



HAL
open science

Hans Bellmer et Joë Bousquet face aux "Paradis artificiels"

Mathilde Labbé

► **To cite this version:**

Mathilde Labbé. Hans Bellmer et Joë Bousquet face aux "Paradis artificiels". *Histoires littéraires*, revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX et XXe siècles, 2016, Dossier Charles Baudelaire, II, 65, pp.41-63. halshs-02523559

HAL Id: halshs-02523559

<https://shs.hal.science/halshs-02523559v1>

Submitted on 16 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mathilde Labbé

Hans Bellmer et Joë Bousquet face aux *Paradis artificiels*

Les Paradis artificiels, part peu fréquentée de l'œuvre de Baudelaire par comparaison à d'autres, ont inspiré à Hans Bellmer une série de gouaches. Celles-ci devaient donner lieu à un album qui n'a jamais vu le jour. Alors que les gouaches décalcomanies, transposées en héliogravures, ont été, pour certaines, tirées et reproduites, le projet de livre lui-même n'a fait l'objet d'aucune étude, en dehors des pages que lui consacre Pierre Dourthe dans *Bellmer, Le Principe de perversion*, en 1999¹. Il y a pourtant beaucoup à dire sur cet ouvrage auquel Joë Bousquet, qui fut un temps correspondant d'Hans Bellmer, a tenté de participer en écrivant une préface, encore inédite.

C'est grâce au projet de l'éditrice Isabella Cechaglini, qui souhaite donner une nouvelle chance au livre, et à la générosité d'un libraire parisien, Jean-François Fourcade, acquéreur du manuscrit de Bousquet, qu'il nous a été possible de prendre connaissance de ce qui apparaît aujourd'hui comme une lecture de Baudelaire contre lui-même, mais en profonde cohérence avec des questions qui traversent les champs littéraire et artistique à la fin des années 1940. La présente étude vise à donner toute sa place à l'interprétation des *Paradis artificiels* par Bellmer, qui n'a pour ainsi dire pas été commentée par la critique baudelairienne dans les décennies qui l'ont suivie, et à proposer une première lecture de l'étonnant inédit de Bousquet, qui se signale par sa virulence contre l'approche baudelairienne des paradis et par son décalage avec la posture critique de ses contemporains. Au moment de remettre cette étude, nous avons pu prendre connaissance d'un texte inédit de Pierre Dourthe, que son auteur a bien voulu nous communiquer². Cet article, écrit pour le livre que souhaitait publier Isabelle Cechaglini, analyse les compositions de Bellmer et retrace toute l'histoire du projet de Bellmer, plusieurs fois contrarié par le sort.

Nous nous intéresserons dans cette étude au traitement réservé à la question du Mal dans les interprétations que Bellmer et Bousquet proposent de Baudelaire, à une époque où résonne encore fortement la polémique qui opposa Sartre

1. Pierre Dourthe, *Bellmer. Le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur, 1999, p. 150-151, 157.

2. Pierre Dourthe, « des visions torturantes... », inédit, février 2010.

à Blin, Bataille, Fondane et d'autres à propos du rôle qu'a joué la volonté du poète dans sa propre destinée et dans la réussite de son œuvre. Ceci nous permettra de mettre en évidence un corpus historiquement situé qui revisite la part sadienne ou sadique de la poésie baudelairienne. Nous nous attacherons d'abord à l'analyse des héliogravures¹ de Bellmer avant de nous pencher sur l'inédit de Bousquet et de mettre à l'épreuve l'idée d'une communauté de lecteurs partageant un intérêt pour la question du Mal et du sadisme dans l'œuvre de Baudelaire, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Le projet de Bellmer

