui s'est imposé dans les sociétés occidentales,

¹⁵ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, respectivement dans OC, t. II, p. 334 et p. 335.

¹⁶ Pour la datation de ce poème, voir Claude Pichois et Jacques Dupont, *L'Atelier de Baudelaire. "Les Fleurs du Mal". Édition diplomatique*, t. I, pp. 181-183.

¹⁷ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans OC, t. II, p. 334.

¹⁸ Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, (abrégé désormais en *Des Bohémiens*), p. 86.

¹⁹ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique [sic]*, II [1836], dans *Artiste et société*, p. 76 et p. 77.

reposant par exemple sur “les notions de famille autant que celles de patrie, d’habitation, de propriété” qu’il répudie.²⁰ Le Bohémien “est né avec l’orgueil et l’indépendance sauvages des vrais enfants de l’art”;²¹ c’est suggérer la vocation maléfique d’un artiste né sous une funeste étoile, tenant son ascendance mythique et sa légitimité désormais non plus d’Orphée mais de Caïn, voire de Satan.

Les Fleurs du Mal, placées sous le signe de “Bénédiction”, premier poème numéroté du recueil faisant le récit d’une élection paradoxale, négative et souffrante, ne cessent sur ce point de faire écho à l’ouvrage de Liszt. Si Liszt ne partage pas entièrement le pessimisme de Baudelaire, les Bohémiens n’en sont pas moins, à ses yeux, toujours des “maudits”, des “exilés du ciel”.²² À la fascination baudelairienne pour le Mal, répond la fascination lisztienne pour les figures du Dante de *L’Enfer* et surtout de Faust qui ne cessèrent de le hanter, lui qui certes fut adulé comme virtuose, mais qui fut comme compositeur bien souvent traité à la manière d’un paria par ses pairs.²³ Le bohémien est rongé par le “remords” chez Liszt, qui écrit – mais on croirait presque lire l’auteur des *Fleurs du Mal*! –: “la douleur est un gage de notre grandeur”, “à l’intensité de la souffrance se mesure la soif de l’idéal”.²⁴ Plus radical, Baudelaire confère une portée nettement allégorique au fait que ces fils de Caïn, condamnés à demeurer toujours errants et fugitifs sur la terre pour paraphraser la Genèse,²⁵ ayant “dans [leur] œil et dans [leur]

²⁰ Liszt, *Des Bohémiens*, respectivement p. 56, p. 54 et p. 65.

²¹ *Ibid.*, p. 77.

²² *Ibid.*, respectivement p. 133 et p. 70.

²³ On se rappellera par exemple que Berlioz, Schumann, et même Wagner, dont Liszt défendit toujours généreusement les œuvres, sont loin d’avoir tari d’éloges sur les siennes. Voici par exemple comment le clan Schumann jugeait la *Sonate* de Liszt selon ce qu’en rapporte Clara Schumann dans son journal à la date du 25 mai 1854: “Liszt nous a adressé aujourd’hui sa *Sonate*, dédiée à Robert, et quelque chose d’autre avec une gentille lettre pour moi. Ces pièces sont affreuses! Brahms me les a jouées; j’étais consternée... ce n’est que du bruit. Pas une idée claire, tout est embrouillé, on n’y trouve pas un enchaînement harmonique clair!” (Roland de Candé, *La Vie selon Franz Liszt. Biographie*, p. 236).

²⁴ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 90.

²⁵ Voir Genèse 4,12. – Cette filiation mythique entre en résonance au XIX^e siècle avec une des particularités de la langue “bohémienne”, parfois fantasmée comme un idiome pré-babélien, que Baudelaire semble retrouver chez Liszt lorsqu’il évoque la

front ce ne je sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie”,²⁶ aillent “toujours droit devant [eux], sans savoir où, sans que personne s’en inquiète” pour “voir toujours des pays nouveaux.”²⁷ Baudelaire intériorise le vagabondage ou l’incapacité à se fixer du bohémien, n’étant “jamais bien nulle part”, croyant toujours être “mieux ailleurs” que là où il est,²⁸ de telle sorte qu’il s’agit moins d’un voyage réel que d’une quête spirituelle inquiète comme l’explicite “Le Voyage”. Et cette quête spirituelle est avant tout, chez Baudelaire comme chez Liszt, de nature proprement esthétique: en effet, si les bohémiens “s’affranchissent de tout joug moral, de toute dépendance sociale”, c’est “afin de pouvoir courir sans cesse après l’électrique étincelle d’une sensation”.²⁹

Une poétique bohémienne

C’est ici que l’ouvrage de Liszt sur la musique bohémienne devient fondamental dans la réflexion esthétique de Baudelaire comme le fait apparaître un célèbre fragment: “Glorifier le vagabondage et ce que l’on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s’exprimant par la musique. En référer à Liszt”.³⁰ *Les Paradis artificiels*, dont le volume paraît en 1860, présentent en particulier des accointances profondes avec *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* paru l’année précédente. En dépit de quelques menues divergences, notamment sur la place accordée à la nature,³¹ les deux ouvrages répondent à des projets

“langue un peu bizarre qu’il affecte, espère d’idiome composé d’extraits de plusieurs langues” (Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *OC*, t. II, p. 801). La remarque vaut surtout pour *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Sur cette question, voir Sarga Moussa (dir.), *Le Mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*.

²⁶ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. II, p. 335.

²⁷ *Ibid.*, p. 334.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 54.

³⁰ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *OC*, t. I, p. 701.

³¹ Liszt élève notamment la nature au rang de principale inspiratrice de ses bohémiens alors que Baudelaire rompt rageusement avec cette attitude romantique, comme en témoigne sa réponse à un ami qui l’avait sollicité pour un volume d’hommage à De-necourt: “[...] vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la

similaires en présentant des quêtes esthétiques sœurs à partir de l'évocation de cas-limites – la perception bohémienne d'un côté, et la perception altérée par l'usage des drogues de l'autre –, proposés non comme des fins en soi, mais comme approximations d'un état poétique idéal supérieur qu'elles permettent de formuler plus ou moins directement. Il est remarquable, par ailleurs, que tous deux aient établi une analogie entre les effets de la musique et des drogues: Liszt signale que les effets de la musique bohémienne seraient "semblables aux aperceptions hallucinées que produit le hadchis [*sic*]",³² cependant que Baudelaire, après avoir montré comment son mangeur d'opium usait des effets conjugués de l'opium et de la musique pour allumer le "second théâtre" de ses hallucinations,³³ compare les effets de la musique de Wagner à ceux de l'opium.³⁴

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie et *Les Paradis artificiels* sont deux textes métapoétiques majeurs dans la genèse de la modernité poétique qui trouvent leur origine dans une approche nouvelle de la sensibilité, une attention neuve portée à des sensations toujours plus inouïes. Les bohémiens de Liszt, promus esthètes à l'état sauvage, courent "sans cesse après l'électrique étincelle d'une sensation" au point que "sentir devient le résumé de tout leur être", au point de vouloir

Nature, n'est-ce pas? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, – le soleil sans doute? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*" (lettre à Fernand Desnoyers, [fin 1853 ou début 1854], dans *CP*, t. I, p. 248). On remarquera, malgré tout, que *Bohémiens en voyage* se conclut sur une osmose entre la nature et les bohémiens: "Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure, // Fait couler le rocher et fleurir le désert / Devant ces voyageurs [...]" (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, dans *OC*, t. I, p. 18).

³² Liszt, *Des Bohémiens*, p. 12.

³³ *Un mangeur d'opium* parle en particulier du "second théâtre allumé dans [l']esprit par l'opium et la musique" (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. II, p. 467).

³⁴ "[Wagner] possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium" (Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *OC*, t. II, p. 785). Signalons combien "despotique" fait écho aux poèmes du "cycle de la Beauté" des *Fleurs du Mal*, de *La Beauté* à l'*Hymne à la Beauté*.

“sentir à n’importe quel prix”.³⁵ Leur quête frénétique de “plaisirs immédiats” cache plus profondément une “aspiration à la félicité infinie du sentir” révélatrice d’un véritable “égoïsme poétique”.³⁶ Le bohémien lisztien cherche à multiplier la sensation comme l’esthète baudelairien.

Il y a multiplication de la sensation parce qu’il y a ivresse, et “l’ivresse, précise Baudelaire, est un nombre”,³⁷ démultiplie la perception commune, enrichit l’univers perceptif, partant augmente, pour ainsi dire, l’individu. Si la métaphore mathématique est présente chez Liszt dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, lorsqu’il évoque “la multipliant fantasmagorie de l’eau-de-vie”,³⁸ elle est omniprésente chez Baudelaire: dans *Les Paradis artificiels* le vin et le hachisch sont “comparés comme moyens de multiplication de l’individualité”,³⁹ présentent “la faculté d’augmenter outre mesure la personnalité de l’être pensant”, permettent d’“augmenter la faculté naturelle de rêverie”, donnent naissance à un “homme augmenté”, un homme “pour ainsi dire cubé et poussé à l’extrême”, “exaltent”⁴⁰ sa personne au point que tout “devient allégorie”, que le “le premier objet venu devient symbole parlant”.⁴¹

Baudelaire fournit l’arsenal conceptuel qui manquait à Liszt pour justifier le rapprochement entre les effets de la musique et des drogues.

³⁵ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, respectivement p. 54, p. 55 et p. 104.

³⁷ Baudelaire, *Fusées*, dans *OC*, t. I, p. 649. Sur la théorie des nombres chez Baudelaire, voir Antoine Compagnon, *La théorie baudelairienne des nombres*, dans Yoshikazu Nakaji (dir.) *Baudelaire et les formes poétiques*, pp. 41-51.

³⁸ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 85.

³⁹ Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 377. C’est le sous-titre de l’article paru en mars 1851 dans “Le Messenger de l’Assemblée”.

⁴⁰ *Ibid.*, respectivement, dans *OC*, t. I, p. 387, p. 497, p. 409, p. 440 et p. 397. De Quincey avait noté dans *Les Confessions d’un mangeur d’opium anglais* que l’opium “accr[oisait] considérablement l’activité générale de l’esprit” – “*greatly increas[ed] the activity of the mind*” – et soulignait dans *Suspiria de profundis* “le pouvoir extensif et multiplicateur de l’opium” – “*the exalting and multiplying power of opium*” (Thomas. De Quincey, *Les Confessions d’un mangeur d’opium anglais. Suspiria de profundis. La Malle-poste anglaise*, respectivement p. 102 et p. 190).

⁴¹ Baudelaire, respectivement *Le Cygne*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *OC*, t. I, p. 86 et *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 430. Sur ces notions d’allégorie et de symbole chez Baudelaire, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*.

S'il avance l'idée que la musique est liée au nombre,⁴² en étant particulièrement propre à multiplier la sensation, il insiste surtout sur ses effets synesthésiques – la synesthésie étant un cas concret de multiplication de la sensation –, mais aussi sur le fait qu'elle est en mesure d'exprimer des allégories ou des symboles, autrement dit d'évoquer des notions intellectuelles. Le son, affirme Baudelaire dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, peut "suggérer la couleur" de même que les couleurs peuvent "donner l'idée d'une mélodie", mais surtout, tous deux sont à même de "traduire des idées".⁴³ C'est là en particulier l'idée majeure que Liszt, avant Wagner, a toujours défendue, celle d'une portée intellectuelle voire philosophique de l'œuvre musicale, que Baudelaire comme Liszt se sont tout particulièrement ingéniés à faire apparaître à travers leurs *ekphrasis* musicales.⁴⁴

Si cette éthique de l'ivresse permet d'initier à une expérience proprement poétique du monde, de faire en termes baudelairiens une expérience de "l'infini dans le fini" permettant à l'homme de se libérer du poids de sa condition, elle n'est pas toutefois sans présenter, chez Baudelaire comme Liszt, de sévères désagréments. Elle est loin en effet d'offrir un retour à cette expérience euphorique du monde que ferait l'enfant, "toujours *ivre*", selon Baudelaire, et voyant "tout en *nouveauté*".⁴⁵ Certes, le bohémien est peu ou prou un homme revenu à un "état primitif",⁴⁶ mais il s'agit davantage là d'un état sauvage que d'une enfance idéalisée. Le bohémien de Liszt est un homme de l'excès; le néologisme même de "bohémianisme" évoque davantage une manie qu'un état sain. À force d'"émotions excessives", "l'extrême devient"

⁴² "La musique donne l'idée de l'espace. / Tous les arts, plus ou moins, puisqu'ils sont nombre et que le nombre est une traduction de l'espace" (Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *OC*, t. II, p. 702).

⁴³ Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *OC*, t. II, p. 784.

⁴⁴ Voir, chez Liszt, les *ekphrasis* inspirées par les polonaises de Chopin (Franz Liszt, *F. Chopin*, p. 19 sq.) ou par le prélude de *Tannhäuser* de Wagner (Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, p. 130 sq.), dont Baudelaire propose une version complémentaire dans *Richard Wagner et Tannhäuser* (Baudelaire, *OC*, t. II, pp. 784-785).

⁴⁵ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *OC*, t. II, p. 690.

⁴⁶ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 317.

l'“élément habituel” du bohémien lisztien,⁴⁷ au point de donner lieu à une expérience *dépravée* “du sens de l'infini”, celle même que condamne *Les Paradis artificiels*,⁴⁸ et qui se traduit par le goût du bohémien ou de l'opiomane pour des sensations toujours plus singulières et complexes, étranges, baroques, voire ouvertement discordantes, alors caractéristiques d'une certaine idée de la décadence.⁴⁹

Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner de Liszt évoquait déjà telle “dissonance bachique étourdi[ssant] l'oreille et les sens”, ou encore, à travers des images plus baudelairiennes, telles “discordances toujours plus pénibles, jusqu'à ce qu'elles deviennent répulsives comme des parfums en décomposition”.⁵⁰ Dans *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, Liszt décrit l'“harmonie sauvage, fantasque, pleine de dissonances, mais sonore et vibrantes” que le bohémien crée “par un mélange de couleurs tranchées et de contours heurtés, de subits changements et de métamorphoses imprévues, semblables aux aperceptions hallucinées que produit le hadchis [*sic*]”.⁵¹ Cette esthétique que les contemporains rattachaient à une esthétique de la fantaisie, entendue en ces années comme un surgeon dégénéré du romantisme, heurtant le bon goût et faite en dehors des règles de l'art et du bon sens,⁵² correspond exactement à ce que Baudelaire entend par le terme “rhapsodique”.⁵³ La musique bohémienne est à son tour qualifiée par Baudelaire dans “Les Vocations” de “musique de sauvages” en raison de la manière dont elle fait s'entrechoquer des sensations paroxystiques contraires, en “donn[ant] envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois”.⁵⁴

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸ Baudelaire parle d'une “dépravation du sens de l'infini” (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 403).

⁴⁹ Sur cette notion à l'époque, voir Andrea Schellino, *La Pensée de la décadence de Baudelaire à Nietzsche*.

⁵⁰ Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, respectivement p. 136 et p. 141.

⁵¹ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 12.

⁵² Voir à cet égard le développement de Liszt dans *Des Bohémiens*, ch. XCIII, pp. 220-224.

⁵³ Voir Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 428 mais aussi lettre à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866, dans *CP*, t. II, p. 583.

⁵⁴ Baudelaire, *Les Vocations*, dans *Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. I, p. 334.

Courir après la sensation, chercher à la multiplier revient ainsi à dérégler les sens et confine à une sorte de folie esthétique comme Liszt et Baudelaire l'ont diversement constaté, l'un parlant d'"une surexcitation qui [...] semble bien avoisiner l'insanité",⁵⁵ l'autre d'une musique qui ferait devenir "comme fou" si on l'écouter "trop longtemps".⁵⁶ Le bohémien comme l'adepte des paradis artificiels risque de se perdre dans le vague de "désirs infinis",⁵⁷ en termes baudelairiens, de *vaporiser* son moi;⁵⁸ comme le précise Liszt, "à force de prétendre toujours vivre dans un excitement fébrile, qu'elle ne peut supporter qu'exceptionnellement en gardant sa santé morale et l'équilibre de ses facultés, [l'âme] arrive à une espèce de somnambulisme intellectuel", l'homme "perd la force de converger tous ses sentiments vers un foyer central".⁵⁹

C'est au *Thyrse* que Baudelaire confie la charge de sortir cette esthétique bohémienne de l'aporie dont *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* tout autant que *Les Paradis artificiels* soulignaient le danger.

*Le Thyrse*⁶⁰

Le Thyrse, par lequel Baudelaire rend hommage à la figure de Liszt dans *Le Spleen de Paris*, est un texte métapoétique d'autant plus important qu'il fait écho à la lettre-dédicace à Houssaye et au projet esthétique profond du recueil, et qu'il forme un ensemble somme toute signifiant avec *Les Vocations*, poème s'inspirant d'un chapitre de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*,⁶¹ et *Enivrez-vous*.⁶²

⁵⁵ Liszt, *Des Bohémiens*, pp. 317-318.

⁵⁶ Baudelaire, *Les Vocations*, dans *Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. I, p. 334.

⁵⁷ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 105.

⁵⁸ Baudelaire précise: "C'est la punition méritée de la prodigalité impie avec laquelle vous avez fait une si grande dépense de fluide nerveux. Vous avez jeté votre personnalité aux quatre vents du ciel, et maintenant vous avez de la peine à la rassembler et à la concentrer" (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 395).

⁵⁹ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 78.

⁶⁰ Voir Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. I, pp. 335-336.

⁶¹ Voir Liszt, *Des Bohémiens*, pp. 115-117.

⁶² Sur les problèmes posés par la constitution posthume du recueil, y compris de la lettre-dédicace à Houssaye que la tradition a consacré comme lettre-préface, voir Jacques Dupont, *Le Spleen de Paris, une fiction critique?*, pp. 41-54.

“Emblème sacerdotal”, “bâton hiératique”, le thyrses symbolise la maîtrise conquise par le maestro, lui octroyant notamment le pouvoir de diriger l’orchestre en pliant chacun de ses musiciens à son impérieuse volonté. Parler d’emblème “sacerdotal” pourrait faire allusion à la vie même de Liszt, qui est alors à Rome, engagé dans le cheminement spirituel qui le fera abbé en 1865, mais renvoie plus profondément à l’idée d’une religion de l’art dont l’artiste serait le prêtre. L’adresse “cher Bachant de la Beauté mystérieuse et passionnée” distingue ce sacerdoce du rêve romantique d’un magistère spirituel exercé par l’artiste afin de ramener l’harmonie parmi les hommes, en apparentant la messe artistique et en particulier musicale, dont Liszt contribua de manière décisive à fixer la liturgie par l’invention du récital de piano, à une cérémonie dionysiaque consacrée au “culte de la sensation multipliée”. La forme même du thyrses suggère cette multiplication par le fantasque entrelacs des “méandres capricieux” folâtrant autour du “bâton hiératique”.

L’entremise de De Quincey,⁶³ qui concourut à suggérer le motif du thyrses à Baudelaire, comme l’a montré la critique baudelairienne, est ici déterminante: en effet, si le sacerdoce artistique est d’essence dionysiaque, c’est qu’il a vocation à enivrer par l’art, à produire la seule expérience de “l’infini dans le fini” qui ne soit pas une expérience dépravée “du sens de l’infini”.⁶⁴ Il s’agit là, à la différence de l’ivresse du bohémien ou de l’adepte des paradis artificiels, d’une ivresse lucide et volontaire, à laquelle on parvient au comble d’une maîtrise, d’une ivresse, pour le dire prosaïquement, sans gueule de bois ni lendemains difficiles. L’hommage est d’autant plus élogieux qu’il rappelle la légendaire virtuosité de Liszt, ce don, dont les contemporains ignoraient s’il venait “du ciel ou de l’enfer”, “de Satan ou de Dieu”,⁶⁵ qu’il avait de magnétiser une foule et de l’exciter jusqu’à une manière de transe.

Le Thyrses est ainsi à lire comme une allégorie de l’“étonnante dualité” de l’artiste parvenu au sommet de sa maîtrise dont Baudelaire donne la clef lorsqu’il précise que le bâton correspond à la “volonté, droite, ferme et inébranlable”, et les fleurs à la “promenade de [la] fantaisie autour de [la] volonté”. Ce mariage des contraires trouve en la figure de Liszt une parfaite incarnation, lui qui sut marier la musique et la littérature, et surtout mêler

⁶³ Voir Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 444 et p. 515.

⁶⁴ Voir Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l’innombrable*, p. 81.

