

ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

LXV

Baudelaire:
deux siècles de créations

Baudelaire:
due secoli di creazione

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

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'ornier 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 essayera 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 palpait 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 résonance 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 I. Prose*, pp. 398-399.

mi les nombreux comptes rendus remarquant cette parenté, celui de Jules Barbey d'Aureville 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'Aureville, *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: "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, incertaines, 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 la *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.

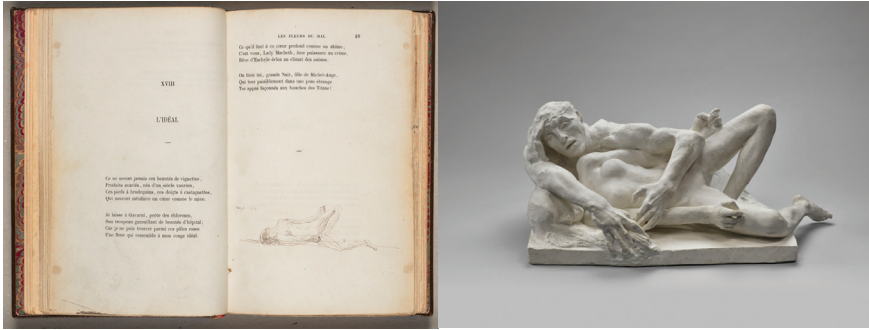


Fig. 1 *Une Charogne* – *L'Avarice et la Luxure*.

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 digne 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 varia-

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.

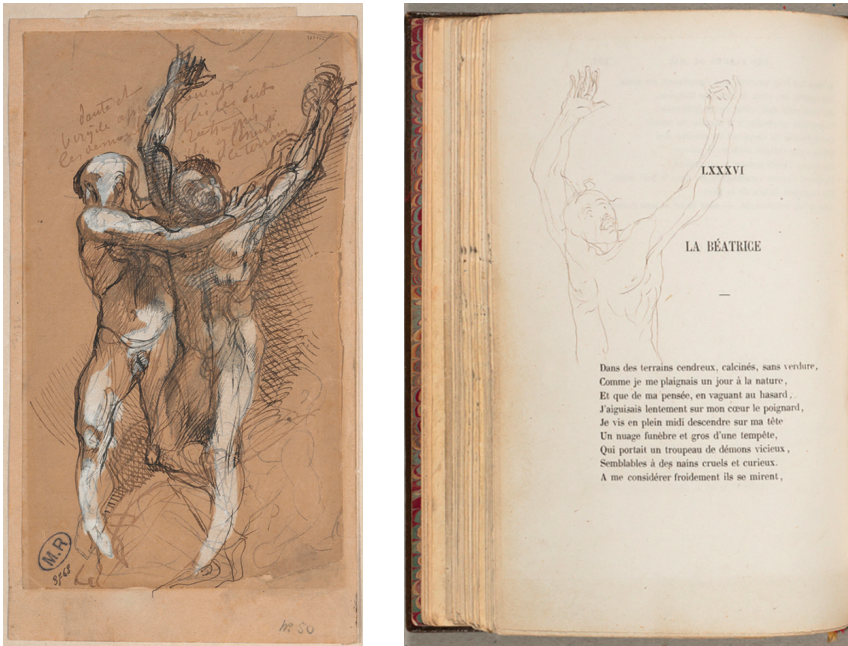


Fig. 2 Dante et Virgile – La Béatrice I.



Fig. 3 La Béatrice II.

tion autour du dessin *Squelette étreignant une femme allongée*. Quand il réalise le dessin d'*Une 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.

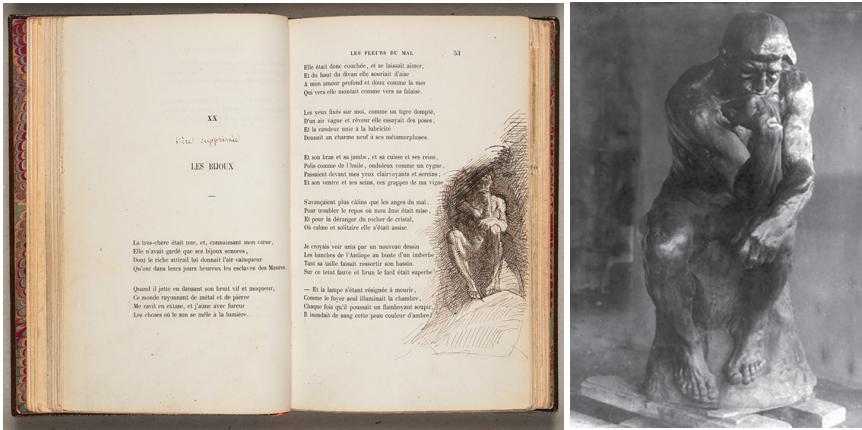


Fig. 4 *Les Bijoux – Le Penseur* (face).

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 demeurait 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], *Ceuvres 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.