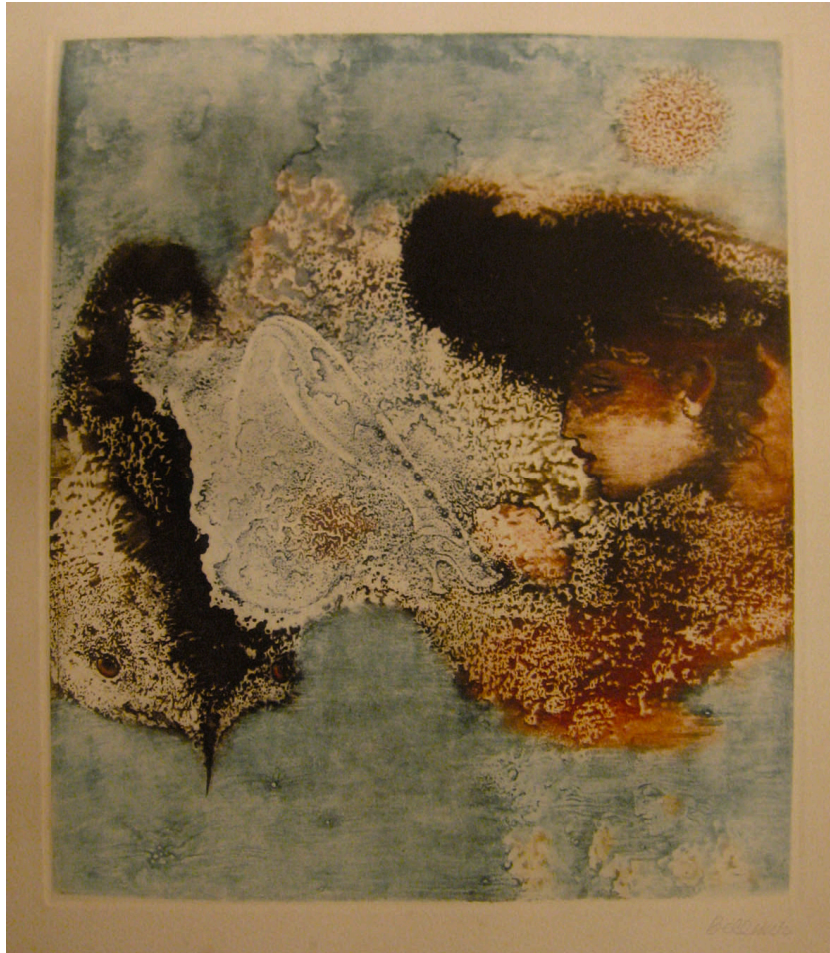
Alors que *Les Fleurs du Mal* ont donné lieu à plus de soixante livres illustrés, *Les Paradis artificiels* ont suscité peu d'interprétations plastiques. Seuls douze artistes se sont risqués à l'illustration de cet essai double, qui suggère pourtant de nombreuses images par sa dimension onirique². Le projet d'édition de Bellmer date de 1941 ; en 1948, les gouaches et les héliogravures sont achevées, mais l'éditrice qui devait publier l'ouvrage, Madame Dambrin, meurt en 1949. Le projet est repris par l'un de ses amis, Louis Bernès, éditeur à Toulouse. La publication tardant, Bellmer décide de faire reproduire l'une des compositions dans la revue belge *Cobra* de Christian Dotremont, en 1950³. *La Pauvre Ann* est reproduite dans le sixième numéro de la revue, sans titre, accompagnée d'un texte détaillant la technique utilisée pour la réalisation des héliogravures en des termes fantaisistes, *MODE D'EMPLOI de la plume ou du crayon caustique...* Bellmer y mêle la technique à l'anatomie et donne au procédé de gravure l'allure d'une « opération chirurgicale⁴ ».

1. La technique de la décalcomanie utilisée par Bellmer suppose plusieurs étapes dans la réalisation de ces compositions. Après avoir peint ces gouaches décalcomanies, Bellmer en fait faire des gravures en couleurs, dès 1948. Ceci implique qu'il existe au moins deux plaques par illustration, ce qui fut peut-être la source d'une confusion sur le nombre total de compositions. Toutes les gouaches ont été gravées, mais seules certaines d'entre elles ont donné lieu à des tirages, en 1968.