⁶⁵ Voir Baudelaire, *Hymne à la Beauté*, dans *Les Fleurs du Mal*, dans *OC*, t. I, p. 25.

inextricablement facultés créatrices masculines et féminines au point de faire s'interroger Baudelaire "quel est [...] le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs?". Cette rare et mystique alliance de deux natures éternellement antagonistes dans les discours esthétiques, "ligne droite et arabesque, intention et expression", volonté et fantaisie, facultés actives allant droit au but du génie mathématique, et passives se plaisant à digresser du génie rhapsodique, corrige les fragilités de l'esthétique bohémienne ou fantaisiste, caractérisée par son refus des règles, le primat accordé à l'imagination et sa revendication d'une humeur changeante. Le maître aurait ainsi su conjoindre le génie calculateur de Poe ou de Wagner, lequel s'ingéniait par exemple dans l'ouverture de *Tannhäuser* à poser "deux termes" qui "trouve[raient] leur équation"⁶⁶ dans le finale de l'opéra, comme Liszt l'avait écrit, et comme son cadet s'en souvint,⁶⁷ et la pensée "sinueuse" et "naturellement spirale" de De Quincey.⁶⁸

En termes baudelairiens, le motif du thyrses permet en somme d'harmoniser la "vaporisation" et la "centralisation du *Moi*", qui serait, selon un fragment du poète, le *summum bonum* de la création artistique.⁶⁹ C'est en quoi il reflète de manière particulièrement aiguë sans doute le problème esthétique auquel Baudelaire s'est trouvé confronté avec son projet de réaliser un "pendant" aux *Fleurs du Mal*, qui le hanta jusqu'à la fin,⁷⁰ et auquel il doutait de réussir à trouver une solution satisfaisante. *Le Thyrses* ne répond-il pas au "miracle" évoqué dans la lettre-dédicace à Houssaye d'une "prose" qui serait également "poétique", "musicale" tout en étant "sans rythme et sans rime"?⁷¹ La lettre-dédicace posait assez nettement le problème: domp-

⁶⁶ Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, p. 130.

⁶⁷ Voir Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *OC*, t. II, p. 794.

⁶⁸ Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *OC*, t. I, p. 515.

⁶⁹ Voir Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *OC*, t. I, p. 676.

⁷⁰ Voir lettre à Victor Hugo, 17 décembre 1863, dans *CP*, t. II, p. 339; lettre à Armand Fraisse, 5 avril 1865, dans Charles Baudelaire, *Nouvelles Lettres*, p. 96; lettre à Narcisse Ancelle, 6 février 1866, dans *CP*, t. II, p. 591.

⁷¹ Il faut restituer à "prose poétique" sa valeur d'oxymore, comme la suite de la phrase ainsi que la classification générique en vigueur au XIX^e siècle invitent à le faire, et ne pas hésiter à soupçonner "miracle" comme potentiellement ironique. Pour une synthèse sur le problème du poème en prose chez Baudelaire, voir Henri Scepti, *Baudelaire en prose*, dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, pp. 143-157.

ter une “tortueuse fantaisie”,⁷² peut-être aussi maléfique que le serpent, cette vivante arabesque qui l’allégorise, en neutralisant ses effets potentiellement nuisibles par les vertus propitiatoires d’un “bâton hiératique”, en lui trouvant le tuteur qui lui fait défaut, créer une langue “s’adaptant aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”, mais sans mauvaise surprise ou “accident”, en “accompli[ssant] *juste* ce qu[e le poète] a projeté de faire”.⁷³ Liszt semble avoir trouvé la clef qui aurait permis aux “maîtres de l’art bohémien” qu’il évoque de “donn[er] un libre cours [...] à tous les serpentements d’une fantaisie qui galope à perte de vue”.⁷⁴ ce serait “ce que la fantaisie peut imaginer de courbes, de cambrures, de renflements, de flexuosités, d’entrelacs, de fuites, de poursuites, de tours, de détours, de retours, de contours propres à ces embellissements qui ont pris leur nom à la nation chez laquelle ils ont acquis leur plus éblouissant développement: *arabesques*”.⁷⁵ Ce n’est qu’à cette condition que l’arabesque, le dessin le plus fantaisiste qui soit, est susceptible de devenir “le plus spiritualiste”, “le plus idéal” des dessins.⁷⁶

Ainsi, le dialogue poétique et esthétique de Baudelaire et de Liszt permet au poète de prolonger la réflexion qu’il avait menée dans *Les Paradis artificiels*. C’est à travers la figure exemplaire de Liszt, figure de compositeur-philosophe ou de musicien-poète centrale dans la promotion de la musique comme nouvel absolu esthétique, et incontournable dans la promotion de la musique comme nouvel univers de référence esthétique appelé à concurrencer le modèle pictural dans la poésie du XIX^e siècle, que Baudelaire a cherché à définir une méthode poétique capable de susciter une ivresse à la fois lucide et volontaire, mais aussi à trouver une solution aux apories esthétiques qui ont hanté ses dernières années. Avant tout, Liszt fut pour Baudelaire une figure tutélaire accompagnant la création de son “pendant” aux *Fleurs du Mal*: dans sa quête d’une solution au problème posé par l’invention de la forme du poème en prose, Liszt, maître romantique ès expérimentations formelles, qui sut s’affranchir des modèles classiques pour créer des formes inouïes, que

⁷² Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *OC*, t. I, p. 275.

⁷³ *Ibid.*, pp. 275-276.

⁷⁴ Liszt, *Des Bohémiens*, p. 229.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁶ Baudelaire, *Fusées*, dans *OC*, t. I, p. 652.

ce soit celle de la rhapsodie pianistique ou du poème symphonique, fut indéniablement pour son cadet un interlocuteur, voire un guide providentiel. Plus généralement aussi, Liszt joua un rôle important dans la réflexion que Baudelaire mena toute sa vie sur le problème de l'inscription de la fantaisie dans l'œuvre d'art, notion avec laquelle il entretenait un rapport ambivalent et contradictoire, tour à tour la minorant, telle une formule esthétique fausement virtuose et facile compromise au goût bourgeois, "dangereuse comme la poésie en prose",⁷⁷ et l'exaltant, tel un ingrédient sans lequel il ne pourrait y avoir de poésie possible, comme il s'en indigna un mois avant d'être foudroyé par la maladie : "Qu'est-ce que c'est donc que la poésie *fantaisiste* ? Je ne pourrai jamais le deviner. [...] – Il y a donc une poésie *fantaisiste*, et une poésie *qui ne l'est pas*. Qu'est-ce que c'est que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est à dire sur sa *manière* de sentir?"⁷⁸

Sorbonne Université

Bibliographie

Bandy, William Thomas, *Baudelaire and Liszt*, "Modern Language notes", décembre 1938, pp. 584-585.

Baudelaire, Charles, *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 2 vol., 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).

⁷⁷ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *OC*, t. II, p. 644.

⁷⁸ Lettre à Narcisse Ancelle, 18 février 1866, dans *CP*, t. II, p. 610.

Dans une plaquette datant de la même année que *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, destinée à accompagner une édition des *Nocturnes* de John Field (1782-1837), Liszt évoque la manière dont le musicien irlandais préférait «ne pas s'astreindre aux notes, qu'il avait imaginées, mais en inventer sans cesse de nouveaux groupes, qu'il enguirlandait autour de ces mélodies»: «Chaque fois elles étaient diversement ornées par lui de ces bouquets tombés en pluie, et néanmoins ne disparaissaient jamais sous une parure, qui voilait sans les dérober, leurs ondulations alanguies et leurs ravissantes courbes. Avec quelle inépuisable richesse ne variait-il pas les atours de sa pensée! Avec quel rare bonheur il entrelaçait autour d'elle, sans l'étouffer, les plus ingénieux treillages d'arabesques!» (*Über John Field's Nocturne*, Hambourg-Leipzig-New York, Schubert, 1859, pp. 4-5). Baudelaire s'est-il souvenu de ces lignes lorsqu'il évoque dans *Le Thyrs*e le jeu des fleurs et des pampres autour du bâton? Au geste d'hommage de la réminiscence se joint peut-être une manière de corriger ce qui dans le propos lisztien relevait d'un certain romantisme alors passé de mode en le transposant dans une esthétique baudelairienne.

- , *Œuvres Complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, 1986 (Folio).
- , *Nouvelles Lettres*, éd. Claude Pichois, Paris, Fayard, 2000.
- Bernadet, Arnaud, Olivier Kachler et Chloé Laplantine (dir.), *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Bohac, Barbara, *Baudelaire et Liszt: le génie de la rhapsodie*, "Romantisme", 151 (1^{er} trimestre 2011), pp. 87-99.
- Candé, Roland de, *La Vie selon Franz Liszt. Biographie*, Paris, Seuil, 1998.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2008.
- Dupont, Jacques, *Le Spleen de Paris, une fiction critique?*, "L'Année Baudelaire", 16 (2013), pp. 41-54.
- Franz Liszt. Lectures et écritures*, sous la direction de Florence Fix, Laurence Le Diagon-Jacquín et Georges Zaragoza, Paris, Hermann, 2013.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- Liszt, Franz, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, Brockhaus, 1851.
- , *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Bourdillat, 1859.
- , *Lettres d'un bachelier ès musique* [sic], dans *Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, Flammarion, 1995.
- Miner, Margaret, *Dionysos parmi les bohémiens. Un parcours baudelairien*, "Europe", 760-761 (août-septembre 1992), pp. 48-61.
- Moussa, Sarga (dir.), *Le Mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Pichois, Claude et Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002.
- Pichois, Claude et Jacques Dupont, *L'Atelier de Baudelaire. "Les Fleurs du Mal". Édition diplomatique*, Paris, Champion, 2005.
- Quincey, Thomas de, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais. Suspiria de profundis. La Malle-poste anglaise*, trad. Pierre Leyris, nouvelle éd., Paris, Gallimard, 1990.
- Scepi, Henri, *Baudelaire en prose*, dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, dir. Arnaud Bernadet, Olivier Kachler et Chloé Laplantine, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 143-157.
- Schellino, Andrea, *La Pensée de la décadence de Baudelaire à Nietzsche*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Stricker, Rémy (ed.), *Artiste et société*, Paris, Flammarion, 1995.
- Wagner, Richard, *My Life*, New York, Dodd, Mead and Company, 2 vol., 1911.
- Yoshikazu Nakaji (dir.), *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, PUR, 2008.

NICOLA FERRARI

“Entre centre et absence”
Berg, Debussy, Dutilleux, Vermeulen: Baudelaire

Abstract: Baudelaire found in Richard Wagner “mon semblable, mon frère”. Attending the opening of *Tannhäuser* in Paris, he perceived a structural concept of music analogous to his formalist poetics. Several composers, from Duparc to Dutilleux, wrote music for *Les Fleurs du Mal*, highlighting the poems’ essential musical character.

Credo che alcune poesie possano avere forma come
un albero ha forma, e altre invece come l’acqua versa-
ta entro un vaso

Ezra Pound

Domandarsi dunque se essa sia traducibile in diversi
suoni articolati o in altri ordini di espressioni, come
sarebbero i toni musicali e i colori e le linee della pit-
tura e della scultura, è una domanda che quasi non
si arriva neppure a pronunziare, perché porta già con
sé la risposta negativa, che l’inibisce. L’impossibilità
della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua
creazione e nella sua ricreazione

Benedetto Croce

Regard (le parole per la musica)

Se ribadire l’ovvio può non risultare ovvio in tempi nei quali l’intelligenza dell’ovvietà si sia colpevolmente offuscata, l’evidenza degli esempi che si condurranno a testimoni dell’obliata ovvietà, non porterà tanto un lamentevole esercizio di nostalgia quanto inviterà alla riflessione su altri modi di intendere che, essendo stati possibili, sono (ancora) possibili, certamente, e, forse, necessari.

L’ovvietà: che, in ambito artistico, la capacità di penetrazione critica non sia resa più acuta (anzi, al contrario?) dal rispetto di quella divisione specializzata del lavoro (che spesso assomiglia assai più a una

spartizione di poteri e territori), su cui sembra doversi fondare la pratica (e didattica) di un'accademia sezionata in discipline reciprocamente ignorare, mutualmente indifferenti; che uno sguardo dall'esterno dei saperi condivisi possa offrire una rigenerante prospettiva di visione.

L'esempio: la comprensione, prima per acume interpretativo e anticipo cronologico, di quello che sarebbe diventato il fenomeno Wagner non si deve né a un musicista né a un musicologo ma a Charles Baudelaire, poeta.

Wagner aveva inteso il suo *Musikdrama* sul modello della forma sinfonica beethoveniana, sperimentando, con visionario e fortunato ribaltamento degli antichi rapporti di subordinazione della composizione musicale alla retorica letteraria, una concezione arditamente morfologica (sinfonica, appunto, per temi e motivi, variati, alternati, riproposti, sovrapposti) dello sviluppo drammaturgico. Charles Baudelaire nella geniale apologetica che inaugurerà la *wagnerizzazione* delle lettere e arti francesi¹ (e successivamente, e in conseguenza, europee) segnala le “*répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra*”, intuendone, dapprima oscuramente, le “*intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues*”.² Intenzioni e metodo si chiariscono all'ascolto di Baudelaire, si precisano e definiscono nella capacità del discorso musicale, costruito per ritorni, sviluppi e contrasti, di offrire un'articolazione (e quindi una interpretazione) al discorso mitologico,³ di trasformare l'azione drammatica in

¹ “J’ai tant aimé la Walküre et la conception wagn[érienne] m’avait tellement frappé, pénétré que le premier effet de cette action fut de faire rejeter avec la tristesse de l’impuissance, tout ce qui était littérature”: testimonianza rappresentativa del complesso di Wagner patito dalla letteratura francese, il continuo riferimento a Wagner nei *Cahiers* di Paul Valéry, Gallimard, Paris, (vol. I, 1973: pp. 35, 73, 175, 246, 294, 303, 307, 353, 356, 678, 683, 722, 1106; vol. II., 1974: pp. 22, 183, 466, 473, 514, 516, 548, 646, 708, 928-932, 940, 944, 952, 956-959, 962, 968, 970, 977-982, 1047, 1049, 1132, 1221, 1346, 1539).

² Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861), in *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 786 e 802.

³ La lezione capitale di Wagner che nella messa in musica dei miti non attua tanto una scelta tematica, un'opzione contenutistica quanto una sperimentazione di lettura formale, è un'onda lunga che attraversando i simbolismi e modernismi arriva a lambire il lontano continente strutturalista di Lévi-Strauss (quasi un secolo dopo Baudelaire). La morfologia musicale da Wagner applicata alla rappresentazione del mito,

una composizione di simmetrie, derivazioni e devianze, un sistema di costanti e varianti.⁴ Imponendo alla percezione del testo la temporalità complessa, ciclica e reversibile, per *correspondances*, dell'elaborazione sinfonica, la messa in musica del libretto, più che una esornativa messa in scena espressiva del suo contenuto, si intende una sua trasformazione, nel senso di messa in forma:

forçant notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice, arache, par cela seul, l'action de la musique au domaine des vagues attendrissements et ajoute à ses charmes quelques-uns des plaisirs de l'esprit [...] il demande une singulière attention du public [...] ses mélodies sont en quelque sorte *des personifications d'idées* ; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement [...] les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constante symbole.

La musica, intesa da Baudelaire, non riflette il testo, ma riflette *sul* testo (rendendo la storia, struttura; il dramma, composizione), non raddoppia, per ridondanza, il discorso verbale (semplificandolo) ma lo *interpreta*, per convergenza e scarto (offrendogli così una sconosciuta complessità dimensionale): tra voci e orchestra, palcoscenico e fossa, tra intonazione del testo e la sua elaborazione sinfonica si profila una polarità, irriducibile ad alcuno degli estremi nella quale, si montano (e analizzano)⁵ i sintagmi delle storie su fondanti, soggiacenti, relazioni

ne diviene modello per l'indagine critica ("il confronto con la sonata, la sinfonia, la cantata, il preludio, la fuga, etc. permetteva di accertare facilmente che in musica erano sorti dei problemi di costruzione analoghi a quelli sollevati dall'analisi dei miti, e per i quali la musica aveva già inventato delle soluzioni") (Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, p. 31).

⁴ Come lo avrebbe passionalmente inteso Francesco Orlando, adottando la tecnica compositiva musicale come strumento ermeneutico di interpretazione (s-composizione) del testo letterario (alla ricerca di iperwagnerizzabili paradigmi testuali): Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*.

⁵ "Il contrappunto dei temi principali e del poema realizza dunque una sorta di analisi strutturale, poiché per mezzo di scivolamenti e spostamenti sovrappone alcuni momenti dell'intreccio che altrimenti si succederebbero soltanto nel tempo. A volte il tema principale musicale, e il poema, letterario, coincidono; altre volte il tema principale richiama un episodio in rapporto strutturale con quello a cui si assiste, sia per

di paradigma. Rivelando il Wagner lettore in Beethoven di un principio di scrittura drammaturgica, il Wagner ascoltatore, nella mitologia norrena di una struttura di azione musicale, cui solo il golfo mistico può dare struttura e (quindi) sostanza, Baudelaire coglie, veggente, il Wagner formalista, anticipando di circa mezzo secolo l'interpretazione di Schönberg – che legge, contro tutti gli accreditati luoghi comuni d'epoca, un *suo* Wagner, brahmsiano come si rivelerà, sorprendentemente, egli stesso –⁶ e suggerendo, attraverso Wagner, un possibile modo di pensare la letteratura come forma che Proust farà suo fino alle più estreme conseguenze.⁷

Per ragioni di riconoscenza o per simmetrie di reciprocità, a conferma ulteriore dell'ovvia constatazione iniziale del necessario interpenetrarsi delle discipline, la dimostrazione di quanto la forza di intuizione critica sulla forma musicale wagneriana dipenda dal lavoro di Baudelaire sulle forme letterarie, e viceversa,⁸ è offerta proprio dalla

analogia che per contrasto” (Claude Lévi-Strauss, *Da vicino e da lontano. Discutendo con Claude Lévi-Strauss*, p. 241).

⁶ “Se la preveggenza organizzativa è, nel caso di Brahms, chiamata formalistica, allora anche l'organizzazione wagneriana dei *Leitmotive* è formalistica poiché deriva da una medesima concezione, dalla concezione di chi concepisce tutta un'opera in un solo attimo creativo e agisce di conseguenza” (Arnold Schönberg, *Brahms il progressivo*, in *Id., Stile e idea*, pp. 66-67).

⁷ Nel nome di *questo* Wagner (nella concezione della temporalità che la traduzione della tecnica del suo linguaggio musicale nella scrittura letteraria implica e rende rappresentabile), si radicano le profonde *correspondances* tra i gesti poetici di Baudelaire e i gesti narrativi di Proust, che Walter Benjamin mappa nel suo atlante baudelairiano: “Proust [...] ha inteso portare alla luce il passato, saturo di tutte le reminiscenze che erano penetrate nei suoi pori durante la permanenza nell'inconscio [...] era un lettore ineguagliabile delle *Fleurs du Mal* [...] ha infatti sentito all'opera, in esse, qualcosa di affine” (*Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*); e Adorno ribadisce nella “unione di esperienza artistica e infanzia” e nella “congiunzione eminentemente estetica di ricordo istintivo e di ordine consapevole” (*Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, [ed. it. *Il maestro del minimo passaggio*]).

⁸ Nel ventiduesimo poema dello *Spleen de Paris*, *Le Thyrses*, una riflessione sul confronto tra linee dritte e curve, tra rette e spirali, segretamente debitrice, per via diretta o, sternianamente indiretta, della lezione sterniana, conduce a una intuizione dell'arabesco come forma poetica, significativamente dedicata al mobile gesto del teatro strumentale lisztiano e prefigurante le liquide architetture della poesia sonora di Debussy. Nella celeberrima lettera dedicatoria della raccolta, peraltro, Baudelaire si interrogava

messa in musica dei suoi testi. Annoverava Ezra Pound, con intimamente meditata e partecipata ragione, tra le categorie della critica della poesia, oltre a quelle più recettive della discussione, dalla chiacchierata alla formulazione dei più generali principi teorici, della traduzione e dell'imitazione, la forma critica creativa "per mezzo della musica, cioè letteralmente il mettere in musica le parole di un poeta", la "più intensa",⁹ insieme, e analogamente, alla *risrittura* di un'opera poetica in una nuova opera poetica originale: dove, se non negli specchi compositivi, riflettenti e deformanti, di Berg o Debussy, Vermeulen o Dutilleux, appaiono e si rivelano le linee di forza della "segreta architettura" (Benjamin) interna alle *Fleurs*?