2. *Les Paradis artificiels*, ornementation dessinée et gravée par Geneviève Rostan, À l'enseigne du pot cassé, coll. Scripta manent, 1926 ; *Les Paradis artificiels*, illustrations de Georges Cornélius, Javal et Bourdeaux, 1933 ; *Les Paradis artificiels*, dix hors-texte de Viard, Éditions du Panthéon, coll. Le Panthéon des lettres, 1945 ; *Un mangeur d'opium*. Extrait des *Paradis artificiels*, compositions gravées sur bois de Léon Masson, La Mandragore, 1945 ; *Les Paradis artificiels*, illustrations de Michel Guenard, Jacques Vautrain, 1946 ; *Les Paradis artificiels*, *Opium et haschich*, seize eaux-fortes originales de Daniel Sigros, André Vial, 1947 ; *Les Paradis artificiels*, lithographies originales de Mariette Lydis, Vialetay, 1955 ; *Les Paradis artificiels*, illustrés de lithographies originales par Arnaud d'Hauterives, Club du livre, coll. Gravure contemporaine, 1974 ; *Les Paradis artificiels*, illustrations aux motifs argent d'Ingo Avolta, préface de Françoise Caille, Jean de Bonnot, 1984 ; *Les Paradis artificiels*, lithographies de Michèle Salmon, Club du livre, 1990 ; *Les Paradis artificiels*, compositions originales et dessins de Tritsch, dans *Œuvres poétiques de Charles Baudelaire*, Nouvelle librairie de France, coll. Nationale des grands auteurs de la nouvelle librairie de France, t. III, 1999.

3. *Cobra*, N° 6, avril 1950, p. 13.

4. Charles Baudelaire, *Fusées*, f° III, dans *Œuvres complètes*, texte établi, commenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 651.



Hans Bellmer, *Les Deux Amies* [décalcomanie à la gouache, 27 x 23,3 cm, repris en gravure pour un projet d'édition en 1948 des *Paradis artificiels* de Baudelaire], 1941, Galerie Hus, photographie Mathilde Labbé.



Hans Bellmer, *La Pauvre Ann* [décalcomanie à la gouache, 31 x 24,5 cm, repris en gravure pour un projet d'édition en 1948 des *Paradis artificiels* de Baudelaire], 1948, Galerie Hus, photographie Mathilde Labbé.



Hans Bellmer, *Petites filles et la mort* [déalcomanie à la gouache, 24,8 x 32,6 cm, repris en gravure pour un projet d'édition des *Paradis artificiels* de Baudelaire en 1971], 1941-1942, Galerie Hus, photographie Mathilde Labbé.

Le nombre des gouaches supposées illustrer *Les Paradis artificiels* varie de cinq à dix. Le catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Bellmer, préfacé par André Pieyre de Mandiargues, indique, pour cinq références, la mention « À Baudelaire »¹. Joë Bousquet, dans son projet de préface au livre de Bellmer, signale « dix gouaches² » sans en préciser les titres. Dans *Bellmer. Le principe de perversion*, Pierre Dourthe recense huit gouaches baudelairiennes³, mais il précise cette analyse dans son étude de 2010 : dix gouaches ont bien été exécutées, cependant seules huit d'entre elles sont connues. L'article fournit une analyse éclairante des raisons pour lesquelles certaines gouaches ne sauraient être véritablement envisagées comme des illustrations de l'œuvre de Baudelaire. Dans le catalogue de la récente exposition *Sous influences*⁴, Antoine Perpère mentionne neuf compositions, ajoutant au recensement de Pierre Dourthe *Les Yeux mains*, autre gouache décalcomanie de 1948. Le propos n'est cependant illustré que par les quatre gouaches les plus célèbres⁵. La série exposée n'est d'ailleurs pas pensée en relation étroite avec *Les Paradis artificiels*, puisque le seul lien mentionné avec l'œuvre de Baudelaire est le rôle de la femme, source des voluptés naturelles, dans les voluptés artificielles – remarque qui pourrait s'appliquer à une grande partie de l'œuvre de Bellmer. Le nombre de gouaches consacrées à Baudelaire varie ainsi sans qu'il soit vraiment rendu compte des liens thématiques et esthétiques entre le texte et l'œuvre plastique, ce qui invite à une explicitation – prudente.

Les décalcomanies que Bellmer réalise d'après sa lecture des *Paradis artificiels* constituent, du point de vue de leur sujet et de leur composition, plusieurs ensembles. *L'Embryon rouge* et *Trois petites filles et la mort* mettent en scène des corps de femmes décharnés ou écorchés dans des compositions dramatisant le passage de la vie à la mort ; la silhouette déformée d'*Entre deux eaux*, proche, par sa posture, de celle de *L'Embryon rouge*, s'inscrit aussi par son titre dans la représentation d'un passage. *La Pauvre Ann*⁶ et *Les Deux Amies* explorent l'érotique

1. Il s'agit de *L'Embryon rouge*, [Nora], [Margarete], *La Pauvre Ann* et *Les Deux Amies*.

2. Joë Bousquet [projet de préface aux *Paradis artificiels* illustrés par Hans Bellmer], octobre 1948, collection privée, n° 2.

3. *Les Mariés*, *Entre deux eaux*, *Trois Filles et la mort*, *L'Embryon rouge*, [Nora], [Margarete], *La Pauvre Ann* et *Les Deux Amies*. Cette liste présente un titre différent de ceux qui figurent dans le catalogue de l'œuvre gravé de Bellmer publié en 1959 par Denoël. Dans ce dernier ouvrage, la troisième gouache ne s'intitule pas *Trois Filles et la mort* mais *Petites filles et la mort* (André Pieyre de Mandiargues, *Hans Bellmer. Œuvre gravé*, p. 119). Le propos est illustré par des reproductions des gouaches les mieux connues. Ce sont *L'Embryon rouge*, *Trois Filles et la mort*, *La Pauvre Ann* et *Les Deux Amies*. En revanche, il n'est pas question de la manière dont *Les Mariés* et *Entre deux eaux* peuvent se rattacher aux *Paradis artificiels*.

4. *Sous influences : artistes et psychotropes* [catalogue d'exposition, La Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert, 15 février-19 mai 2013], dir. Antoine Perpère, Lyon, Fage, Paris, la Maison rouge, 2013.

5. *L'Embryon rouge*, *Les Deux Amies*, *Petites filles et la mort* et *La Pauvre Ann* ont fait partie de l'exposition et se trouvent dans le catalogue. [Nora], *Les Mariés*, *Entre deux eaux* et *Les Yeux mains* ont également fait partie de l'accrochage mais ne figurent pas dans le catalogue.

6. La gouache qui sert de modèle pour l'héliogravure est intitulée *L'Ange déchu*.

du vêtement et de la chevelure à travers le répertoire anatomique déjà élaboré par Bellmer. [*Nora*], [*Maragarete*] et *Les Mariés* sont des portraits complexes, dont le premier et le dernier dissimulent, dans les détails d'un décor proliférant, d'autres figures¹. La technique utilisée pour la réalisation de ces compositions, qui rend parfaitement le caractère mouvant de la vision onirique ou hallucinatoire, produit une impression de métamorphose et de germination autour des personnages représentés.

Certes, ces compositions reprennent un langage plastique souvent exploré par Bellmer : la matière foisonnante et froissée dans laquelle sont disposées les figures tantôt dissimule, tantôt exhibe un mélange d'éléments anatomiques, de l'œil au sexe, de têtes humaines ou animales – en particulier dans *L'Embryon rouge* –, de corps vivants et de membres décharnés. Admirateur de Rops, Bellmer s'intéresse au motif du squelette. Il mêle également aux visions décrites dans *Les Paradis artificiels* des éléments de *La Poupée*². Cependant, ces images, par leur sujet et par le traitement qu'elles en font, constituent aussi une réponse directe aux premières pages des *Paradis artificiels*. Elles exemplifient l'équivalence posée par Baudelaire entre voluptés naturelles et voluptés artificielles : ici, « le monde naturel pénètre dans le spirituel, lui sert de pâture » et la femme « projette » son « ombre » dans le « rêve »³. Elle « vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde. » La femme est donc l'objet et le vecteur d'une vision plutôt qu'elle n'est représentée. Il y a bien là une communauté de principes esthétique entre Baudelaire et Bellmer : ce dernier, explique Pierre Dourthe, fait de la femme « le rêve de l'homme »⁴. Mais c'est aussi par ces premières pages des *Paradis artificiels* que peut exister un lien entre la poétique de Baudelaire et celle de Bousquet, puisque lui et Bellmer « ont placé à l'origine de leur réflexion parallèle l'idée que l'image du corps est la source matérielle du processus de formation de l'image poétique »⁵. En dehors de cette communauté de sujet, les images de Bellmer se rattachent au texte baudelairien d'une manière à la fois lâche et multiple, qui produit un effet de polyphonie.