Houle (la musica per le parole)

Riconosceva Adorno, alla parola e alla metafora di Baudelaire, una pienezza di "tödliche Bedeutung", al suo stile la caratterizzazione che ne offriva Hofmannstahl, citando Claudel, di "un extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste de son temps", alla sua fisionomia, la volontà di "oggettivare nell'opera innervazioni irrazionali, inconsce, con la forza dell'Io, quindi razionalmente": solo la "musikalische Komplexion" di Alban Berg,¹⁰ così affine e somigliante a quella di Baudelaire, sembrava, insieme al suo rabdomantico *Flair* per gli "Urphänomene", potersi avvicinare musicalmente senza essere respinti dalla potenza distruttiva dell'astro senza atmosfera.¹¹

su modelli di composizione, alternativi alla norma aristotelica: evocando le possibilità di una scrittura ondulatoria e sussultante, frammentaria e frattale, nella quale ogni elemento costituisse insieme, "alternativement et réciproquement", "tête et queue", interrompibile e rimontabile, capace di reggersi, e leggersi, singolarmente e come insieme, Baudelaire invocava il miracolo di quella prosa duttile e poetica, che sarebbe stata la sua, proprio nel nome di un'esperienza "musicale sans rythme et sans rime".

⁹ Ezra Pound, *Date line*, in *Make it new 1934*, in *Opere scelte*, pp. 984-985.

¹⁰ "Baudelaire ha definito la modernità, che è una metà dell'arte, come 'le transitoire, le fugitif, le contingent' mentre l'altra metà è l'oggettivazione da lui rappresentata classicisticamente, e ciò si avvicina abbastanza alla complessione musicale di Berg" (Adorno, *Alban Berg*, p. 152).

¹¹ L'espressione nietzschiana, ripresa da Adorno, è introdotta da Benjamin: "Egli ha indicato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la distruzione dell'au-

Come invece sarebbe accaduto alle cattive, secondo Adorno,¹² notissime *traduzioni* di Henri Duparc, della *Vie antérieure* e della *Invitation au voyage* il cui “risultato insopportabile” non sarebbe stato altro che abbassare “il livello elevatissimo” delle *Fleurs du Mal*, alla “sfera della musica da salotto”. L’insofferenza di Adorno è dovuta forse all’apparenza di servile fedeltà¹³ in lavori che riteneva mere illustrazioni, inconsapevoli del bruciante enigmatico magma baudelairiano, risolte in un’appagante e raffinata, salottiera e gastronomica quindi, qualità della restituzione sonora della superficie delle immagini nel colorismo sapiente delle eleganti testure timbriche e armoniche: i “vastes portiques” con i “grand piliers” della *Vie antérieure* resi nella regolare, *lent et solennel*, ripetizione della quinta vuota iniziale al basso risonante nell’ottava della mano destra, lambita dall’ostinato cromatismo delle parti interne, le sue “houles” nella liquida sovrapposizione di terzine e quartine che animano la fissità dei pedali armonici, il loro movimento “enroulant”, la loro “riche musique” nelle modulazioni per terza, nell’oscillazione tra maggiore e minore del mi bemolle d’impianto, l’alterità incantata del mondo perduto della memoria, il “c’est là”, nell’epifania subitanea e

ra nell’esperienza vissuta dello choc. L’intesa con questa distruzione gli è costata cara. Ma è la legge della sua poesia. Questa campeggia nel cielo del Secondo Impero come un ‘astro senza atmosfera’” (Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 893). “Rimane incerto se un tale astro sopporti la musica nelle proprie vicinanze o se la impedisca [...] la posizione dialettica di Baudelaire nei confronti del romanticismo rende assai difficile comporre sui suoi testi; il tentativo si troverà quasi inevitabilmente in contraddizione con l’uno o l’altro degli opposti impulsi” (Adorno, *Alban Berg*, p. 151).

¹² Non per Mario Bortolotto che, nelle pagine dedicate a Duparc e all’analisi della sua produzione vocale, nel capitale *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, dopo aver riconosciuto quanto “in un momento cruciale quando la sintassi impressionista preme ad ogni punto, Duparc conserva intatto il senso delle gerarchie parametriche: il canto, quali siano le radici armoniche, si presenta come unica deduzione possibile”, conclude: “il silenzio di Duparc resta, davanti alle attestazioni quasi stupefacenti di qualità, il più angosciante di tutta la musica francese” (*ibid.*, p. 161).

¹³ “E che cosa sono allora le traduzioni [...]? Sono, anzitutto, due cose diverse, secondo che non abbiano o che abbiano autonomia, secondo che siano mezzi ad altro o siano in sé compiute. Nel primo caso, sono semplici strumenti per l’apprendimento delle opere originali, coi quali queste vengono praticamente analizzate e schiarire nei loro elementi verbali, preparando così l’ulteriore sintesi, che è da ricercare solo nella parola originale [...] ‘non conoscenza vera e propria’ della poesia originale ‘ma un vago sentore’” (Benedetto Croce, *La poesia* (1936), pp. 93-94).

sconvolgente del do maggiore,¹⁴ il “milieu de l’azur” nella cadenza d’innanno sul sesto grado abbassato in rivolto che apre a preziosi, vaganti accostamenti accordali per terza e per tritono, evocativi di “splendeurs” e impregnati di “odeurs”, il “secret douloureux” nella trascolorazione del pedale a mi bemolle minore, che, nella ripresa dell’orchestrazione iniziale a fasce, con accordo tenuto sui registri estremi e pulsazione delle parti interne, permette la corrispondenza tra questa finale stasi sofferente e l’incantata stasi del “longtemps” iniziale in maggiore. Questa compenetrazione di suono e parola mediata da una profonda sensibilità compositiva e interpretativa del testo, fraintesa da Adorno che non volle comprendere quanto, nella riproduzione in figure sonore, Duparc riuscisse a trasporre, e rivelare in sequenze armoniche, variate e riprese come temi, orchestrate timbricamente e spazialmente, delle immagini verbali l’intreccio insinuante, sottile e segreto.¹⁵ Lo comprese invece Claude Debussy, nel primo “periplo, ancora baudelairiano” dei suoi inaugurali *Cinq poèmes*, dei quali Adorno denuncia, ancora, il fallimento, almeno parziale,¹⁶ ma che costituiscono un eccezionale ritratto dell’artista da giovane, nel tentativo di trasbordare, proprio nel segno di Baudelaire, la tradizione degli “incomparabili sconfitti”,¹⁷ la

¹⁴ “Su tutto domina la modulazione: anch’essa intesa come un’acme lirica, un gesto espanso, definitivo, alonare [...] il procedimento si inciela nella vertigine del do maggiore nella *Vie Antérieure*” (Bortolotto, *Dopo una battaglia*, p. 160).

¹⁵ Nella precedente intonazione di *Invitation au voyage*, la relazione tra stasi armonica del pedale e movimento delle sequenze armoniche interne, sovrapposizione nello spazio sonoro del qui e dell’altrove, riproduceva la dialettica testuale tra distanza e desiderio. Il raggiungimento del do maggiore, in conquistata evasione dal pulsante do minore d’impianto, legando insieme per *rima armonica* immagini differenti, l’“ensemble” (vivre), il “mon esprit”, le “larmes”, conclusione della prima strofa, l’umore “vagabonde” dei vascelli, e la “lumière” delle strofe con la conclusiva “volupté” del refrain, dimostrava musicalmente intime corrispondenze del testo.

¹⁶ “I cinque *Lieder* di Debussy non sono certamente da annoverare tra i suoi chefs d’oeuvre. La freschezza del primo non ha nulla della morbosità dell’argomento [...] sembra la riduzione per pianoforte di un frammento orchestrale [...] la delicatezza dell’ultimo è inconciliabile con l’atteggiamento di sfida che Baudelaire prediligeva [...] del tutto adeguato e magistrale è soltanto *Le jet d’eau*” (Adorno, *Alan Berg*, p. 151).

¹⁷ “In essa generazione, nel suo quasi eroico impegno formale, molte frecce andarono perdute. È massimamente doveroso riconoscere come, attraverso quel ‘brivido nuovo’ – che era poi ben più che un brivido, raggiungendo dimensioni foniche naturali:

generazione di Duparc, nel nuovo “ordine musicale”, che sarebbe stato il *suo* Novecento; e, insieme, sempre nel segno di Baudelaire, liquidare personalmente l’ingombrante eredità di Richard Wagner.

Debussy sceglie cinque testi di Baudelaire, *Le Balcon* e *Harmonie du soir*, dalle *Fleurs*, *Le Jet d’eau* da *Épaves*, *Recueillement* dalle *Additions* alla terza edizione del 1868, *La Mort des Amants*, estratto da *La mort*, coesa sezione conclusiva delle *Fleurs*, e li ricompone in un ciclo unitario,¹⁸ tra il 1887 e il 1889, anni cruciali di formazione, durante i quali la stesura delle *chansons* si intreccia significativamente con lo studio delle grandi partiture del *Tristan*, del *Parsifal* e con i pellegrinaggi a Bayreuth.

Le Balcon, poema proustiano dell’evocazione delle “minutes heureuses”, inno al ricordo dell’eros, della “beauté des caresses”, delle “beautés langoureuses”, della dolcezza del “ton sein”, dei “serments” e dei “baisers infinis”,¹⁹ inno all’eros del ricordo, delle “imperissables choses”, dei ritorni dal “gouffre interdit à nos sondes”, dei soli che rinascono nei cieli dopo l’immersione “au fond des mers profondes”, presenta la sua scrittura come una partitura, wagneriana per l’immaginario dei temi e, soprattutto, per la loro fluida variazione in sviluppo, all’interno di un complesso sistema di ripetizioni, dalla ripresa del primo verso alla fine

ascoltare i consigli e le furie del vento, il suo dialogo implacabile col mare – si preparasse l’insorgere di un ordine musicale che solo sembra rispondere a tutte le esigenze, anche della lingua” (Bortolotto, *Dopo una battaglia*, pp. 358-359); rispetto a quella generazione, critica nella doppia eccezione del termine, del destino che stride, e della piena coscienza con cui “quel piccolo manipolo di rinnovanti lo avverte pienamente”, nella sua funzione di rinnovamento Baudelaire agisce come Berlioz: “Baudelaire e Berlioz, la generazione del *nouveau*, intuiscono la gran pratica, l’opera alchemica: e l’attuano parzialmente, quanto gli consentivano i relitti rettorici del classicismo: Racine Gluck” (*ibid.*, p. 355).

¹⁸ La realizzata intenzione debussyana di costruire un ciclo, se non fosse sufficiente l’evidenza dell’ascolto, anche nella raffinata trascrizione orchestrale di John Adams, *Le livre de Baudelaire*, che espungendo l’ultimo brano, indebolisce significativamente le relazioni strutturali dell’insieme, si rende visibile nella scelta di un ordinamento non cronologico, rispetto alle date di composizione, nella pubblicazione dei *Poèmes*: i primi, di marcato orientamento wagneriano, agli estremi, il più recente, e linguisticamente personale, in centro.

¹⁹ Il wagnerismo baudelairiano delle promesse, dei profumi e dei baci infiniti è esposto da Debussy nei cromatismi della linea melodica, raddoppiati dall’arabesco per accordi vaganti della parte pianistica.

di ogni strofa²⁰ al risponderci, intrecciarsi e alternarsi delle immagini. Un'intonazione specularmente wagneriana del testo wagneriano di Baudelaire, vincolando all'uso di quella tecnica leitmotivica che Baudelaire aveva riconosciuto nel *Tannhäuser* e plagiato per anticipazione nella composizione strutturale delle *Fleurs*,²¹ impegnava speculativamente Debussy a determinarne l'attualità del significato musicale e le valenze delle funzioni compositive.

L'introduzione pianistica, in do maggiore, espone un *Leitmotiv*, il cui schema ritmico e il gesto intervallare ricordano il tema dell'eroico amore di Brünnhilde nel primo atto del *Götterdämmerung*. Il *Leitmotiv*, sempre confinato alla sola parte pianistica, trasposto in la, accompagna i versi centrali della prima strofa, "Tu te rappelleras la beauté des caresses", trasposto in si maggiore e poi in progressione per toni interi, segue l'intonazione della terza strofa, "que les soleils sont beaux", variato ritmicamente sul dodici ottavi dell'*Andantino*, in fa maggiore, contrappunta l'incipit in ribattuto della quarta strofa, "la nuit", che melodicamente rima con "les soirs illuminés" della seconda, si presenta, solo, nella conclusione dell'interludio pianistico che prepara la quinta strofa, "je sais l'art", e torna un'ultima volta, sul secondo verso della strofa finale, "renaîtront-ils d'un gouffre interdit", a rappresentare nel salto ascendente di nona e nella discesa arabescata, il risorgere del sole rinascite dagli abissi insondabili. In questo rapporto, finalmente esplicito, del gesto melodico con l'immagine del testo, non solo il *Leitmotiv* del *Balcon* rivela il suo contenuto semantico letterale e il valore figurale, di emersione del ricordo, nell'associazione con le precedenti immagini che aveva contrappuntato e fatto rimare, ma, a livello strutturale, il meccanismo stesso di emersione e ritorno del *Leitmotiv*, il suo gemmare altri frammenti e da altri frammenti, componendosi e dissolvendo-

²⁰ Questa ripetizione testuale, con un accorto gioco di adesione e distanziamento tra musica e parola, sarà mantenuta da Debussy nella ripresa melodica della voce ma, ogni volta, variata nell'armonizzazione e nell'accompagnamento pianistico.

²¹ Non solo nella composizione unitaria, esibita fin dai titoli, delle sezioni interne, *Le vin* o *La mort*, costruite musicalmente, con invito irrinunciabile per Berg, in forma di tema e variazione, ma nel concatenamento dei componimenti per riprese e variazioni, risonanze e trasposizioni: il "gouffre" conclusivo del *Duellum* ritorna nel finale del *Balcon* che lo segue, così come tra i "soleils" che "montent au ciel" nel *Balcon*, uno, "couvert d'un crêpe", aprirà il successivo *Le Possédé*.

si, apparendo e nascondendosi, sospendendosi e sorprendendoci nello sviluppo della chanson, trasforma l'unificante principio di costruzione drammaturgica in quel fluido e risonante, erotico e ambiguo, dispositivo memoriale che Debussy, come Proust, avrebbe letto in Wagner attraverso Baudelaire.

Nella *Harmonie du soir*, la rappresentazione musicale delle immagini del testo, il languore dell'*après-midi*, il fremito del violino, il risplendere dell'ostensoir-ricordo, suona decisamente francese, tra incanti saporosi di Chabrier e movimenti, armonici e articolativi, che riflettono, diffrangono, la luce di Duparc penetrando e deformando l'universo wagneriano di provenienza: il *Leitmotiv*, trasformato in ripetizione di una figura di accompagnamento, perde ogni semantica referenziale, anche allusiva o trasversale, ogni drammaturgia evenemenziale per acquistare una dimensione internamente sonora, per sostituire nel successivo *Jet d'eau*, in primo assaggio di conquistata autonomia stilistica, al tema e alla sua variazione in sviluppo logico, argomentativo, l'arabesco e la sua risonanza di gesto.²² Permane, dal *Balcon* alla *Harmonie*, nella complessa interazione tra la forma letteraria del *pantoum*, così musicale da costituire modello ispirativo per una tra le più indimenticabili composizioni di Ravel, e la sua trascrizione debussyana, per ripetizioni della linea vocale e variazioni della sua interpretazione timbrica e armonica, nell'organizzazione del testo musicale come scintillio baluginante intorno alla proliferazione e dissoluzione del baudelairiano arabesco, la raffigurazione dei contenuti, l'universo armonico e corrispondente della sera, appunto, nel musicale lungo respiro di stasi palpitanti e statici fremiti: questa idea di una profonda compenetrazione del testo e della musica, attraverso la forma, offrirà, lustri dopo, a un compositore che parlerà con un lessico armonico storicamente, e poeticamente, assai distante da quello di Debussy, suggestione ispirativa. Agli inizi del 1944,

²² E ritorno: la forma globale del ciclo, quasi una dimostrazione di come trasmutare un'eredità in prospettiva, percorre le tappe di una metamorfosi stilistica dal ripensato wagnerismo del *Balcon*, alla profetica fluttuazione liquida degli accordi di seconda e all'iridescenza mobile delle sestine, quintine e terzine del poema centrale, che risuoneranno nella voce più riconoscibile del Debussy maturo, e a ritroso, recuperando le settime vaganti tristaniane e il diffuso cromatismo in *Recueillement*, che si ricostituisce a *Leitmotiv* strumentale sul quale, in ripresa speculare del modello compositivo del *Balcon*, sviluppare la forma dell'intero *poème*, nel finale *La morts des amants*.

provando a scuotersi dalla paralisi creativa seguita alla conclusione della quinta sinfonia, cercando nella poesia ristoro ai dolorosi, insopportabili terrori della guerra, Matthijs Vermeulen incontra un'immagine di se stesso, della sua storia di quegli anni, della nostalgia per tutto quello che in lui si era perduto, nel canto del ricordo del *Balcon*; si propone di intonarlo, come se fosse Baudelaire stesso a recitarlo per sé, restituendone in musica l'estasi trattenuta, del rapimento che fu ma non è più e che, pure, continua a vibrare, in palpito di sogno. La costruzione non riflette le ripetizioni del testo,²³ la ripresa di analoghi gesti melodici stabilisce rime musicali incidenti sulla superficie verbale,²⁴ tuttavia l'arco formale si sviluppa sulla relazione tra l'iniziale fissazione claustrofobica, livida e grigia, della linea vocale all'interno di un intervallo di terza minore, bartókianamente saturato per seconde ascendenti e discendenti, e la sua progressiva espansione che culmina, luminosa e voluttuosa, nella lirica, liberatoria, fremente salita melodica conclusiva, della luce del passato risalita dagli abissi di naufragio del presente: la dialettica morfologica tra stasi di chiusura e movimento di apertura trascrive musicalmente, trasposta in struttura, la sequenza delle immagini del testo.

Rilanciando vertiginosamente molte delle questioni che si stanno discutendo nel nome di Baudelaire, e trasformando la traduzione musicale in musicale critica, di adorniana penetrazione, era stato Alban Berg, tuttavia, nel 1929, in attesa di *Lulu*, a spingere l'interpretazione morfologica debussiana in una direzione ulteriore, rivolgendola non al singolo testo ma alla costruzione globale di un ciclo di testi: tre, tra i

²³ In molti casi, neppure l'accento della parola coincide con quello di battuta, come se, nella lentezza dell'agogica, il testo si sospendesse più che appoggiarsi all'intonazione, aumentandone l'effetto onirico, intimamente tra sé e sé, della 'lettura musicale'. Sono invece rispettate le cesure metriche del verso e l'articolazione delle strofe. A raffigurare, seguendo suggestione debussiana, nella pratica compositiva della ripresa motivica, la baudelaيرية "art d'évoquer", Vermeulen interludia alla quinta strofa con la ripetizione del tema dell'introduzione pianistica iniziale.

²⁴ L'intonazione su seconde ascendenti e discendenti, di "maîtresse de maitresse" rima melodicamente con "mère de souvenir", con "plaisir" e "devoirs", con il "Tu te rappellerà", trasposto, con la "nuit" - "cloison" della quarta strofa, l'intervallo di quarta diminuita di "O Toi" ritorna nella "mère" ripresa nel quinto verso, l'intervallo melodico di quarta eccedente, fortemente caratterizzato e anticipato nell'introduzione pianistica, crea la corrispondenza tra "beauté", al terzo verso, la prima menzione delle "minutes heureuses", al "si doux" di corpo e cuore, al ventiquattresimo verso.

cinque componimenti della personale traduzione compiuta da Stefan George²⁵ sulla sezione delle *Fleurs* dedicata a *Le vin*, *L'âme du vin*, *Le vin du solitaire* e *Le vin des amants*, con inversione della posizione degli ultimi due, sono da Berg riconosciuti e trattati, nella loro unità tematica ma soprattutto nell'intramato tessuto di immagini corrispondenti, come un unico iper-testo, musicalmente traducibile, quindi, in un gesto formale unitario, reso ancora più cogente dall'impiego della tecnica seriale,²⁶ conseguenza estrema del principio leitmotivico wagneriano,²⁷ efficace strumento di rivelazione di segrete corrispondenze testuali.²⁸ I

²⁵ "La magica atmosfera baudelairiana [...] in George acquista il senso esoterico della dolce angoscia" (Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafoni*, p. 137). Adorno, su memorie benjaminiane, non solo definisce la centralità dell'esperienza traduttiva nella poetica simbolista, ma con visionaria intuizione suggerisce di ascoltare la musica stessa di Berg come "musica tradotta", da Debussy, da Wagner, da Schönberg e Mahler: "La scuola simbolista [...] non è comprensibile [...] senza il canone del tradurre. Essa cerca di salvare la propria lingua dalla maledizione del banale, tenendola sotto osservazione dal versante di quella straniera e facendo irrigidire la sua quotidianità sotto lo sguardo da Gorgone dell'estraneità; ogni poesia di Baudelaire, e così pure di George, va misurata nella sua forma linguistica sull'ideale di traduzione [...] Berg salva l'apparenza banale del linguaggio estraneo traducendolo nel proprio rigore costruttivo e chiamandolo per nome. L'aria è una composizione dodecafonica frutto di un montaggio di frammenti dell'idioma musicale francese [...] il minimo passaggio si fa fusione delle sonorità e laissez vibrer debussiano" (Adorno, *Alban Berg*, p. 149).