Les titres de certaines des compositions invitent à une lecture dénotative. Il est possible de voir dans *La Pauvre Ann* et *Les Deux Amies* des allusions aux figures féminines évoquées dans *Un mangeur d'opium*, commentaire de Baude-

1. *Les Yeux mains*, qui datent également de 1948 et se rapprochent des huit autres compositions par la technique utilisée, en diffèrent cependant par leur sujet. Ceci invite à restreindre notre examen aux huit premières gouaches, bien qu'elles ne soient pas toutes identifiées comme des gouaches en hommage « à Baudelaire » dans le catalogue de l'œuvre de gravé de Bellmer.

2. Voir Céline Masson, *La Fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer*, Paris, L'Harmattan, coll. L'Œuvre et la psyché, 2000.

3. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], dans *Œuvres complètes*, texte établi, commenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 399.

4. Pierre Dourthe, « Transformation et maîtrise du corps », dans Bellmer, *Anatomie du désir* [catalogue de l'exposition du Centre Pompidou], Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006, p. 44.

5. *Ibid.*, p. 42

laire sur l'autobiographie de Thomas de Quincey, *Confessions of an English opium eater*¹ : Ann, prostituée d'Oxford street, est l'amie du narrateur, qui ne cesse de la chercher après son retour à Londres. La gouache intitulée *Les Deux Amies* pourrait, selon cette lecture, représenter les deux jeunes filles qui accompagnent le mangeur d'opium² : Ann et la petite fille qui est avec lui au service de son maître à Londres, qu'il « aimait comme son associée en misère³ ». La gouache intitulée *Trois Jeunes Filles et la mort* pourrait représenter les trois sœurs de Thomas de Quincey, dont deux sont mortes très jeunes⁴. La mort d'Elisabeth, en particulier, remplit l'enfant d'un « désespoir indescriptible⁵ » : la gouache fait apparaître aux côtés des jeunes filles une silhouette morbide, qui pourrait représenter le « fantôme⁶ » d'Elisabeth.

Une telle lecture serait cependant insuffisante : les gouaches de Bellmer, comme le texte de Baudelaire, condensent plusieurs figures. À l'interprétation biographique doit s'ajouter une lecture mythologique. *L'Embryon rouge*, gouache de 1941, représente une femme de profil, au visage décomposé, tenant un enfant par le pied⁷. Le corps de la femme semble se fondre dans le décor qui l'entoure. Des têtes d'oiseaux et de reptiles, des formes organiques humaines et animales, yeux, dents, langues, ailes, sexe, composent un tableau onirique terrible. Deux passages des *Paradis artificiels* sont condensés dans cette illustration. Les animaux disséminés dans l'image pourraient être tirés d'un rêve oriental :

Des singes, des perroquets, des kakatoès me regardaient fixement, me huaient, me faisaient la grimace, ou jacassaient sur mon compte. Je me sauvais dans des pagodes, et j'étais, pendant des siècles, fixé au sommet, ou enfermé dans des chambres secrètes⁸.

Un autre rêve mentionne des animaux semblables :

1. Hans Bellmer, *La Pauvre Ann (L'Ange déchu)* [décalcomanie à la gouache sur papier, 31 x 24,5 cm, repris en gravure pour projet d'édition en 1948 des *Paradis artificiels* de Baudelaire, 1948], *ibid.*, p. 88. Thomas de Quincey, *Confessions of an English opium eater* [1821], rééd. Londres-Edimbourg, J. Hogg, 1856 ; *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Pascal Aquien, avec la collaboration de Denis Bonnetcase, Éric Dayre, Alain Jumeau, Sylvère Monod et Marc Porée, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

2. Hans Bellmer, *Les Deux Amies* [décalcomanie à la gouache, 27,5 x 23,3 cm, repris en gravure pour un projet d'édition en 1948 des *Paradis artificiels* de Baudelaire, 1941], dans *Œuvre gravé, op. cit.*, p. 89.

3. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 455.

4. Hans Bellmer, *Trois Jeunes Filles et la mort* [décalcomanie à la gouache sur carton, 24,8 x 32,6 cm, 1941-1942, repris en gravure, en 1971, pour un projet d'édition des *Paradis artificiels* de Baudelaire], dans Michael Semff et Anthony Spira, *Hans Bellmer*, Centre Pompidou-Hatje Cantz-Pinakotheek der Moderne, 2006, p. 146.

5. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 500.

6. *Ibid.*

7. Hans Bellmer, *L'Embryon rouge* [décalcomanie à la gouache, 25 x 30 cm, 1941, repris en gravure en couleurs pour le projet d'édition, en 1948, des *Paradis artificiels* de Baudelaire], dans *Œuvre gravé, op. cit.*, p. 17.

8. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 485.

Mais ici les agents principaux étaient de hideux oiseaux, des serpents ou des crocodiles, principalement ces derniers. Le crocodile maudit devint pour moi l'objet de plus d'horreur que presque tous les autres. J'étais forcé de vivre avec lui, hélas¹ !

Le personnage central pourrait être assimilé à la néréide Thétis ; l'omniprésence de la mort dans la composition donne cependant à son geste un tout autre sens que celui du mythe original, puisqu'il ne peut s'agir, ici, de rendre le nouveau-né immortel. Le texte de Baudelaire mentionne une autre figure mythologique liée à la naissance dans la vision intitulée « Levana et nos Notre-Dame des tristesses »². Pierre Dourthe voit dans *L'Embryon rouge* une figure inversée de cette déesse³. Les rêves se mêlent et se répondent : parmi les animaux dissimulés dans le nuage qui entoure le personnage féminin, un petit profil de femme apparaît, comme un écho à la figure principale. Si *Entre deux eaux* ne se rattache pas précisément au texte baudelairien, le personnage féminin redouble celui de *L'Embryon rouge*, du fait de l'attitude choisie et de ce qu'il semble tenir, sur sa poitrine, nouveau-né⁴. On y trouve également un décor envahissant et mouvant, redoublé par la thématization de l'élément aquatique contenue dans le titre, atmosphère qui rappelle les rêveries des *Paradis artificiels*.

L'interprétation mythologique s'impose dans le cas des *Trois Jeunes Filles et la mort*. Des silhouettes de profil se succèdent de la gauche vers la droite⁵ : une jeune femme aux mains de squelette, une silhouette en décomposition dont on perçoit le crâne, une jeune fille de profil au-dessus d'une poitrine de face et une jeune femme tournée vers la droite, la main posée sur son ventre. Les visages des deux personnages situés aux extrémités du groupe ont les yeux clos : seul l'œil du personnage central est ouvert. La mort semble se glisser entre les silhouettes et gagner les corps. *Trois jeunes Filles et la mort* peuvent apparaître comme la suite de *L'Embryon rouge*, puisqu'il est question de trois déesses soumises à Levana, « qu'elle emploie pour ses desseins mystérieux », « nos Notre-Dame des Tristesses ». Enfin, *La Pauvre Ann* se prête à une interprétation allégorique, puisque cette « figure mélancolique⁶ » peut être rapprochée du « Spectre du Brocken ».

1. *Ibid.*, p. 486.

2. La déesse Levana, dans la mythologie grecque, préside à un rite de la naissance, durant lequel le nouveau-né est soulevé de terre et présenté aux étoiles. *Ibid.*, p. 508.

3. Pierre Dourthe, « des visions torturantes... », art. cit., p. 4.

4. Hans Bellmer, *Entre deux eaux* [gouache, 43,7 x 30,3 cm, 1941, reprise en gravure en couleurs en 1968], p. 91.

5. La reproduction choisie pour illustrer l'article est une version incomplète de la gouache, qui existe aussi sous une autre forme intégrant une silhouette supplémentaire (voir Bellmer. *Le principe de perversion*).

6. *Ibid.*, p. 486.

Non loin de lui, sur une pierre, et ombragée par des palmiers de Judée, une femme était assise. C'était Ann¹ !

Je suppose que, dans votre enfance, vous avez subi quelque douleur ineffable, traversé un désespoir inguérissable, une de ces désolations muettes qui pleurent derrière un voile, comme la Judée des médailles romaines, tristement assise sous son palmier. Voilez votre tête en commémoration de cette grande douleur. Le fantôme du Brocken, lui aussi, a déjà voilé sa tête, comme s'il avait un cœur d'homme et comme s'il voulait exprimer par un symbole silencieux le souvenir d'une douleur trop grande pour s'exprimer par des paroles².

La gouache de Bellmer condense des éléments de l'allégorie de la tristesse et de la description d'Ann. La posture de la femme renvoie au personnage de la prostituée, alors que le voile qu'elle porte n'est mentionné qu'à propos de l'image de la Judée. Comme dans les autres compositions de Bellmer pour *Les Paradis artificiels*, la sensualité se mêle à la tristesse. Les figures féminines que Bellmer choisit pour illustrer l'œuvre de Baudelaire sont presque toutes assombries par la présence de la mort, qui « balaye d'un coup d'aile nos plans, nos rêves et les architectures idéales où nous abritons en pensée la gloire de nos derniers jours³ ».