²⁶ Composta da un elemento scalare completo, che profila chiaramente l'ambito tonale di re minore, e una coda atonale nelle relazioni interne, costruita però sulla predominanza dell'intervallo tonale, armonicamente privilegiato, di terza, la serie elaborata da Berg per *Der Wein* permette di garantire, oltre al principio schönberghiano di integrazione compositiva dei piani orizzontali e verticali dell'opera, concettualizzabile ma non identificabile all'ascolto, una riconoscibilità tematica, melodica, di tipo tradizionale, la scala minore armonica chiaramente esposta dalla prima entrata della voce, e una dialettica tra affermazione ed elusione della polarizzazione tonale, tanto in ambito armonico che melodico, capace di sostituire le relazioni tonali come strumento di articolazione intellegibile dello sviluppo morfologico.

²⁷ La sensibilità wagneriana dell'immaginario baudelairiano è sottolineata dall'affiorare, nel tessuto seriale, di settime e cromatismi dal sapore inconfondibile, delle improvvise accensioni liriche di una vocalità infinita, impregnata di una tristaniana voluttà, perturbante proiezione dell'estasi erotica nell'ebbrezza etilica.

²⁸ Il lavoro motivico, per riprese, inversioni e retrogradazioni seriali, permette di rilevare la significativa corrispondenza tra la moglie cui il vino ravviva lo sguardo, "Ich mache deines weibes augen heiter", nell'*âme du vin*, e "Der sonderbare blick der leich-

materiali tratti dal ciclo baudelairiano vengono così disposti come elementi di una forma classica ibridata, bitematica e tripartita, con uno scherzo e trio a sostituzione dello sviluppo centrale. In questa ricomposizione musicale del ciclo poetico, la messa in musica del testo di apertura, concepita come un'esposizione, interpreta le quartine dell'*âme du vin*, concependole come due macro-sezioni tematiche, dialetticamente contrapposte, seguite da una coda riepilogativa, su materiali della prima sezione, che conduce le due ultime quartine, al poema successivo: la prima, liricamente costruita sulla salita scalare della testa della serie, pone in figura musicale il canto del vino, "Des weines geist begann im fass zu singen", nel cui segno unifica le prime tre quartine; la seconda, icasticamente denotata dal ritmo sincopato e dalle inflessioni jazz del Tango,²⁹ figura dei "refrains des dimanches", "Hörst du den sonntagsang aus frohem schwarme?". Dopo lo sviluppo, che decostruisce la struttura del sonetto, *Le Vin des amants*, nelle tre sezioni dello scherzo,³⁰ un interludio conduce alla ripresa, che intona, e decostruisce, l'ultimo sonetto, articolandolo, nuovamente, in due sezioni tematiche, contrap-

ten frauen", che però non vale "les baumes pénétrants que" la "panse" della bottiglia profonda "féconde", del *Vin du solitaire*.

²⁹ Nell'interpretazione di Adorno, Berg riesce in un'ulteriore operazione traduttiva: del "triviale in stile". Il tango, straniato, che "occhieggia dalla musica con gli occhi vuoti del teschio a mostrare che la socievolezza dell'ebbro, di cui è pervasa la poesia di Baudelaire, null'altro è che la figura allegorica di una estraneità mortale [...] il Kitsch, non rimosso con buongusto, ma spinto oltre secondo la propria legge, si trasforma in stile nelle mani del compositore; il banale si disvela così come apparizione della merce e pertanto atteggiamento sociale dominante: ma al tempo stesso anche cifra del suo declino". "Per il compositore il mondo delle merci è rappresentato dall'idioma della musica leggera, delle danze in quegli anni nuove". Allegorica tetraggine e frivolezza triviale; lo spirito faticosamente evocato dalle bottiglie e la merce musicale sfacciatamente molesta del tango; la meditabonda voce dell'anima del solitario e l'estraniata socievolezza di pianoforte e saxofono mutuata dal jazz o dai complessi di musica leggera – con tali caratteri l'aria costituisce un rebus" (Adorno, *Alban Berg*, pp. 148, 146).

³⁰ Il *Leicht bewegt* della prima quartina, il trio, *Schwebend*, della seconda quartina e dei due primi versi della terzina, intorno alla mistica sospensione del flusso temporale, madrigalizzazione, della figura dell'angelo eterno, "Engel für ewige dauer", il da capo, *Wieder rhythmisch betont*, che conclude il testo connettendo, con forza, il primo e il sedicesimo verso, la prima quartina, del "feenhimmel", e l'ultima terzina, del "träume land".

poste tra loro e in relazione con le figure, semantiche perché musicali, del testo di apertura.³¹ La coda, con la sua ricapitolativa insistenza sul gesto, tematico e seriale, della scala ascendente e discendente, enfatizzato anche nella ripresa dello scherzo, ad accompagnare il volo verso il “paradis de mes rêves”, permette di intendere nell’espansione di quel movimento di salita e discesa, nella proiezione in spazio diastematico dei molteplici movimenti di incioglimento e inabissamento, come già in Debussy e Vermeulen, l’essenza dinamica non solo di tutto il ciclo del, e per *le vin*, ma delle stesse anelanti tensioni e distensioni delle *Fleurs*.

Nel 2007, il più che novantenne Henri Dutilleux presentava a Matsumoto, nella prestigiosa creazione di René Fleming e Seiji Ozawa, la prima versione di quella che sarebbe stata l’ultima opera del suo non troppo nutrito catalogo, *Le Temps l’Horloge*, ciclo per voce e orchestra, che intonava tre testi poetici di autori diversi novecenteschi, due di Jean Tardieu, *Le Temps l’Horloge* e *Le masque* e uno di Robert Desnos, il cosiddetto, per mitico malinteso, *Dernier Poème*. Nelle note di sala del concerto, Dutilleux precisava che stava ancora lavorando al “quatrième et dernier volet de ces chants”, che avrebbe concluso l’opera. Il lavoro, in effetti, fu impegnativo e occupò due anni, oltre a richiedere la necessità strutturale di un’ulteriore sezione, su testo ancora di Tardieu, *Le futur antérieur*, un interludio con funzione di bilanciamento strutturale tra i primi testi e lo sviluppo dell’ultimo “volet”, dedicato a “l’un des plus fameux poèmes en prose de Baudelaire, *Enivrez-vous*”.³² Era proprio intorno al centro, ancora assente ma già irradiante, dell’ebbrezza baudelairiana come via di fuga dalla prigione del tempo orologio, che Dutilleux aveva costruito la sua composizione di testi,³³ variazioni sul tema dell’“espace/temps”,³⁴ un’architettura di corrispondenze

³¹ Attraverso la ripresa del Tango, nel “violine” di Adeline, “la musique énervante et caline” di Baudelaire, risuona, weillianamente, il “sonntagsang” dell’*âme*.

³² Henri Dutilleux, *L’esprit de variation. Écrits 1941-2007*, p. 400.

³³ Sensibilmente rispecchiata nella forma musicale, costruita intorno alle risonanze tra l’ultimo numero della partitura e i precedenti, per rinvii tematici, rimandi timbrici e memoria di gesti melodici.

³⁴ Il tema baudelairiano del passaggio del tempo offriva la possibilità di accogliere frammenti di opere lontane nel tempo, avvicinate nello spazio formale dell’ultima opera, utilizzando figure riconoscibili del suo linguaggio, come “il gesto rapido e ascendente, aggressivo e instabile dei legni” (Potter) o situazioni sonore, timbriche,

che la forma musicale, riflessione vivente sulle relazioni tra tempo e spazio, tra dissoluzione e permanenza, avrebbe, insieme, rappresentato e incarnato.

Miroir (musica di parole)

Attraverso la sensibilità formale della propria poesia, Baudelaire seppe interpretare, come poesia, la musica di Wagner,³⁵ che studiò trasformandone il piacere in conoscenza, attraverso la struttura formale

testurali, armoniche, tratte da precisi passaggi del suo catalogo, come la citazione melodica della giovanile *La Géôle*, la pulsazione ritmica in esaurimento di *Shadow of time* o la poetica strumentazione di violoncelli e clavicembalo di *Timbre espace mouvement*: modi di innesto dei temi dei testi poetici nella concreta rappresentazione, del proprio vissuto biografico/compositivo, sigillo di forma esistenziale e musicale, Baudelaire e Dutilleux, Baudelaire è Dutilleux: “In this final work, Dutilleux seems to be looking back on his life, as he quotes or alludes to his past compositions. It would not be an exaggeration to suggest that the real subject of *Enivrez-vous* is Dutilleux himself; it is as if he is watching himself, in a Baudelairean ‘dédoublement’. Dutilleux’s setting of *Enivrez-vous* embraces his work, as if he were cheating time, collapsing time. Perhaps for him, musical intoxication was the euphoria of getting out of time, or at least the illusion of doing so. For Dutilleux, the 19th-century poet was a contemporary, and Baudelaire was an obsession permeating so much of his work, a ‘haunting’ indeed. For him, I believe, ‘Baudelaire, c’est moi’” (Caroline Potter, *L’univers poétique du “Temps l’horloge”*).

³⁵ “À une époque où Frédéric Chopin a repris le principe du tempérament dans ses *Préludes op. 28*, où Félix Mendelssohn et, de façon plus dogmatique, Anton Reicha, se sont fait les continuateurs du *Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, Baudelaire sait bien que tout, en art, dépend d’une clef et que la création poétique, comme l’écriture musicale, est une question de modulation [...] [nel *Confiteur de l’Artiste*] le tableau, le paysage de ciel et de mer, se transforme en musique, où à une image (‘ne petite voile à l’horizon’) se substitue ‘la mélancolie monotone de la houle’. Un chimisme verbal, mieux qu’une alchimie du verbe, permet un continuel passage de l’extérieur à l’intérieur et de l’intérieur à l’extérieur, ainsi qu’un dépassement de la logique au profit de la modulation [...] un texte comme celui-ci va bien au-delà de la vaporisation du moi et conduit à des processus d’enharmoine, à de subtiles modifications de la masse sonore. Un tel passage s’achevant en dépassement constitue l’essentiel du sonnet *Correspondances* et du développement qui conduit de nouveau vers ce poème, alors qu’en 1861 Baudelaire s’emploie à défendre la musique de Richard Wagner” (Pierre Brunel, *Baudelaire et le “puits de magie”. Six essais sur Baudelaire et poésie moderne*, pp. 20-21).

della loro musica, Duparc e Vermeulen seppero interpretare, in musica e come musica, le corrispondenze interne di un poema baudelaireano, Debussy e Berg, nella loro personale concezione della forma-ciclo seppero scoprire alcune di quelle connessioni strutturali tra le parti che rendevano unitaria la concezione delle *Fleurs*, nelle sezioni e nella sua totalità, Dutilleux, montando e accostando a Baudelaire i testi novecenteschi di Tardieu e Desnos, crea, attraverso l'unità della forma musicale, impreveduti e rivelativi legami intertestuali. Nel gioco di infinite e mutue traduzioni che stiamo descrivendo, la valenza critica di questa forma musicale offrirà, a sua volta, lezione riconosciuta e accolta dalla scrittura critica, musicale per costruzione, intertestuale per vocazione, di Jean Starobinski,³⁶ ancora una volta, *musicalment*, per variazione e sviluppo motivico, nel nome di Baudelaire, componendo, intorno al suo *Cygne*, un sinfonico ciclo, intitolato alla *Mémoire de Troie*.³⁷

Il tema, virgiliano, della distruzione di Troia, genera tre principali nuclei motivici: l'ineffabilità, o incapacità del dire,³⁸ la dialettica suono/silenzio,³⁹

³⁶ Indicando nell'arte musicale della variazione degli amati cicli delle *Goldberg* e delle *Diabelli*, la segreta, inarrivabile, sapienza, capace di conciliare reiterazione e la trasformazione incessante di un tracciato, Jean Starobinski offre probabilmente, in figura, l'ideale costruttivo della propria critica. "La présence des formes musicales dans son écriture est probablement le moins apparent mais le plus prégnant des rapports que Starobinski entretient avec la musique [...] On ne s'étonnera pas que des livres entiers de Starobinski soient composés selon un art consommé de la variation: *Trois Fureurs*, *La Mélancolie au miroir*, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *Action et Réaction*, *Le Poème d'invitation*" (Michel Schneider, *Au miroir de la musique*, p. 602).

³⁷ Non casualmente il saggio, apparso per la prima volta su "Critique", è stato pubblicato in *La beauté du monde*, pp. 247-269, il sommo *Quarto*, dedicato alla "littérature et les arts" nel quale si ritrovano significativamente riunite due sezioni intitolate *Écouter* e *Le temps de l'écoute*, con le pagine musicologiche di Starobinski e la ricca sezione dedicata ai contributi su Baudelaire.

³⁸ Letto da Starobinski in apertura del secondo libro dell'*Æneis* ("infandum regina jubes renovare dolorem"), il motivo della parola, che si dichiara incapace a raccontare il dolore patito, è ripreso ai versi 361 e seguenti: il linguaggio e le lacrime sono impotenti a dire la distruzione.

³⁹ Laocoonte muore elevando "clamos horrendos"; dal verso 298 la catastrofe si rappresenta come sonor apocalisse, in un registro uditivo di grande ampiezza: "luctus", "gemitus sonitus", "clamor", "clangor"; nei versi 486-488 la ripresa dello strepito modula verso l'ancora più terrifico silenzio di morte, che ritorna al verso 755. Starobinski nota come "au long du récit, le registre des sons aura prévalu dans sa plus

il ricordo e la profezia,⁴⁰ sui quali Starobinski compone il suo primo *movimento*, *La nuit de la destruction* appunto, presentandone la prima esposizione, congiunta, nel libro secondo dell'*Eneide*, la loro differente ripresa nei libri successivi, la loro variazione, modulazione o inversione, nella sospensione tra passato e avvenire, nell'urgenza del fenomeno sonoro, tra urla dei dannati e cori angelici, tra celesti armonie e cacofonie averne, nell'indicibilità della beanza, nelle pagine della *Divina Commedia* dantesca. Nel secondo movimento, *Le vainqueur brutal: trois apparitions de Pyrrus*, l'esposizione del tema secondario di Pirro genera nuove variazioni dei precedenti nuclei motivici, che conduce, con sinuoso percorso di accostamenti analogici, da Virgilio e Dante a Shakespeare, Racine e infine Baudelaire,⁴¹ con l'ingresso della nuova area tematica, l'esilio,⁴² dedotta dai motivi che la precedono, e capace di connettere, strutturalmente, nelle variazioni e riprese motiviche che compongono i movimenti successivi, il testo baudelairiano a due passi dai *Tristia* di Ovidio,⁴³ *Sull'Elegia* di Schiller, il commento dello stesso Baudelaire al quadro di Delacroix raffigurante Ovidio tra

grande diversité, entre le silence de la nuit et la clameur assourdissante du ravage et du massacre, – entre les bruits inhumains et le haut langage de la prophétie qui appelle à l'action”.

⁴⁰ Nel silenzio, Enea vede apparire l'ombra della compagna che gli racconta il suo destino.

⁴¹ Il tema di Pirro permette di modulare il motivo dell'ineffabilità dal confronto tra Hamlet, incapace di esprimere il proprio dolore, e la tragedia di Troia rappresentata nella scena degli attori (II, 2) all'*Andromaque* di Racine, nella quale riappaiono i motivi del ricordo e della profezia e, successivamente, nel risuonare delle urla nella memoria, della dialettica suono/silenzio, che conduce al grido della *Phèdre* e, infine, al *Cygne*: nell'assenza di suono dell'immagine di un cigno tra le rovine della vecchia Parigi rinasce l'immagine di Andromaca, “l'intuition de Baudelaire lui a fait maintenir un registre acoustique, mais différent de celui qui accompagnait l'image classique”.

⁴² Nella sequenza di Starobinski, la Troia di Baudelaire si fa segno della compassione per la “communauté éparse des exilés”, il motivo epico si armonizza nel tono dell'elegia.

⁴³ La versione virgiliana, nella dimensione del ricordo, è assunta da Ovidio, come da Baudelaire, *al quadrato*, trasformando la memoria esistenziale di Enea in memoria culturale del lettore; si moltiplicano e complicano i rapporti tra parola e rumore, suono e rumore; Ovidio deplora l'impossibilità di dire delle parole quasi sommerse dall'acqua.

gli Sciti, il poema di Jacques Réda, *Ex Ponto*,⁴⁴ le pagine del *Viaggio in Italia* dedicate al rimpianto con cui Goethe lascia Roma,⁴⁵ tre poesie di Mandelstam⁴⁶ e due di Bonnefoy.⁴⁷

Come nel ciclo di Dutilleux, è la forza trasfigurativa della forma a offrire all'arbitrarietà della cretostomazia una rivelativa, necessitante, coesione di struttura. La storia della sopravvivenza di un tema nelle sue metamorfosi, indifferente a ogni linearità cronologica e deduttiva, si compone in sviluppo musicale, per assonanze, risonanze, riprese, ritorni, dimostrando come nel tema della "mémoire de Troie" possa simbolicamente riflettersi "la poésie dans son développement séculaire". Il processo di trasformazione di frammenti di poesia in figura della poesia stessa, tuttavia, non è solo enunciato⁴⁸ quanto soprattutto dimostrato, *allegorizzato*, nel senso del *Cygne* baudelairiano, e benjaminiano del

⁴⁴ La parodia letteraria, con il parallelo tra il silenzioso fioccare della neve e il turbinare della battaglia di Troia, riprende il nodo mnestico del ricordo ma lo doppia ancora baudelarianamente, e ovidianamente, in memoria culturale: il gioco stesso di citazioni diventa nodo di memoria e di tempo, con un progressivo salire di livello nella spirale di accostamenti.

⁴⁵ Nel silenzio della vita che diviene ricordo Goethe rammemora Ovidio ma l'accostamento delle sue situazioni non riesce a essere detto efficacemente, ripresa del motivo dell'impotenza della parola).

⁴⁶ *Tristia*, evocazione di un addio in cui l'incertezza del presente e l'ansietà per il domani innervano una poesia tutta giocata sulla memoria delle separazioni inscritte nel passato della poesia; *Per non aver saputo tenere le tue mani*, sovrapposizione tra una notte amore e dolore e l'immagine insistente della distruzione della città di Priamo; un componimento del 1915 nel quale il rumore del mare costituisce l'ultima parola che prende le distanze da tutte le parole precedenti, e risuona il rumore del tempo del tempo.

⁴⁷ *Nuées* da *Dans le leurre du seuil*: persistenza dell'immagine di Troia, eco d'un mondo anteriore; *De vent et de fumée* da *La vie errante* il clamore associato dalla tradizione poetica alla memoria di Troia, diviene la difficoltà a ripetere, l'impossibilità di (ri)dire, l'indicibile, l'"infandum" di Enea, nella prima esposizione del tema.

⁴⁸ Spiega Starobinski: "Nous venons de voir qu'à mesure qu'elle faisait face à un monde moins hospitalier, la poésie s'est interrogée de façon toujours plus insistante sur sa propre condition, sur ses pouvoirs et ses limites. En se reportant vers la scène imaginaire de Troie et de ses abords tissés par tant de navigations, les poètes ont reconnu la beauté triomphante et le feu de la destruction, l'élan conquérant et la douleur de l'exil, et les mille guises de la parole qui ordonne ou qui ruse. Il leur est souvent arrivé d'y percevoir, par réflexion, venues de la profondeur du temps, les figures de leur propre péril".

“tout pour moi devient allégorie”, attraverso la forma: negli esplicitati legami di relazione e minute mutazioni, instaurando e rendendo percepibili, mutue e celate connessioni, a interpretare i testi, a far parlare e intendere i testi, a costituirne la dimensione simbolica, è la forma stessa della loro esposizione, come in ogni altra messa in musica di poesia.

Enigme (parole di musica)

Come per Berg, nella fusione tra l'arte della mediazione wagneriana, del continuo passaggio, e l'arte dell'elaborazione motivica schönberghiana, nel lavoro riflessivo e decostruttivo sulle forme classiche, tra *Wozzeck* e *KammerKonzert*, nella tesa dialettica tra negazione ed emergenza dell'informale, Adorno testimone partigiano,⁴⁹ come per Debussy, nella concezione, tutta baudelaيرية, di una fluttuazione del processo morfologico nell'istante, sciolto dalle catene deduttive della musica tonale, Bortolotto testimone partigiano,⁵⁰ per Dutilleux, nonostante, o proprio perché la “littérature” rappresenta, “impulsion”, “stimulant”, vitale “nourriture”, la questione della forma, nella sua auton-

⁴⁹ “Nel Berg maturo ogni frase o ogni unità formale non solo svelano con univoca e compiuta chiarezza all'esecuzione consapevole il proprio senso formale, ma da sé pongono con tale forza quel senso nel fenomeno immediatamente percepito [...] E tuttavia questa inconfondibile maestria nella determinazione delle funzioni musicali è prodotta proprio dall'inestinguibile brama dell'amorfo, del senza forma, l'essenza fondamentale di Berg” (Adorno, *Alban Berg*, p. 58).

⁵⁰ Portando su Debussy l'ombra del Baudelaire di Benjamin, adattando alla poetica di M. Croche la citazione di *Su alcuni motivi in Baudelaire*: “L'universo di Debussy è nell'istante, sospeso all'eterno [...] ogni momento non è solo la premessa ad altro seguente [...] ma racchiude in sé la possibilità di incontro con la realtà che, con Benjamin, diremo essere quel nulla che solo rende servibile il qualcosa [...] è questo ‘un concetto del presente come del tempo-ora (*Jetzt-zeit*), in cui sono sparse schegge di quello messianico’. Come l'esperienza delle *Correspondances* in Baudelaire, quella di Debussy tanto vicina ad essa, si può definire, con bastevole esattezza, come ‘un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo da ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. In esso appare il valore culturale dell'arte’” (Mario Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, pp. 21-21).

mia e nella sua relazione a un contenuto poetico,⁵¹ è questione centrale, e capitale, del pensiero musicale:

Ce qui m'intéresse le plus à notre époque, c'est de trouver des formes qui indiquent une nouvelle perception du temps [...] choisir des formes de mouvements enchaînés.⁵²

Proprio per questioni di bilanciamento strutturale, più che per il pudore nei confronti di un loro troppo esplicito e bruciante richiamo all'evento, prossimo, temuto atteso, della morte, le parole di Jean Tardieu sulle quali è costruito l'interludio di *Le Temps l'Horloge*, non sono intonate, *in praesentia*, dalla voce ma evocate, *in absentia*, dalla composizione strumentale: la forma musicale ha maturato una tale coscienza espressiva e potenzialità rappresentativa da sussumere il testo poetico, non riorganizzandolo, sovrapponendosi criticamente ad esso,⁵³ ma sostituendolo integralmente, trasferendone, traducendone in struttura, il contenuto.

⁵¹ "La forma è mediata in sé dal contenuto, ma non tanto da essere attribuita ad un elemento che le sia puramente eterogeneo, ed il contenuto è mediato dalla forma; l'uno e l'altra restano da distinguere ancora nella loro mediazione, ma il contenuto immanente delle opere d'arte, il loro materiale ed il movimento di questo, è radicalmente diverso dal contenuto in quanto fatto sostituibile [...] il contenuto di una musica è per esempio, per dirla con Schönberg, la storia di un tema. Come momento del contenuto si può inoltre annoverare anche l'oggetto, in poesia anche la vicenda o la storia narrata, non vi si annovera meno, però, ciò che nell'opera capita a tutto ciò attraverso cui essa si organizza e muta. Forma e contenuto non vanno confusi, ma certo vanno liberati dalla loro contrapposizione rigida che risulta insufficiente per entrambi i poli" (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 598).

⁵² Dutilleux, *La forme réinventée*, 1979, in Id., *L'esprit de variation*, p. 242.

⁵³ "Mi pare che se ci deve essere connessione fra poesia e musica, si dovrà ricorrere con la maggior efficacia possibile a questa nozione di struttura [...] se scelgo un poema per farne non soltanto il punto di partenza di un'ornamentazione che tesserà questi arabeschi intorno ad essa, se scelgo il poema per inserirlo come fonte di irrigazione della mia musica e creare con questo fatto un amalgama tale che il poema si trovi 'centro e assenza' del corpo sonoro, allora non posso limitarmi ai soli rapporti affettivi intercorrenti fra queste due entità; allora un tessuto di congiunzioni si impone e porterà fra l'altro i rapporti affettivi includendo però tutti i meccanismi del poema, dalla sonorità pura al suo ordinamento intelligente" (Pierre Boulez, *Suono e verbo*, in *Note d'apprendistato*, p. 56).

Il quarto del primo libro dei *Preludes* di Debussy non definisce la sua forma attraverso temi o motivi, ma, come nella sfocatura di un sogno o di un atto di memoria, su gesti: il pedale armonico e la spazializzazione duparchiana divaricata su registri estremi, a sostenere e contenere uno slancio ascensionale e di successiva caduta, il sinuoso e ostinato movimento cromatico, incantatorio, pulsante, grumosamente armonizzato per settime, si alternano, oppongono, traspongono, giustappongono, ornamentano, risonando in un processo sospeso e germinante senza univoca, irreversibile direzione di sviluppo, compongono e dissolvono equilibri fluidi di cangianti densità sonore, masse dinamiche oscillanti che si avvicinano e allontanano, scoprono, nel loro vibrante risonare, inattese corrispondenze, in una crepuscolare *harmonie* che sfuma i contorni delle cose. Il titolo, affiorante a conclusione di ascolto, quasi chiave risolutiva del suo enigma e non vincolante indicazione programmatica iniziale, *Les sons et les parfums* è verso baudelariano, intonato dal giovane Debussy nei *Cinq poèmes*. Il preludio *senza parole* evoca quelle parole, nella figura dei suoi costituenti gesti sonori, le rappresenta nelle loro fluttuanti relazioni, le intona, silenziosamente, intimamente, in un'architettura formale che mima, segretamente, l'integrale struttura della *Harmonie du soir*?

Anche il titolo, apposto da Vermeulen alla sua sesta sinfonia,⁵⁴ pone una misteriosa, ambigua relazione tra la palpitante composizione or-

⁵⁴ Come Berg, Debussy e Dutilleux, Vermeulen, creatore di un personalissimo, vivente e vibrante, linguaggio musicale, libero da ogni convenienza e convenzione di stili e tecniche inerziali, tanto d'aujourd'hui che passatiste, il problema della forma è al cuore dell'esperienza compositiva: "I have held that every preconceived, so-called traditional form merely prevents an idea from creating its own form, and that it ought therefore to be resolutely shunned [...] I dreamt of musical forms which differ one from the other just as each new play by a particular playwright differs from the last, each new novel by the same novelist, each piece of sculpture by the same sculptor, each painting by the same painter, and each building designed by the same architect. I dreamt of musical forms which, just as in the other arts, were dictated solely by the subject" (Matthijs Vermeulen, *Notes on My Sixth Symphony*, p. 32). La riflessione formale condotta dalla sesta sinfonia, a partire da Debussy, sviluppa il principio di rinuncia a qualunque sezione di ripresa esplicita, supportata da una scrittura polimelodica, sovrapposizione di autonome temporalità, simultanee e intrecciate, in continua evoluzione, alla quale il materiale originario, generativo, sempre presente in innumerevoli differenti sfumature ma non sempre affiorante in superficie, garantisce la necessaria, intima coerenza.

chestrale e un verso di Baudelaire, già messo in musica nella *chanson* per voce e pianoforte, *Il Balcon*: “Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses”. Nella presentazione radiofonica precedente la diffusione dell’opera, il 3 gennaio 1960, Vermeulen citava le tre note la do re come materiale di costruzione del lavoro, spiegandone la scelta in relazione al gioco di parole, medioevale, che leggeva, nei loro nomi, in francese, la parola “l’adoré”. Questo concetto, potente per ispirazione e insieme sufficientemente vago, di *adorazione*, si sarebbe potuto trasformare, attraverso la manipolazione della sua, cabalistica e cifrata, figura sonora, in una “une action musicale”, sviluppata unitariamente dalla linea melodica iniziale all’accordo conclusivo, offrendo, in questo modo, una prospettiva interpretativa al verso, o all’intero poema, baudelairiano. Proprio l’integrazione, senza cesure, di autonome linee melodiche, direttamente o indirettamente legati alla sequenza delle altezze generative, rappresenterebbe, come epifania di ascolto, il ritrovamento delle “minutes heureuses”, *idée obsédante* che aveva dato colore, calore e sapore, a tutti i pensieri della composizione, durante il periodo della gestazione, ma sarebbe la struttura architettonica complessiva, la crescente progressione di una spirale continuamente ascendente, a rappresentare, in forma,⁵⁵ l’immagine generativa dell’intero *Balcon*, la luminosa risalita dei soli-memoria dagli abissi dell’oblio, figura dell’arte, musicale e poetica, di evocare, quelle “minutes heureuses” di desiderio, e adorazione.

Questa modalità di messa in musica di un Baudelaire in presenza e in assenza, raggiunge nel concerto per violoncello e orchestra di Dutilleux, baudelairianamente intitolato *Tout un monde lointain*, le regioni, e ragioni, più estreme. Impregnato, “saturato”, di Baudelaire, da sempre, Dutilleux aveva iniziato a lavorare dal 1968 a un balletto sulle *Fleurs du Mal*, abbandonando il progetto per l’impossibilità di “se contenter d’illustrer servilement Baudelaire”;⁵⁶ l’intuizione di utilizzare il violoncello come *porteur* dell’universo baudelairiano in originale esperienza sonora,⁵⁷ permette a Dutilleux di instaura-

⁵⁵ Riprendendo e trascrivendo l’interpretazione critica di Debussy e dello stesso Vermeulen, nell’intonazione vocale del testo.

⁵⁶ *Une heure avec Henri Dutilleux*, 1968, in Dutilleux, *L’esprit de variation*, p. 387.

⁵⁷ “For Dutilleux, the cello, because of its character and its timbre, was the ideal instrument to act as a link, an intermediary, between Baudelaire’s world and the sound world”. Meno convincente appare l’ipotesi seguente, di un “embodiment”, nel violon-

re una relazione non servilmente raffigurativa del testo poetico, una funzione di “risveglio”, attraverso il suono, di sue segrete risonanze, di ricerca, ancora una volta, di connessioni profonde, risposdenze tra un testo e altri testi, concependo una complessa e coesa articolazione formale in cinque movimenti senza soluzione di continuità, ciascuno dei quali rimanda, per via di titolo e di epigrafe premessa in partitura, a uno o più differenti poemi di Baudelaire. “Et dans cette nature étrange et symbolique”, “le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l’envers...”, “Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts...”, “Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux / Qui réfléchiront leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux”, “Garde tes songes; / Les Sages n’en ont pas d’aussi beaux que les fous!”:⁵⁸ il fascino, e il senso, del trattamento musica del testo non consiste tanto nella volontà dei gesti musicali di simboleggiare le singole figure poetiche, di serpenti, onde, vertigini, esotici paesi, specchi e fiamme, o i più generali contenuti dei poemi evocati, di erotici desideri o fughe oniriche,⁵⁹ quanto nella capacità di dimostrare, nella costruzione formale delle relazioni, per variazione e analogia, tra i gesti strumentali, l’identità risonante di distanti figure poetiche, la composizione musicale di una costellazione palpitante e rilucente, sospesa sopra il tempo di chi ascolta, di chi legge, e sfugge, infine, come nella disvanente, infinita ripetizione della cantillazione ultima del violoncello, in esplicita corrispondenza con il tempo lentamente disperso dalla viola, nell’abissale conclusio-

cello, dell’idea “of escape – escape through travel, through eroticism, through drugs, even through mystical rapture, so ambiguous was religious feeling for Baudelaire. [...] Dutilleux seems to be suggesting that the cello acts as a link between the orchestra (the earthly universe) and Baudelaire’s poetry (the ideal universe)” (Caroline Potter, *Henri Dutilleux*, pp. 80-81).

⁵⁸ Tratti dal ventisettesimo poema della sezione *Spleen et Idéal*, da *Le poison*, da *La chevelure*, dalla quale è tratto anche il verso che dà il titolo all’intera opera, da *La mort des amants*, ultimo dei poemi musicati da Debussy nel suo ciclo, da *La voix*, unico dei testi di *Tout un monde*, non tratto dalle *Fleurs*, ma dalle *Épaves*, la decima delle quali ha per titolo *Hymne*.

⁵⁹ Per una dettagliata analisi dei possibili *madrigalismi* illustrativi dei testi, presenti nella partitura di Dutilleux, si possono leggere le pagine dedicate a *Tout un monde*, nel citato lavoro critico di Caroline Potter.

ne della *Lyrische Suite* di Alban Berg.⁶⁰ Forse, non casualmente, per la nostra storia.

Adorno l'aveva definita, allusivamente e misteriosamente, un'opera segreta, latente, descrivendo la dilatazione della "forma a ventaglio"⁶¹ dei sei movimenti "incatenati", come una progressione drammatica, teatrale nella quale, "la catastrofe e l'epilogo richiedono tempi estremi".⁶² Adorno sapeva, e ad esso accennava senza volerne fare pettegolezzo, di un programma *riservato* della partitura, che metteva in scena, cifrandolo fino nelle schumanniane traslitterazioni musicali dei nomi propri, l'amore, divorante e adulterino, di Alban Berg, a b, la si bemolle, sposato, per la sposata Hanna Fuchs-Robettin, h f, si fa, sorella di Franz Werfel, conosciuta a Praga maggio 1925 e per la quale, "per lei sola", era stata concepita "ogni nota di questo lavoro", come le aveva scritto sulla copia personale della partitura, a lei dedicata, e nella quale quel programma veniva rivelato, movimento per movimento, nota per nota. Per il conclusivo, desolato *Largo*, le parole, tuttavia, non erano di Berg ma, ancora, del Baudelaire delle *Fleures*, tradotte da George: *De Profundis*, implorazione al "Toi, l'unique que j'aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé". Non solo il testo generava, nell'assenza di parola della visionaria scrittura quartettistica, vivide e livide immagini sonore, i *madrigalismi* dell'urlo lancinante, nel bicordo di seconda e nel dilaniante salto di settima, della caduta, del turbine di imprecazione e terrore, del "chaos", in furia di sestine, del lento rotolare del fuso del tempo, nell'infinito morire della viola sola, sulla teste dell'inversione della serie, non solo giustificava l'affiorante citazione, "fisicamente più penetrante della più violenta dissonanza",⁶³ del motivo del desiderio di *Tristan*, riconoscimento dell'universale, e musicale, forza della pulsione

⁶⁰ Già nel 1965, Henri Dutilleux aveva significativamente indicato la *Suite lyrique* tra *Le dix chefs d'œuvre de la musique du XX^e siècle (L'esprit de variation*, p. 136).

⁶¹ Così l'aveva immaginosamente definita Berg in una lettera a Rudolf Kolisch alludendo all'aumentare della distanza agogica, dalla quasi identità degli iniziali *Allegretto gioviale* e *Andante amoroso*, alla marcata divaricazione dei conclusivi *Presto* delirando e *Largo* desolato.

⁶² Adorno, *Alban Berg*, p. 136. "Il ventaglio del sentimento si apre rapidamente [...] una scena disperatamente appassionata ma repressa nel sussurro che a un certo punto osa esplodere per chiudersi nuovamente nel febbrile sussurrare" (*ibid.*).

⁶³ *Ibid.*, p. 142.

erotica, irresistibile, che univa indissolubilmente Baudelaire a Wagner ma, in un esperimento senza precedenti né eredità,⁶⁴ il testo del *De Profundis* si presentava integralmente intonato da una linea melodica *virtuale*, notata solo nella partitura di Hanna, muovendosi, senza coincidere, ma elaborando motivicamente la serie in tutte le sue forme, attraverso le diverse voci strumentali, talora esposta, emergente e sovrastante, talora celata nell'impercettibile condotta di una parte interna.

Concepito, a molteplici livelli, come complessa dinamica dialettica, tra ritrovamento e perdita, abbandono e ritorno, riconoscimento e dispersione, centralità e assenza, il testo baudelairiano della *Lyrische Suite*, segreto e privato, offriva, a Berg, dolorosa e luminosa allegoria della storia del suo sogno di un amore impossibile eppure necessario; a noi, figura ultima della nostra storia: del necessario eppure impossibile sogno d'amore della musica e della parola poetica.

Università degli Studi di Genova

Bibliografia

- Adorno, Theodor W., *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Berlin, Suhrkamp, 1995 (ed. it. *Il maestro del minimo passaggio*, trad. di Paolo Petazzi, Milano, Feltrinelli, 1983).
- , *Teoria estetica*, trad. di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1970.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Vicenza, Neri Pozza, 2012.
- Bortolotto, Mario, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992.
- , *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1970.
- Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966 (ed. it. *Note d'apprendistato*, trad. di Luigi Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1968).
- Brunel, Pierre, *Baudelaire et le "puits de magie". Six essais sur Baudelaire et poésie moderne*, Paris, Corti, 2003.

⁶⁴ Se non, forse, nel testo latente del quartetto *Fragmente – Stille, an Diotima* di Luigi Nono.

- Croce, Benedetto, *La poesia* (1936), Bari-Milano, Laterza, 1963.
- Dutilleux, Henri, *L'esprit de variation. Écrits 2007-1941*, Paris, Philharmonie, 2019.
- Lévi-Strauss, Claude, *Da vicino e da lontano. Discutendo con Claude Lévi-Strauss*, trad. di Massimo Cellerino, Milano, Rizzoli, 1988.
- , *Il crudo e il cotto*, trad. di Andrea Bonomi, Milano, Saggiatore, 1990.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Potter, Caroline, *Henri Dutilleux*, London, Routledge, 1997.
- , *L'univers poétique du "Temps l'horloge"*, Paris, Cité de la musique, 2016.
- Pound, Ezra, *Opere scelte*, trad. di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970.
- Rognoni, Luigi, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1954.
- Schneider, Michel, *Au miroir de la musique*, "Critique", LX.687-688 (août-septembre 2004), p. 602.
- Schönberg, Arnold, *Stile e idea*, trad. di Maria Giovanna Moretti e Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Starobinski, Jean, *La beauté du monde*, éd. Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2016.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, vol. I, 1973, vol. II, 1974 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Vermeulen, Matthijs, *Notes on My Sixth Symphony*, "Delta", Autumn 1961, pp. 26-35.

BAUDELAIRE E IL TEATRO

BAUDELAIRE ET LE THÉÂTRE

FEDERICA LOCATELLI – MARINA SPREAFICO

Inseguendo il sogno del teatro:
Charles Baudelaire, Il male e i suoi fiori

Abstract: Charles Baudelaire fell in love with the theatre when, as a young man, he was seduced by its lights, costumes, choreography, and by the many charms of the *comédiens*. He tried his hand at drama but failed to conceive concrete projects; the stage was to remain an unfulfilled, if recurrent, dream. Nevertheless Baudelaire transferred this dream to his poetry, which in fact appears innovative because of its narrative and dialogic elements, twists and turns, appearances and disappearances. These features combine to provoke in the reader the “shock experience” typical of his work. Prompted by the recognition of the theatricality of the verse, Federica Locatelli and Marina Spreafico selected, translated and staged passages from the works that showcase the interest in drama. These were collected in a performance, *Il male e i suoi fiori*, staged at Teatro Arsenale in Milan (May 2017). In a swirl of dances, songs and allegories, the audience was led on a journey through the poet’s mind, imagination and words, so as to discover new aspects of his lyric universe. In this article, after a consideration of the poet’s aesthetics, we retrace the genesis of *Il male e i suoi fiori*, its orchestration, message and central insights.

Dal 3 al 16 maggio 2017, il Teatro Arsenale di Milano ha proposto uno spettacolo dedicato a Charles Baudelaire, intitolato *Il male e i suoi fiori*: mediante l’inversione dell’ordine dei termini si è voluto lasciare, nel ricordo auditivo, il sostantivo “fiori” al quale abbiamo anteposto, per coordinazione, la parola “male”, con l’intento di offrire all’immaginazione del pubblico, già a partire dal titolo, uno spettacolo eterogeneo, un “bouquet” di fiori baudelariani.¹ Le repliche hanno riscosso un ottimo consenso da parte della platea, richiamata dal nome fascinoso di uno dei cosiddetti “poeti maledetti” grazie a una moda ormai consueta.

Mettere in scena Baudelaire può apparire un azzardo, così come il pensare al rapporto tra l’artista e il teatro potrebbe risultare improprio, trattandosi di uno dei sommi apici della lirica francese e delle menti

¹ È interessante constatare che un titolo ha due destini, uno scritto e uno *de bouche à oreille*, il che spiega forse la popolarità di alcuni titoli fortunati.

più fini e lungimiranti della critica estetica.² L'autore delle *Fleurs du Mal* ha tuttavia amato il palcoscenico sin dalla più giovane età, quando sognava, già ponendosi in atteggiamento provocatorio e irriverente, di divenire “pape ou comédien”; nel *Mon cœur mis à nu*³ confessò infatti il desiderio di esercitare un potere militare e spirituale sul mondo e soprattutto di ambire alle esperienze dell'immedesimazione e della condizione che contraddistinguono il mestiere teatrale (descritte in termini di “jouissances fiévreuses” nel celebre poemetto dedicato alle *Foules*).⁴ Nella sopracitata raccolta di annotazioni intime, il poeta spiega l'origine di tale desiderio riassumendola nell'oggetto simbolico del *lustre*, dotato di una complessità intrinseca derivante dalla sua capacità di giocare con luci e trasparenze: “attore principale”⁵ della scena, esso racchiude in sé le virtù sommamente centripete della circolarità e della simmetria, volte a ricondurre in scala un universo.

Amante degli spettacoli teatrali, Baudelaire fu un assiduo frequentatore delle scene e un acuto critico dell'arte drammatica dell'epoca, in particolar modo tra il 1840 e il 1860. Sono note le invettive del poeta nei confronti del teatro romantico: va fatta in parte eccezione per le opere di Victor Hugo, che lo aveva affascinato in gioventù e del quale aveva apprezzato la *pièce* *Marion de Lorme*.⁶ In scena alla Comédie-Française tra il 1838 e il 1840, l'opera conteneva un equilibrato *mélange* di grottesco e sublime, nonostante peccasse di lirismo ricercato e d'enfasi a tratti iperbolica (un po' “cabochard[e]”, come dirà Arthur Rimbaud nella sua *Lettre du voyant*). Quanto al genere tragico, Baudelaire se ne era interessato principalmente intorno al 1846, periodo in cui l'osannata Mlle Rachel, prima attrice della Comédie-Française, interpretava

² Del resto si tratta di un azzardo che hanno già rischiato in molti, come si vede nella tesi di Ioan Pop Curseu, *De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*.

³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 702 (d'ora in avanti *CECI*). Si veda anche *ibid.*, p. 703.

⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁵ *Ibid.*, p. 682.

⁶ Charles Baudelaire, *Correspondance 1832-1860*, t. I, pp. 61, 81 (d'ora in poi *Corr I*). Si veda anche André Guyaux, *Baudelaire et Victor Hugo*, in Elio Mosele (éd.), *George Sand et son temps. I. Hommage à Annarosa Poli*, p. 145; Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, p. 22.

ruoli da protagonista nelle grandi opere classiche del XVII e del XVIII secolo, come Camille e Pauline nell'*Horace* e nel *Polyeucte* di Corneille, Hermione e Esther nell'*Andromaque* e nell'opera omonima di Racine, o Dorine nel *Tartuffe* di Molière. Le critiche spesso ironiche nei confronti dell'universo tragico attraversano gli scritti baudelairiani fino all'incirca al 1857, allorché il suo interesse volse verso il genere caricaturale, in particolare quello espresso da Daumier, del quale il poeta apprezzava la portata sovversiva e al contempo morale. L'ammirazione nei confronti della caricatura aveva ragioni estetiche profonde, come illustrato nel saggio critico *De l'essence du rire*:⁷ il comico viene qui inteso come una categoria del Bello in quanto manifestazione della natura contraddittoria dell'uomo, segno della sua grandezza e della sua miseria infinita. Baudelaire ebbe l'occasione di assistere a una rappresentazione inglese del genere muto al *Théâtre des Variétés*, tra il 4 agosto e il 13 settembre 1842, intitolata tradizionalmente *Arlequin*:⁸ apprezzò il contrasto violento tra il Pierrot proposto e quello "pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme une potence",⁹ al quale il pubblico francese era abituato grazie agli spettacoli di Deburau.¹⁰ Quel nuovo Pierrot era interamente costruito sulla dinamica dell'esagerazione, "le vertige de l'hyperbole": sopraggiungeva come la tempesta, cadeva come un sacco di stracci e la sua ilarità aveva l'intensità prorompente di un tuono.¹¹ In quella pantomima inglese, lo spettacolo rispondeva all'estetica del comico "assoluto", a partire dai costumi che rivelavano la natura bestiale, quasi satanica, dell'individuo e dalla gestualità che fondeva il terribile

⁷ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 525-543 (d'ora in avanti CEC II). Per un approfondimento, rimandiamo a Patrizia Lombardo, *Baudelaire et le vertige du rire*, in Yoshikazu Nakaji (éd.), *Baudelaire et les formes poétiques*, pp. 157-172.

⁸ Si vedano le note di Claude Pichois a *De l'essence du rire*, in CEC II, p. 1349.

⁹ *Ibid.* p. 538. Per un approfondimento rimandiamo a Louisa E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*.

¹⁰ Alcuni critici sostengono che Deburau abbia ispirato a Baudelaire il personaggio del mimo Fancioulle. Si veda Steve Murphy, *La Scène parisienne: lecture d'Une mort héroïque de Baudelaire*, in K. Cameron e J. Kearns (éd.), *Le Champ littéraire 1860-1900*, p. 54. Per l'influenza di Deburau sulla riflessione baudelairiana, rinviando a Marisa Verna, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, pp. 93-130.

¹¹ Si veda Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire*, in CEC II, p. 538.

e l'irresistibile. Rivelava un'intensa concentrazione comica e drammatica, esente dal peso delle parole:¹² per Baudelaire la pantomima rappresentava infatti "l'épuration de la comédie [...] la quintessence [...] l'élément comique pur, dégagé et concentré".¹³ Il poeta non mancò di riflettere anche sul genere comico propriamente detto, poco coltivato dal gruppo Hugo, Dumas, Vigny, Musset. Non avendo reperito alcuna realizzazione degna di nota nella sua epoca, Baudelaire si rifaceva a Molière, la migliore espressione francese del comico "significativo", capace di raggiungere i vertici del comico "assoluto"¹⁴ in alcuni intermezzi, come quello del *Bourgeois gentilhomme* e del *Malade imaginaire*. Mostrava infine una predilezione per il *drame honnête*, condensato ai suoi occhi nella commedia in quattro atti e in prosa *Est-il bon? Est-il méchant?*, composta da Diderot fra il 1775 e il 1784.¹⁵ Era particolarmente attratto dal personaggio di M. Hardouin, uomo di genio e di teatro, *dandy* consumato e grande manipolatore di "marionette femminili": agli occhi dell'artista, questi appariva come un personaggio "autentico", ben diverso dall'individuo proposto dalle *pièces à thèse* che, scindendo i puri dagli impuri, le vittime dai carnefici, offriva una morale precostituita agli spettatori. Proprio in virtù della natura dialettica del personaggio di Hardouin, Baudelaire scorse la possibilità per Rouvière, attore particolarmente apprezzato,¹⁶ di fare sfoggio della sua arte.¹⁷ Il poeta aveva conosciuto personalmente questo *comédien* girovago: il suo percorso si era infatti incrociato con quello di Marie Daubrun,¹⁸ prima al Théâtre-Historique tra il 1849 e il 1850, poi all'Odéon intorno al 1852. In nome dell'amicizia consolidata, il poeta lo pregò di intercedere presso Vaëz, uno dei direttori dell'Odéon, al fine di ottenere un ruolo per Marie in *Maître Favilla* di George Sand.¹⁹ Marie e Rouvière erano le due perfette incarnazioni del nuovo teatro

¹² Verna, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, p. 115.

¹³ Baudelaire, *De l'Essence du rire*, in *CEC* II, p. 539.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 535-536.

¹⁵ Denis Diderot, *Est-il bon? Est-il méchant?*, in *Ceuvres*, p. 1377.

¹⁶ Baudelaire, *Critique littéraire*, in *CEC* II, pp. 60-65, 241-243; *Exposition universelle 1855*, in *CEC* II, p. 593.

¹⁷ Baudelaire, *Lettre à Hippolyte Hostein*, 8 novembre 1854, in *Corr* I, p. 299.

¹⁸ Si veda Albert Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, p. 38.

¹⁹ Nella lettera di sollecito che Baudelaire indirizza a George Sand il 14 agosto 1855,

al quale ambiva Baudelaire: è per tale ragione che immaginava di averli come protagonisti della *pièce* che stava allora progettando di realizzare e che pensava di intitolare *L'Ivrogne*, *Le Puits*, *L'Ivrognerie* o *La Pente du Mal*.²⁰

Anche se poco nota, la produzione drammaturgica di Baudelaire consta di quattro progetti teatrali:²¹ il primo, *Idéolus*, è un dramma incompiuto in alessandrini, composto all'età di ventidue anni in collaborazione con Ernest Praron. Gli altri sono bozze di sceneggiatura: *La Fin de Don Juan*, commissionata da Nestor Roqueplan per l'*Opéra*, *Le Marquis du 1^{er} houzard* ispirato alla novella di Paul de Molènes,²² *Les Souffrances d'un houzard* e *L'Ivrogne*, tratto da *Le Vin de l'assassin*, influenzato dallo *Cham-pavert* di Pétrus Borel e certamente il più baudelaiano dei tre esercizi.²³ Seppur velleitari, i tentativi del poeta di dedicarsi alla drammaturgia non devono essere giudicati nella loro incompiutezza: sarebbe limitante definire questi esperimenti come fallimentari.²⁴ L'avvicinamento alla scrittura teatrale e l'interesse nei confronti di quest'arte permettono di approfondire la poetica baudelaiana, che è stata per altro fonte d'ispirazione per il dramma simbolista perseguito dai seguaci²⁵ e più generalmente per una riflessione antropologica moderna. Si pensi al protagonista dell'*Ivrogne*, individuo ai margini, condannato a un mestiere rude e triviale (lo *scieur de long*) e a trovare svago nelle bettole di periferia. La scelta del perso-

il poeta definisce Rouvière "un de [s]es meilleurs amis, un comédien de génie". Si veda Baudelaire, *Corr* I, p. 320.

²⁰ Lettre à Hippolyte Tisserant, 28 janvier 1854, *ibid.*, pp. 256-262.

²¹ Come sostiene Claude Pichois, fatta eccezione per il saggio di Barthes che sarà in seguito citato, non vi sono studi critici degni di nota dedicati alla produzione teatrale di Baudelaire. Si veda *OC* I, pp. 1438-1442.

²² Si veda a tal proposito Andrea Schellino, *Baudelaire et Paul de Molènes: autour du projet théâtral du Marquis du 1^{er} Houzard*.

²³ A questi quattro progetti principali, vanno aggiunti quelli menzionati nella corrispondenza: *Falkland*, *La Femme entretenue sans le savoir*, *Les Vierges sages et les vierges folles*, *Histoire de brigands*, *Un drame romain*, *Une pièce à femmes*, *Le Club des Cocus*, *La Jeunesse de César*, *Un drame sur les bohémiens* e *Le Prometteur sans crédit*. Su queste opere mai realizzate non sono pervenute ulteriori testimonianze.

²⁴ Si veda Roland Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, in *Œuvres complètes* (1962-1967), t. II, p. 304.

²⁵ Rimandiamo a Marisa Verna, *Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste*, pp. 307-332.

naggio e del *décor* di questo *scénario* sono stati al centro di un ampio e intenso dibattito, intorno al 1946-47, tra Georges Bataille e Jean-Paul Sartre. Il *Fragment d'un portrait de Charles Baudelaire*,²⁶ pubblicato ne "Les Temps Modernes" da quest'ultimo, riflette sull'affettività deviata del protagonista dell'*Ivrogne* quale specchio di quella del poeta, focalizzandosi sull'atrocità del duplice reato di stupro e omicidio (del quale Baudelaire aveva parlato con Rouvière). Tale saggio e l'interpretazione in esso contenuta hanno provocato una pronta reazione da parte di Bataille, espressa nell'articolo apparso in "Critique"²⁷ e nucleo centrale del capitolo che egli dedicherà al poeta delle *Fleurs* nella celebre opera *La Littérature et le mal*. Sartre si erge al ruolo di "juge moral",²⁸ focalizzandosi su una rilettura psichico-affettiva del dramma, mentre Bataille vede nella tensione del progetto *in fieri*, nella volontà di trovare nuove forme e condizioni di linguaggio (di cui a suo avviso la canzone popolare della sirena è l'emblema), nell'introspezione violenta del limite umano, il valore profondo del progetto drammatico.²⁹

Se Baudelaire non è riuscito nell'intento di elaborare un metodo e una teoria drammatica sistematica, l'interesse per la scena e soprattutto per il genere della pantomima, metafora del tragico paradosso che vede la Bellezza erigersi sull'orlo del baratro, come suggerito dal poemetto *Une mort héroïque*, hanno aiutato il poeta a formulare alcuni capisaldi della sua estetica e a riflettere sul valore della sua poesia, nella quale compaiono per altro come isotopie ricorrenti. Tale è la tesi elaborata da Roland Barthes nel saggio dedicato al *Théâtre de Baudelaire*: secondo il critico, la teatralità;³⁰ della quale è carente la produzione

²⁶ Si tratta della versione parziale dell'introduzione agli *Écrits intimes*, pubblicati da Gallimard nel 1947 e contenenti la lettera a Tisserant sul progetto teatrale.

²⁷ Georges Bataille, *Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie*, pp. 5-27.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ "Or, de la vibration des limites de l'œuvre finie que le projet invente, le décalage, l'écart révélateur, le changement imprévu de langage à l'intérieur du langage, c'est précisément ce que l'oreille de Bataille écoute dans les textes et dans ses propres textes, c'est ce par quoi la poésie peu à peu se signale et se définit comme telle", Jacqueline Risset, *Haine de la poésie*, in *Georges Bataille après tout*, p. 152.

³⁰ La teatralità viene definita come il teatro meno il testo, uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dell'argomento scritto, una percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge

drammaturgica dell'artista, si fa sentire con forza nella produzione in versi, come se proprio quest'ultima risultasse essere quel "théâtre assez vaste pour son génie".³¹

La poetica di Baudelaire presenta infatti delle componenti fortemente teatrali: l'universo delle *Fleurs du Mal*, come quello dello *Spleen de Paris*, esibisce una sorprendente varietà di personaggi, scenari, costumi, luci artificiali, ma soprattutto si struttura su una forte dinamica dialogica e una narratività incalzante. Si pensi ai due celebri componimenti *in limine* alle raccolte in prosa e in poesia, *L'Étranger* e *Au Lecteur*, che mettono in scena un dialogo aperto con un interlocutore. Nel primo si assiste alla conversazione tra due personaggi che parlano lingue diverse, l'uno quella del mondo sociale e l'altro quella dell'arte, della quale sono metafora le nuvole irraggiungibili; nel secondo il lettore, "hypocrite", "semblable" e "frère" del poeta, è l'oggetto e il destinatario dei versi. A partire da questo componimento Baudelaire stabilisce un gioco di riflessi dell'io poetico sui personaggi che Jean Starobinski definisce "fragments identitaires".³² In entrambe le poesie, come nel *Voyage* conclusivo, il dialogo, sia empatico o exotopico, sia che riveli l'alterità o esprima la comunione, attiva una dinamica performativa in quanto mira a coinvolgere l'altro, attore e spettatore, nel vissuto del dramma umano.

A tali elementi si aggiunge l'intento profondamente baudelairiano di edificare un'estetica moderna della sorpresa, per la quale l'ideale di bellezza coincide con l'immagine dell'apparizione della passante descritta nei *Tableaux parisiens*. Nella fumana variopinta e chiassosa di una strada parigina, il poeta vede passare una donna, vestita di nero, silenziosa ed elegante: una bellezza statuaria, la cui altezza sembra suggerire un valore morale oltre che una qualità estetica. I suoi gesti più semplici, come l'agitare le balze dell'abito, appaiono straordinariamente maestosi e solenni e accendono l'immaginazione dell'artista. In quel passaggio fugace vi è qualcosa di misterioso e d'eterno che la donna inconsapevolmente segnala all'occhio attento dell'osservatore. Si tratta di

il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore. Si veda Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, pp. 304-305.

³¹ Baudelaire, *Une mort héroïque*, in *Le Spleen de Paris*, in CEC I, p. 320.

³² Si veda la teoria proposta da Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.

una rivelazione subitanea, un congedo per sempre che a teatro, come in poesia, coincide con l'attimo dell'incanto. Prendendo spunto proprio da tale componimento, Walter Benjamin definisce l'esperienza dello "choc" come il nucleo centrale della poetica dell'autore.³³

La dinamica dell'apparizione domina, non casualmente, nella sezione delle *Fleurs* dedicata alla capitale parigina: come per una delle ipotesi di scrittura de *L'Ivrogne*,³⁴ Baudelaire vi propone una successione caleidoscopica di *tableaux*, volti da un lato a spezzare l'impressione di necessità risultante dalla concatenazione delle scene, e dall'altro a creare l'inattesa comparsa dei personaggi, ciascuno dotato di una propria fisionomia specifica. Ispirandosi all'opera storico-sociologica di Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Baudelaire propone un *théâtre de la ville*, ossia un susseguirsi di scenari e personaggi (tale è il valore del passaggio al plurale in *Les Tableaux parisiens*), la cui entrata in scena coincide ogni volta con un vero e proprio *coup de théâtre*: "Tout à coup, un vieillard [...] M'apparut". Il verbo, che viene riferito alle visioni del cigno, della passante o dei sette vecchi, ne sottolinea il carattere inatteso e quasi soprannaturale e conferma come per l'artista l'apparire non sia una delle tante possibili azioni dei personaggi, ma la loro stessa essenza.

La rilettura delle raccolte poetiche in tale chiave ha animato il nostro intento di proporre Charles Baudelaire a teatro. Selezionando dalle *Fleurs du Mal*, dai *Vers retrouvés* e dallo *Spleen de Paris* quei componimenti nei quali il dialogismo e la narratività, il desiderio di condivisione con l'altro, la dinamica dell'apparizione o l'estetica della sorpresa apparivano preponderanti, ne abbiamo proposto una traduzione raccolta nel volume *Charles Baudelaire: Il sipario era alzato* (edito da Lemma Press, collana Arsenale, nel 2017) e accompagnata da alcuni saggi critici e estratti della corrispondenza inerenti al rapporto tra il poeta e il teatro. Le scelte traduttologiche sono state dettate dalla destinazione finale, ossia la scena: non potendo rispondere al ritmo incalzante dell'ottosillabo o al rigore e alla teatralità classica dell'alessandrino francese con l'endecasillabo o il doppio settenario della poesia italiana, se non a discapito

³³ Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, p. 100.

³⁴ "Je serais bien disposé à diviser l'œuvre en plusieurs tableaux courts, au lieu d'adopter l'incommode division des cinq longs actes" (Lettre à Hippolyte Tisserant, 28 janvier 1854, in *Corr* I, p. 262).

dell'opacizzazione del contenuto e delle immagini baudelairiane, così efficaci e lampanti nella loro versione originale e così necessarie nell'immediatezza della percezione teatrale, abbiamo ricercato il ritmo. Nella maggior parte dei casi siamo ricorse al verso libero, prestando però particolare attenzione alle oscillazioni della lirica, alle "corrispondenze musicali", ai giochi fonetici che due lingue lessicalmente vicine come l'italiano e il francese spesso permettono. La rima è stata un elemento centrale nella nostra riflessione: impossibile rispettare la corrispondenza tra rime femminili e maschili per una caratteristica propria della nostra lingua. Abbiamo cercato di restituire gli schemi e le riprese per non privare la poesia di Baudelaire della sua significativa musicalità, dei suoi timbri così incisivi e sorprendenti, efficaci anche nell'ascolto teatrale. Quando rispettare una rima avrebbe però significato alterare il contenuto, abbiamo scelto di trasporre con più delicatezza possibile le parole del poeta. Si è voluto mantenere fede alle ondulazioni della sintassi baudelairiana, non stravolgendola ma solo modificandola con cautela qualora fosse richiesto dalla trasposizione linguistica. Le alternanze tra lirismo e dialogismo, tra esclamazioni e interrogazioni, tra stile diretto e indiretto sono state restituite senza alcun intervento. Abbiamo optato per una lingua scorrevole nella dizione, il più possibile musicale, dotata di sonorità riconoscibili siano queste rime, allitterazioni, richiami sonori, e che fornisse una resa immediata e semplice della figuratività baudelairiana. Attraverso la sua prosodia che penetra dolcemente nel nostro corpo vivo come un fluido denso e scorrevole, Baudelaire fa infatti sorgere in noi svariate immagini, scene animate, agite, dialogate, dominate da una cinestesia di azioni, colori, suoni, oggetti, punti di vista dinamici e spaziali, profumi immaginari, colpi d'occhio e di scena: molti degli ingredienti che sono o dovrebbero essere propri di un atto teatrale poetico. Allo spettatore, parole e immagini giungono però una volta soltanto, senza che possa né soffermarsi né indietreggiare come nella solitudine della lettura: tale presupposto è risultato fondamentale nel processo di trasposizione linguistica.

Una volta compiuta la traduzione dei testi per il volume sopracitato, la domanda che ci siamo poste ha riguardato la scelta dei passaggi più consoni alla messa in scena teatrale: la selezione è risultata pressoché automatica. L'obiettivo non era infatti quello di proporre sul palcoscenico una consueta lettura di componimenti con eventuale accompagnamento

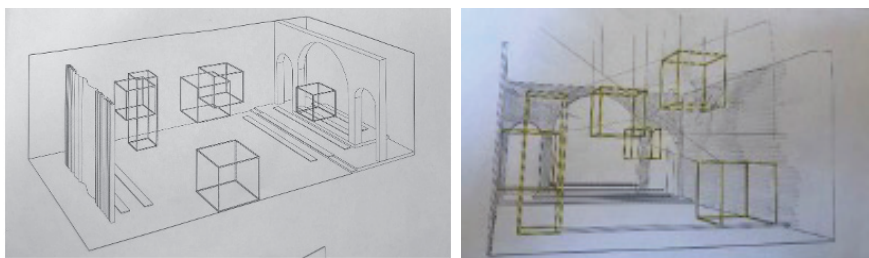


Fig. 1 Progetto di spazio scenico.



Fig. 2 Un punto di vista sulla realizzazione scenografica.

musicale, ma di restituire in un altro linguaggio uno spaccato del mondo baudelairiano. Fonte primaria d'ispirazione è stata per noi la lettera inviata dal poeta a Charles Asselineau il 13 marzo del 1856, in cui egli racconta all'amico di aver sognato di dialogare con una creatura ibrida e difforme³⁵ “à l'appendice monstrueux qui lui part de la tête” e che “tourne plusieurs fois autour de ses membres, comme un gros serpent”. Baudelaire immagina di trovarsi in una “grande maison de prostitution”, attorniato da giovani frequentatori e fanciulle piacenti, perso tra “vastes galeries, communiquant ensemble”, i cui muri, “ornés de dessins de toutes sortes”, non proponevano soltanto immagini “obscènes”, ma anche “des dessins d'architecture”.³⁶ La rilettura di questa lettera ha fatto sì che sopraggiun-

³⁵ Si veda a tal proposito lo studio proposto da Marc Eideldinger, *Baudelaire et le rêve maîtrisé*, pp. 34-44.

³⁶ Lettre à Charles Asselineau, jeudi 13 mars 1856, in *Corr I*, pp. 358-341.

gessero le prime immagini spaziali e la fisionomia dei personaggi. Il Teatro Arsenale accetta e propone per sua stessa conformazione variazioni di spazio innumerevoli, si offre come un luogo proteiforme fortemente adattabile, nel quale gli spazi del pubblico e della scena sono facilmente ricombinabili. Pierluigi Salvadeo, architetto e docente presso il Politecnico di Milano, ha progettato per l'occasione uno spazio "immersivo" dominato da volumi semplici che suggeriscono cornici di quadri tridimensionali, sia sospesi che a terra, una sorta di galleria architettonica. Questa scenografia, sposandosi con le strutture fisse della sala del Teatro Arsenale, rende il pubblico spettatore e nello stesso tempo frequentatore della casa di piacere baudelairiana e circoscrive dei luoghi forti che, variamente utilizzati, accompagnano il dipanarsi delle differenti situazioni drammatiche.

A Lella Diaz (nome d'arte di Antonella Madau Diaz) abbiamo proposto di creare il costume per una creatura mostruosa il più possibile simile all'immagine descritta nel sogno menzionato e di vestire una nutrita serie di giovani e fanciulle da bordello con colori delicati, stoffe leggere e vaporose, ispirate all'arte di Constantin Guys, particolarmente apprezzata da Baudelaire; i costumi dei protagonisti si sono rifatti più tradizionalmente ai canoni dell'epoca. Per la scelta degli attori, ci siamo avvalse al contempo di professionalità mature esperte e di giovani neo-



Fig. 3 Danza del mostro e della ballerina.

diplomati della Scuola Teatro Arsenale, per mostrare in scena due generazioni affiancate nell'obiettivo comune di restituire la parola poetica e le sue visioni. Abbiamo immaginato che l'uomo più maturo, interpretato da Massimo Loreto, sarebbe stato un cliente abituale del bordello, o Baudelaire stesso; la donna, interpretata da Claudia Lawrence, sarebbe stata a sua volta la *maîtresse*, la maestra di ballo, la narratrice e infine Fancioulle; l'altro uomo, interpretato da Giovanni Di Piano, un giovane ufficiale cliente della casa. La presenza di tali figure sul palcoscenico ha acquisito valori e possibilità più vaste grazie al naturale trasformismo mimetico degli attori e in virtù delle varie situazioni sceniche che si sono trovati ad affrontare, come si vedrà a seguire negli ingredienti del copione. Abbiamo voluto che il mostro raccontato nel sogno danzasse, recitasse e fosse sempre presente in scena; quanto agli interpreti più giovani, sono stati a volte acrobati, a volte maschere da pantomima, a volte gente di bordello, a volte danzatori popolari, a volte attenti ascoltatori, a volte personaggi accennati di situazioni *in fieri*, a volte poesia corale, a seconda delle trasformazioni dell'immagine scenica. Secondo la dinamica dell'apparizione e l'estetica della sorpresa, lo spettacolo ha esibito dunque un andirivieni di personaggi che, apparendo e scomparendo anche in maniera repentina, hanno provocato quello stupore profondamente baudelairiano nell'animo dello spettatore.

Quanto all'aspetto sonoro ci siamo rifatte all'universo delle musiche popolari ballate e cantate nelle bettole di periferia e in particolar modo alle *goguettes* e alla canzone dello *scieur de long*, menzionata nel progetto teatrale dell'*Ivrogne* e sulla cui importanza si è soffermato Georges Bataille, come ricordato in precedenza. Lo spettacolo ha proposto un viaggio attraverso i rumori delle vie parigine descritti nei componimenti poetici, le voci e le musiche che animano le case di piacere, passando per l'allegria e il concitamento della tradizione popolare o della pantomima.

Sulla base dei presupposti sopradescritti, siamo giunte alla seguente selezione di scene e di testi che hanno così composto il nostro "bouquet" di fiori baudelairiani: prologo; canto e numeri di acrobazia; *À une jeune saltimbanque*; arrivo della carrozza; *Les Sept Vieillards*; *Maximes consolantes sur l'amour*, estratti; *Enivrez-vous*, corale; *La Femme*, in *Le Peintre de la vie moderne*, estratti; *Tout entière*; *L'Étranger I*; danza del mostro e della ballerina; sfilata delle maschere e pantomima; *Le Voyage*; nuova sfilata delle maschere; *Un voyage à Cythère*; numero acrobatico;



Fig. 4 Il mostro e l'*hypocrite lecteur*.

Une charogne; lettera a Mme Aupick del 26 marzo 1853, estratti; lettera a Hippolyte Tisserant del 28 gennaio 1854, estratti; scene mute da *L'Ivrogne*; *goguette*, canto e ballo; *L'Horloge*, corale; *Une mort héroïque*, narrazione e pantomima; *L'Étranger II*; *goguette*, canto.

Un'atmosfera onirica ha dominato l'intera *mise en scène* con l'intento di suggerire il "sogno" del palcoscenico che ha animato l'intera produzione del poeta delle *Fleurs du Mal*: Baudelaire ha desiderato ininterrottamente scrivere per il teatro, si è cimentato, ha abbandonato il progetto, ne ha discusso, ha persino sperato di risolvere con una *pièce* di successo i suoi bisogni economici, ha contattato attori e impresari, ha rassicurato la madre scettica, ha immaginato personaggi, musiche e scenari ma la drammaturgia è rimasta per lui un'ambizione mai interamente concretizzata. Per quale ragione un tale poeta, che vede il mondo in azione e in immagini, che vede (tra i pochi) l'autentica poesia del teatro, non è riuscito a tradurre questa sensibilità in scrittura e azione? Difficile offrire una risposta, evidentemente, ma la sensazione di questo desiderio inappagato è arrivata fino a noi. È per tale ragione che abbiamo tentato di dare un'immagine del sogno del teatro di Baudelaire attraverso *Il male e i suoi fiori*.

Lo spazio fisico in cui si aggira uno scrittore è una pagina bianca. Una volta scritta, essa comunicherà con il suo lettore tramite un'azione nella maggior parte dei casi intima e silenziosa: la lettura. Sarà poi, eventualmente, un supporto se la lettura avverrà ad alta voce e la comunicazione da corpo vivo a corpo vivo, implicando una mediazione

che nella lettura diretta non è contemplata. Baudelaire si sarà immaginato la sua parola “detta”? È ipotizzabile, senza troppo ardire, che la risposta sia affermativa. E avrà composto le sue poesie a tavolino o camminando per Parigi e infondendo loro quell’andamento fluido del passo del *flâneur*? Di certo Baudelaire ha un corpo che si muove scrivendo. E il movimento dei movimenti dell’essere umano è proprio il camminare.

Che resta infine di uno spettacolo? Il teatro è scritto nel vento e non è riproducibile tecnicamente se non in modo parziale e infedele; è però possibile che rimanga scritto, in tutto o in parte, nella sensibilità e nell’anima degli spettatori e che questi abbiano potuto per una sera condividere la visione di un’anima grande: *hypocrite lecteur, spectateur e comédien*, come vuole l’accezione originale del termine.

Università della Valle d’Aosta
Scuola Teatro Arsenale

Il male e i suoi fiori

CHARLES BAUDELAIRE
UN POETA ALL'INFERNO



arsenale teatro

dal 3 al 16 maggio 2017

Teatro Comunale

INVITO A TEATRO

by Promos Comunicazione
Tel. 02.89.54.01.95
www.promoscomunicazione.it

Il male e i suoi fiori

CHARLES BAUDELAIRE, UN POETA ALL'INFERNO

Dedicato a uno dei massimi poeti della letteratura europea lo spettacolo è un invito al pubblico ad entrare nell'anima tormentata di Baudelaire. Baudelaire passò gran parte della sua vita al bordello. In quel luogo ideale poté sognare, inebriarsi, dimenticare le brutture del mondo e i dolori degli affetti, far fiorire i fiori del male che male non è, ma tentazione condivisa da tanti di noi di abbandonarsi, di perdersi, di sopravvivere in qualche modo alla volgarità. Oggi ci sembra che molti siano tentati da questa deriva in un mondo incerto e pieno di specchietti per allodole. A loro offriamo l'immagine di un luogo altro, con spesse mura protettive, dove sogno e poesia di una vita bella e piena di significato diventi condivisione concreta, com'è il proprio del teatro. Per lo meno ci proviamo.

traduzione
Federica Locatelli

adattamento e regia
Marina Spreafico

con (in ordine alfabetico)
Giovanni Di Piano
Claudia Lawrence
Massimo Loreto

e con
gli allievi diplomati 2017 di Scuola Teatro Arsenale:
Linda Apicella, Elisa Biao, Andrea Baldoni, Marco Beljudy, Giulio Bellotto, Cecilia Bertozzi, Iona Cira, Marianna Cossa, Cassi Gadda, Maria Grosso, Stefania Mancini, Guido Martella, Caterina Meloni, Lucia Metzger, Debora Palmieri, Eugenia Pecchioli, Francesco Severgnini, Andrea Tondi, Miriam Zammataro

spazio scenico
Pierluigi Salvadeo

costumi
Lella Diaz

assistente ai costumi
Alessia Donnini

ambientazione sonora
Walter Prati

luci
Christian Laface

tecnico
Martino Minzani

orario spettacoli
da martedì a sabato ore 21
domenica ore 16

info e prenotazioni
02.83.21.999
promozione@teatroarsenale.it

arsenale teatro

dal 3 al 16 maggio 2017

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes* (1962-1967), t. II, Paris, Seuil, 2002.
- Bataille, Georges, *Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie*, "Critique", 8-9 (1947), pp. 5-27.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance 1832-1860*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Œuvres complètes*, 2 voll., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Benjamin, Walter, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1976.
- Cellier, Léon, *Baudelaire et Hugo*, Paris, José Corti, 1970.
- Curseu, Ioan Pop, *De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*; online: https://catalog.library.vanderbilt.edu/discovery/fulldisplay/alma991038014489703276/01VAN_INST:vanui (ultima consultazione: 20 dicembre 2020).
- Diderot, Denis, *Est-il bon? Est-il méchant?*, in *Œuvres*, éd. André Billy, Paris, Gallimard, 1951 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Eideldinger, Marc, *Baudelaire et le rêve maîtrisé*, "Romantisme", 15 (1977), pp. 34-44.
- Feuillerat, Albert, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, New Haven, Yale University Press, 1941.
- Guyaux, André, *Baudelaire et Victor Hugo*, in Elio Mosele (éd.), *George Sand et son temps. I. Hommage à Annarosa Poli*, Genève, Slatkine, 1994, pp. 143-156.
- Jones, Louisa E., *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Lexington, French Forum Publishers, 1984.
- Lombardo, Patrizia, *Baudelaire et le vertige du rire*, in Yoshikazu Nakaji (éd.), *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 (La Licorne 83), pp. 157-172.
- Murphy, Steve, *La Scène parisienne: lecture d'Une mort héroïque de Baudelaire*, in Keith Cameron e James Kearns (éd.), *Le Champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 49-61.
- Risset, Jacqueline, *Haine de la poésie*, in *Georges Bataille après tout*, éd. Denis Hollier, Paris, Belin, 1995.
- Schellino, Andrea, *Baudelaire et Paul de Molènes: autour du projet théâtral du Marquis du 1^{er} Houzard*, Paris, Kimé, 2014.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

Verna, Marisa, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, “L’Analisi Linguistica e Letteraria”, 1 (2005), pp. 93-130.

—, *Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste*, “Revue histoire du théâtre”, octobre 2005, pp. 307-332.

ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

COLLANA DI MONOGRAFIE

- I
(ESAURITO) LUCA OBERTELLO, *Severino Boezio*, Genova, 1974, 2 voll., 1138 pp.
- II
(ESAURITO) LETTERIO MAURO, *Bonaventura da Bagnoregio. Dalla Philosophia alla Contemplatio*, Genova, 1976, 238 pp.
- III
(ESAURITO) ANNA G. VIGLIONE, *Shakespeare's Antony*, Genova, 1985, 70 pp.
- IV
(ESAURITO) GEO PISTARINO, *Cristoforo Colombo: l'enigma del criptogramma*, Genova, 1990, 142 pp.
- V *Entretiens sur Philosophie et Histoire. Actes du Congrès de Santa Margherita Ligure et Gênes, 17-21 septembre 1989*, a cura di EVANDRO AGAZZI, Genova, 1990, 156 pp.
- VI
(ESAURITO) GABRIELLA CANONERO, *La superficie di Veronese*, Genova, 1991, 110 pp.
- VII *Dibattito su Quattro Famiglie del Grande Patriziato Genovese. Atti del convegno*, Genova, 15 novembre 1991, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1992, 108 pp.
- VIII *I problemi del Mar Nero nel passato e nel presente. Atti del Seminario internazionale di studi*, Genova, 16 giugno 1992, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1993, 104 pp.
- IX *Dibattito su Famiglie Nobili del Mondo Coloniale Genovese nel Levante. Atti del convegno*, Montoggio, 23 ottobre 1993, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1994, 148 pp.
- X
(ESAURITO) PAOLA RUMINELLI, *Una città, un violino e la musica*, Genova, 1996, 128 pp.
- XI MARIO DAMONTE, *Tra Spagna e Liguria*, Genova, 1996, X, 364 pp.
- XII
(ESAURITO) *Ricordo di Carlo Cereti*, con presentazioni di G. Visintini e L. Brian e orazioni ufficiali di P. Barile, F. Cuocolo, S.M. Carbone, L. Acquarone, Genova, 1997, 88 pp.
- XIII *Dibattito su Grandi Famiglie del Mondo Genovese fra Mediterraneo ed Atlantico. Atti del convegno*, Montoggio, 28 ottobre 1995, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1997, 152 pp.

- XIV *Il tramonto dei Fieschi e la caduta del castello di Montoggio*. Atti del convegno, Montoggio, 30 agosto 1997, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 2001, 80 pp.
- XV
(ESAURITO) GIORGIO CAVALLINI, «*La scintilla che dice*». *Nuovi studi e postille di Letteratura italiana*, Genova, 2001, 168 pp.
- XVI CARLO CASTELLO, *Scritti scelti di diritto romano*, Servi, filii, nuptiae, Genova, 2002, 588 pp.
- XVII GIORGIO CAVALLINI, *Antichi e moderni. Studi e postille di Letteratura italiana*, Genova, 2003, 223 pp.
- XVIII
(ESAURITO) *La scuola per l'Ingegneria a Genova*, Genova, 2004.
1. *L'Ingegneria chimica*, a cura di MARCO DEL BORCHI, 48 pp.
2. *L'Ingegneria civile*, a cura di ENRICO MARCHI, 64 pp.
3. *Cultura elettrica a Genova*, a cura di EZIO VOLTA, 80 pp.
4. *L'Ingegneria meccanica*, a cura di ORESTE ACTON, GIOVANNI GUGLIELMINI, PIETRO MARIA LONARDO e ALFREDO D. SQUARZONI, 112 pp.
5. *L'Ingegneria navale*, a cura di SERGIO MARSICH, 112 pp.
- XIX GIORGIO CAVALLINI, *Un "pellegrinaggio" di Montale a Certaldo in compagnia di Vittore Branca e altri studi e postille di letteratura italiana*, Genova, 2008, 224 pp.
- XX
(ESAURITO) ANDREA LERCARI, *Moneglia. Una comunità ligure dalla Repubblica di Genova al Regno d'Italia attraverso il suo Archivio storico*, Genova, 2009, 343 pp.
- XXI GIORGIO CAVALLINI, *Nuovi saggi letterari: da Dante a Salgari, a La Capria e a Parise e altri autori del Novecento e degli Anni Duemila*, Genova, 2011, 133 pp.

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

- I EMILIO BIAGINI, *Le isole Maltesi*, Genova, 1974, 224 pp.
- II GIULIO SCARSI e SANDRO STURA, *Le azioni delle onde frangenti contro strutture a parete verticale*, Genova, 1977, 84 pp.
- III
(ESAURITO) *Atti del convegno su Umberto Fracchia (1889-1930) nel cinquantenario della morte*, con contributi di F. Del Beccaro, F. Di Nicola, C.F. Goffis, F. Livi, F. Montanari, A. Obertello, G. Ponte, M. Puppo, P. Raimondi, A.M. Tosi e F. Vazzoler, Genova, 1982, 272 pp.
- IV
(ESAURITO) MARIO GALLARATI, *La piazza del popolo in Ascoli Piceno. La progettazione architettonica di uno spazio urbano*, con nota introduttiva di P. MARETTO, Genova, 1981, 68 pp.
- V PAOLO BLONDEAUX e GIOVANNI SEMINARA, *Analisi dello scambio di massa in condotti a pareti oscillanti*, Genova, 1983, 62 pp.
- VI
(ESAURITO) *Volume dedicato all'OSSERVATORIO GEOFISICO dell'Università di Genova, in occasione del 150° anniversario di fondazione (1833-1983)*, con presentazioni di I. Dagnino, A. Elena e C. Eva e nota introduttiva di M. Bossolasco e V. Pasquale; contributi di Aa.Vv., Genova, 1985, 152 pp.
- VII GIOVANNA MARTINELLI, *L'ultimo secolo di studi su Erodiano*, con presentazione di A.F. BELLEZZA, Genova, 1987, 72 pp.
- VIII MARIA TERESA BONARDI, ENRICA CASAZZA e DIONISIO GALLARATI, *Introduzione ai fibrati in coniche*, Genova, 1988, 54 pp.
- IX MARIA TERESA BONARDI, *Sistemi lineari delle varietà a superficie sezioni di tipo K3*, Genova, 1988, 30 pp.
- X
(ESAURITO) *Ricordo di Alessandro Vallebona. I nuovi volti della Radiologia*. Genova, 26-27 novembre 1988. Atti a cura di LUIGI OLIVA, con la collaborazione dell'Associazione Italiana di Radiologia medica e Medicina nucleare, con testimonianze (parte I) e interventi scientifici (parte II), Genova, 1989, 330 pp.
- XI
(ESAURITO) GIAN MARCO UGOLINI, *Utilizzazione del bosco e organizzazione territoriale nella Liguria tra Sette e Ottocento: le opere di G.M. Piccone e di A. Bianchi*, Genova, 1995, 192 pp.

- XII
(ESAURITO) GIULIO MALTESE, *Introduzione alla storia della dinamica nei secoli XVII e XVIII*, con prefazione di E. BENVENUTO, Genova, 1996, 274 pp.
- XIII
(ESAURITO) PAOLO BERNARDINI, *Mongolfiere e canarini. Il carteggio Parisetti-Buonafede (1782-1784) e la cultura settecentesca*, Genova, 1997, 140 pp.
- XIV *Convegno di studi ispanici in memoria di Mario Damonte*. Arenzano, 18 ottobre 1997. Atti a cura di PIER LUIGI CROVETTO, con contributi di P.F. Ambrogio, E. Caldera, O. Chiareno, P.L. Crovetto, U. Dachà, C.F. Goffis, E. Lunardi, A.M. Mignone, E. Moratilla García e A. Porqueras Mayo, Genova, 1998, 164 pp.
- XV
(ESAURITO) STEFANIA MARTINI, *Dante e la "Commedia" nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova, 1999, 336 pp.
- XVI *L'antropologia tra biologia e cultura. Ricordo di Luigi Brian e convegno di studio in sua memoria*. Genova, 8 ottobre 1998. Atti a cura di ANTONIO GUERCI, con contributi di G.C. Alciati, C. Boggero, M. Cresta, F. Facchini, G. Floris e A. Guerri, Genova, 1999, 124 pp.
- XVII
(ESAURITO) GIOVANNA MARTINELLI, *L'ultimo secolo di studi su Cassio Dione*, con presentazione di A.F. BELLEZZA, Genova, 1999, 292 pp.
- XVIII *ENRICA CASAZZA, Sui divisori dei fibrati in quadriche*, Genova, 1999, 40 pp.
- XIX *Convegno di studio in memoria di Alfredo Obertello, anglista, narratore, saggista*. Genova, 18 marzo 1999. Atti a cura di ERMANNO BARISONE, con contributi di A. Alessio, E. Barisone, F.M. Casotti, S. Gamberini, G.P. Podestà, G. Ponte e C. Rizza, Genova, 1999, 140 pp.
- XX *Recenti acquisizioni e prospettive della chirurgia alle soglie del Duemila. Ricordo di Ugo Dachà e convegno di studio in sua memoria*. Genova, 14 novembre 1998. Atti a cura di ALESSANDRO FAGGIONI, con contributi di G.C. Andrioli, G. Borasi, G.P. Bruttini, G.N. Catrambone, A. Faggioni, N. Marini, F. Marino, C. Minale, G.L. Petrilli, S. Pontremoli, M. Silvestrini Biavati e M. Zingirian, Genova, 1999, 136 pp.
- XXI
(ESAURITO) *Giuristi Liguri dell'Ottocento*. Atti del convegno, Genova, 8 aprile 2000, a cura di GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di L. Acquarone, E. Casetta, L. Cattanei, F. De Marini Avonzo, R. Ferrante, M. Fortunati, B. Montale, A. Padoa Schioppa, G.S. Pene Vidari, V. Piergiorganni, L. Sinisi, I. Soffietti, C. Storti Storchi e G.B. Varnier, Genova, 2001, 264 pp.

- XXII *La Liguria nell'impero romano: gli Imperatori liguri*. Atti del convegno, Genova, 30 novembre 2000, a cura di MARIA GABRIELLA ANGELI BERTINELLI, con contributi di M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati, R. Pera, S. Roda, E. Salomone Gaggero, G. Spadea e G. Zecchini, Genova, 2002, 132 pp.
- XXIII GABRIELLA CANONERO, DIONISIO GALLARATI e MARIA EZIA SERPICO, *Complete interferenze sulle forme cubiche*, Genova, 2002, 54 pp.
- XXIV *Bilancio della Letteratura del Novecento in Liguria*. Atti del convegno, Genova, 4-5 maggio 2001, a cura di GIOVANNI PONTE, con contributi di G.G. Amoretti, M. Bacigalupo, A. Beniscelli, E. Buonaccorsi, G. Cavallini, G. Corsinovi, L. Coveri, F. Croce Bermondi, F. De Nicola, C.F. Goffis, G. Ponte, L. Surdich, S. Verdino e P.F. Zoboli, Genova, 2002, 236 pp.
- XXV
(ESAURITO) *Musicisti liguri tra Otto e Novecento*. Atti del convegno, Genova, 18 ottobre 2001, a cura di LEOPOLDO GAMBERINI, con contributi di M. Balma, G.L. Bruzzone, L. Costa, N. Costa, A. De Marzi, E. Frassoni, L. Gamberini, R. Iovino, P. Repetto, A. Sommariva, G. Tanasini e M. Tarrini, Genova, 2002, 208 pp.
- XXVI GIAN LUIGI BRUZZONE, *La rosa e le spine. I dispacci diplomatici di Paolo Francesco Peloso dalla Reggenza di Tunisi (1843-44)*, Genova, 2002, 183 pp.
- XXVII *Economisti liguri dell'Ottocento. La dottrina economica nell'Ateneo genovese e in Liguria*. Atti del convegno organizzato in collaborazione con la Facoltà di Economia dell'Università di Genova, Genova, 9 novembre 2002, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di G. Casale, M. Doria, M.E. Ferrari, G. Marongiu, G. Pavanelli, L. Piccinno, M.S. Rollandi, C. Rotondi, S. Scotto e A. Zanini, Genova, 2003, 390 pp.
- XXVIII ROMILDA SAGGINI, *Biblioteche cinquecentesche in Liguria. Libri nella diocesi di Savona*, Genova, 2003, 224 pp.
- XXIX
(ESAURITO) *Botanici dell'Ottocento in Liguria*. Atti del convegno, Genova, 25 ottobre 2002, Chiavari, 26 ottobre 2002, a cura di SALVATORE GENTILE, con contributi di A. Aliotta, G. Aliotta, E. Baldini, L. Bevilacqua, F. Casaretto, P.G. Del Prete, S. Gentile, A. Montemartini Corte, A. Moretti, U. Mossetti, G. Paola, S. Peccenini, A. Pirola, R. Poggi, P. Profumo, R. Spinetta, T. Zanoni e V. Zattera, Genova, 2003, 256 pp.

- XXX *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*. Atti del convegno, Genova, 14-15 novembre 2003, a cura di CARLO BITOSI, con contributi di M.G. Angeli Bertinelli, F. Arato, F. Balino, B. Bernabò, C. Bitossi, A.G. Cavagna, M. Corradi, E. De Negri, V. Filemio, A.C. Garibaldi, L. Malfatto, M. Medri, M.R. Moretti, C. Paolocci, L. Piccinno, R. Poggi, N. Robotti, R. Saggini, L. Sinisi, L. Tagliaferro e A. Zanini, Genova, 2004, 720 pp.
- XXXI
(ESAURITO) *Genova per noi. Testimonianze di scrittori contemporanei*, raccolte da M. BACIGALUPO, A. BENISCELLI, G. CAVALLINI e S. VERDINO, con contributi di AA.VV., Genova, 2004, 256 pp.
- XXXII *Fattore religioso, ordinamenti e identità nazionale nell'Italia che cambia*, a cura di GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di G. Barberini, S. Ferrari, A. Giovagnoli, L. Malusa, F. Margiotta Broglio, V. Tozzi e G.B. Varnier, Genova, 2004, 166 pp.
- XXXIII EZIO STAGNARO, *Gaps in the birationality of pluricanonical transformations*, Genova, 2004, 54 pp.
- XXXIV *Genova e Bobbio tra storia e cultura*. Atti del convegno, Genova, 3 settembre 2004, Bobbio, 4 settembre 2004, a cura di GABRIELLA AIRALDI, con contributi di G. Airaldi, G.L. Bruzzone, P. Fontana, G. Ligato, F.G. Nuvolone, M. Pampanin, R. Pavoni e G.B. Varnier, Genova, 2004, 160 pp.
- XXXV GIAN LUIGI BRUZZONE, *Girolamo Bardi (1603-75) tra filosofia e medicina*, Genova, 2004, 144 pp.
- XXXVI *Gerolamo Boccardo (1829-1904) tra scienza economica e società civile*. Atti del convegno, Genova, 17-18 settembre 2004, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di R. Adriani, M.M. Augello, G. Bianchi, F. Bientinesi, M. Doria, R. Faucci, M.E. Ferrari, G. Forges Davanzati, D. Giaconi, M.E.L. Guidi, A. La Bruna, J.L. Malo Guillen, L. Michelini, R. Patalano, G. Pavanelli, A. Rancan, A.G. Ricci, G. Rocca, M.S. Rollandi, C. Rotondi, S. Spalletti e A. Zanini, Genova, 2004, 608 pp.
- XXXVII *Leon Battista Alberti (1404-72) tra scienze e lettere*. Atti del convegno, Genova, 19-20 novembre 2004, a cura di ALBERTO BENISCELLI e FRANCESCO FURLAN, con contributi di F. Bertinelli Ferrari, A.G. Cassani, M. Ciccuto, S. Cracolici, F. Furlan, G. Gorni, N. Maraschio, P. Massalin, M.D. Morozzo della Rocca, A. Mulas, F. Tateo e J.R. Woodhouse, Genova, 2005, 360 pp.

- XXXVIII PAOLO DE LUCIA, *L'istanza metemperica del filosofare. Metafisica e religione nel pensiero degli hegeliani d'Italia*, Genova, 2005, 192 pp.
- XXXIX *Monegliesi celebri dell'Ottocento*. Atti del convegno, Moneglia, 22 aprile 2006, a cura di GIOVANNI PAOLO PELOSO, con contributi di M. Aliverti, M.G. Angeli Bertinelli, S. Cresci, M. Dentone, M. Leone, G.P. Peloso, P.F. Peloso, N. Robotti e S. Verdino, Genova, 2006, 156 pp.
- XL DIONISIO GALLARATI, *La geometria analitico-proiettiva dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale*, Genova, 2006, 128 pp.
- XLI LUIGI BALDI, *Veritas mutabilis. Natura umana e ricerca della verità in Tommaso d'Aquino*, Genova, 2006, 180 pp.
- XLII *Guide ottocentesche della città di Genova*. Atti del convegno organizzato in collaborazione e con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 12 maggio 2006, a cura di MARIA GABRIELLA ANGELI BERTINELLI, con contributi di E. Bellezza, G.L. Bruzzone, A.M. Dall'Orso, M. Fierro, I. Forno, M.F. Giubilei, L. Malfatto, C. Olcese Spingardi, E. Papone, R. Torre Saggini e A. Zanini, Genova, 2006, 296 pp.
- XLIII
(ESAURITO) *Giovanni Torti (1774-1852), tra letteratura ed impegno patriottico*. Atti del convegno, Genova, 22 giugno 2007, a cura di STEFANO VERDINO, con contributi di M.C. Albonico, F. Arato, A. Beniscelli, R. Braccia, R. Bruschi, L. Cattanei, G. Cavallini, E. Costa, G.M. Gaspari, S. Martini e S. Verdino, Genova, 2007, 184 pp.
- XLIV *Luigi Emanuele Corvetto (1756-1821) tra finanza, diritto e politica*. Atti del convegno di studio, Genova, 10-11 maggio 2007, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di G. Assereto, L. Bertuzzi, P. Branda, R. Ferrante, M.E. Gallezio Piuma, G. Isoleri, G. Panizza, C. Salterini, L. Sinisi, O. Tort, G.B. Varnier e D. Veneruso, Genova, 2007, 256 pp.
- XLV *Marco Faustino Gagliuffi (1765-1834) poeta estemporaneo e latinista*. Atti del convegno di studio, Genova, 30 ottobre 2008, a cura di STEFANO PITTALUGA, con contributi di F. Arato, D.R. Armando, A. Beniscelli, G.L. Bruzzone, P. Cosentino, C. Farinella, R. Ferrante, G. Firpo, L. Giacobbe, M. Martin, S. Pittaluga, S. Verdino, Genova, 2008, 240 pp.
- XLVI
(ESAURITO) *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*. Atti del convegno, Moneglia, 11-12 maggio 2007, con contributi di G. Algeri, M. Bartoletti, R. Bianchi,

C. Bitossi, J. Bober, P. Boccardo, A. Cabella, C. Cambiaso, F. Boggero, E. Carbotta, C. Cerioli, C. Di Fabio, P. Donati, L. Magnani, T. Sandri, R. Santamaria e R. Vitiello, Genova, 2009, 318 pp.

XLVII
(ESAURITO)

Sapere accademico e pratica legale fra Antico Regime ed unificazione nazionale. Convegno organizzato dall'Accademia Ligure di Scienze e Lettere in collaborazione con Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Accademia delle Scienze di Torino, Accademia degli Intronati di Siena, Accademia Nazionale di Lettere, Scienze ed Arti di Modena, Dipartimento "G. Tarello", sezione di Storia del diritto, Genova, 7 e 8 novembre 2008, a cura di VITO PIERGIOVANNI, Genova, 2009, 445 pp.

XLVIII
(ESAURITO)

E. AVOGADRO DELLA MOTTA, *Il pensiero di Vincenzo Gioberti*, Genova, 2009, 464 pp.

XLIX

CECILIA RIZZA, *Essais de littérature française (XVII^e-XIX^e siècle)*, a cura di IDA MERELLO e SERGIO POLI, Genova, 2009, 214 pp.

L
(ESAURITO)

GIAN LUIGI BRUZZONE, *Sono così da secoli... I dispacci di Paolo Francesco Peloso dalla Reggenza di Algeri (1830-1843)*, Genova, 2010, 262 pp.

LI

ALDO ROLLERO, *Un Manoscritto di Aldo Rollero (1921-2011)*, Genova, 2011, 47 pp.

LII

ROMILDA SAGGINI, *Donne e confraternite a Savona. La consorzia di Nostra Signora della Colonna*, Genova, 2012, 244 pp.

LIII

Gio. Carlo Di Negro (1769-1857), Magnificenza-Mecenatismo-Munificenza. Atti del convegno di studi organizzato con i patrocini dell'Università degli Studi di Genova e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 30 giugno 2010, a cura di STEFANO VERDINO, con contributi di F. Arato, M. Bacigalupo, L. Beltrami, M. Dillon Wanke, R. Iovino, G. Marcenaro, M.S. Rollandi, Genova, 2012, 168 pp.

LIV

Progresso scientifico e sapere accademico nella costruzione dello Stato. Riflessioni a 150 anni dall'Unità d'Italia. Atti del convegno, Genova, 21-22 ottobre 2011, a cura di PAOLA MASSA e GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di L. Cattanei, G. Cevasco, G. Fenaroli, A.C. Garibaldi, S. Giammarino, A. Giordano, M. Leone, G. Marongiu, B. Montale, G.L. Olcese, S. Peccenini, P.F. Peloso, R. Pera, L. Piccinno, N. Robotti, L. Sinisi, G.B. Varnier, D. Veneruso, S. Verdino, S. Vinciguerra, Genova, 2012, 298 pp.

- LIV GIOVANNI PAOLO & PAOLO FRANCESCO PELOSO, *L'ordito e la trama. Frammenti di storia sociale a Genova e Novi*, a cura di PAOLO FRANCESCO PELOSO, presentazione di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, Genova, 2012, Tomo I II III, 472, 202, 472 pp.
- LVI BIANCA MONTALE, *Pagine sparse su Genova risorgimentale*, Genova, 2014, 220 pp.
- LVII
(ESAURITO) *Luigi Burgo, Ricordi. Il ligure Luigi Burgo da progettista di centrali elettriche a industriale della carta. Considerazioni sulle memorie*, con presentazione di Sandro Bertini, Genova, 2014, 64 pp.
- LVIII
(ESAURITO) *La presenza degli Issel a Genova*. Atti del convegno, Genova, 29 aprile 2014, presentazione di Giuliano Fierro, Genova, 2015, 84 pp.
- LIX STANI GIAMMARINO, *Lorenzo Pareto nobile genovese, patriota, uomo politico e pioniere delle scienze geologiche*, Genova, 2015, 28 pp.
- LX *1866-2016 La terza guerra di Indipendenza 150 anni dopo. Eventi, echi, testimonianze*, a cura di ANNA MARIA LAZZARINO DEL GROSSO, con contributi di L. Bertuzzi, M. Brescia, L. Cattanei, D. Cofrancesco, P. Cugurra, C. Malandrino, L. Malusa, B. Montale, R. Ponte, M.S. Rollandi, R. Tedeschi, S. Verdino, Genova, 2017, 302 pp.
- LXI *La Liguria di Giovanni Castaldi cui seguono il valore delle monete e le genealogie di molte illustri casate*, a cura di GIAN LUIGI BRUZZONE, Genova, 2018, 630 pp.
- LXII
(ESAURITO) PAOLO FRANCESCO PELOSO, *Il vetro, il libro, la spada: stramberia e delirio in due personaggi di Miguel de Cervantes*, Genova, 2017, 152 pp.
- LXIII *Viaggio in Liguria. Studi e testimonianze*. Atti del convegno di studi, Genova, 19 novembre 2019, a cura di MASSIMO BACIGALUPO e STEFANO VERDINO, con contributi di M. Bacigalupo, A. Balagura, L. Clerici, N. Dacrema, M. David, F. De Nicola, P. De Ville, A. Ferrando, I. Gigli Cervi, R. Grassi, M. Hollington, J.R. Masoliver, G. Rodda, F. Vales, S. Verdino, W. Wall, P. Whitfield, Genova, 2020, 242 pp.
- LXIV *Premi di ricerca 2020*, con presentazione di V. Lorenzelli e contributi di E. Ajmar, S. Brusco, I. Cainero, F. Campana, L. Ciarlo, D. Clinimarchi, A. Grosso, A. Guzzi, R. Turco, F. Verde, Genova, 2020, 222 pp.

- LXV *Baudelaire: due secoli di creazione*. Atti del convegno di studi, Genova, 9 novembre 2020, a cura di IDA MERELLO e ANDREA SCHELLINO, con contributi di C. Bayle, A. Cervoni, C. Chagniot, N. Ferrari, P. Kekus, F. Locatelli, B. Manzitti, I. Merello, F. Pusterla, H. Scepi, A. Schellino, F. Scotto, M. Spreafico, H. Védérine, J. Zanetta, Genova, 2021, 300 pp.
- LXVI FRANCESCO MARIA ACCINELLI, *Dissertazione sopra l'origine delle Confraternite ed oratori in Genova (1773)*, a cura di GIAN LUIGI BRUZZONE, Genova, 2021, 96 pp.