Dans le même temps, le vocabulaire plastique employé ici par Bellmer, parce qu'il procède d'une réflexion sur l'érotisme, peut également renvoyer aux *Fleurs du Mal* à travers une lecture d'époque, celle qui interprète l'œuvre en fonction du sadisme de Baudelaire⁴ ou du lien entre érotisme et littérature du Mal⁵. En dehors même de tout rapport au texte baudelairien, les critiques de l'œuvre de Bellmer ont favorisé une interprétation érotique de ces compositions, pourtant moins précises, sur le plan anatomique, que les autres travaux de l'artiste. Ainsi, selon Pierre Dourthe, Bellmer manifeste ici « le lien qui court entre sexualité, reproduction et mort⁶ ». *Les Fleurs du Mal* offrent un riche répertoire de visions permettant d'éclairer les compositions de Bellmer et peuvent tout aussi bien les avoir inspirées, dans la mesure où, selon André Pieyre de Mandiargues, Bellmer « vénérat » Baudelaire bien avant la réalisation de ces gouaches et lui était « comparable [...] par le génie et par le sort⁷ ».

Les femmes représentées par Bellmer ont ceci de commun avec certaines *Fleurs du Mal* qu'elles semblent à la fois objets de désir et de cruauté. Dans

1. *Ibid.*, p. 487-488.

2. *Ibid.*, p. 512.

3. *Ibid.*, p. 517.

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

5. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, [1957], Gallimard, coll. Folio essais, 1994.

6. Pierre Dourthe, *Bellmer. Le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur, 1999, p. 157.

7. André Pieyre de Mandiargues, *Le Trésor cruel de Hans Bellmer*, Sphinx, coll. Le Plan des sources, 1979, p. 17.

L'Embryon rouge et *Trois petites filles et la mort* apparaissent des « spectre[s] fait[s] de grâce et de splendeur¹ », figures de la mort nonchalantes et paisibles, qui jettent les unes sur les autres des regards bienveillants. « Fantômes » ou « Martyre[s] », et présentent un sourire énigmatique qui n'est peut-être que mécanique, comme celui de la « Danse macabre ». Dans *L'Embryon rouge*, le décor au sein duquel est insérée la figure féminine redouble cette ambivalence par un mélange de férocité et d'innocence dans la représentation des animaux. D'une manière générale, la proximité entre désir érotique et pulsion de mort dans *Les Fleurs du Mal*, que ce soit dans « Une charogne », « Une martyre », « Le Vin de l'assassin » ou « Remords posthume », font de Baudelaire un poète bellmérien.

La Pauvre Ann, par son titre tiré de l'univers de De Quincey, est directement identifiable comme une « femme de plaisir », mais constitue un personnage composite : si les jambes écartées du personnage dévoilent les plis suggestifs de l'étoffe – et non directement le sexe, par contraste avec d'autres dessins de Bellmer –, son visage n'évoque pas le plaisir mais la mélancolie. *Les Deux Amies* exemplifient également un rapport ambivalent au désir, l'une exprimant la peur par son regard, tout en présentant au spectateur sa « jambe de statue² », alors que l'autre la « couv[e] des yeux³ » avec froideur. On ne sait ici si l'on se trouve en présence des deux amies du narrateur d'*Un mangeur d'opium* ou de Delphine et Hippolyte. Dans les deux compositions, le désir se mêle à la crainte ou à la douleur, comme dans les poèmes de Baudelaire vantant la manière dont les larmes embellissent un regard⁴. Ce mélange entre plaisir et malheur, caractéristique d'une volupté sadique, est un motif qui traverse l'œuvre de Baudelaire. Les poèmes « À celle qui est trop gaie » et « Madrigal triste » expriment en effet un principe repris dans *Les Paradis artificiels* et dans *Fusées*, du point de vue de la victime puis du point de vue du bourreau :

tout aussi bien que d'une drogue redoutable, l'être humain jouit de ce privilège de pouvoir tirer des jouissances nouvelles et subtiles même de la douleur, de la catastrophe et de la fatalité⁵.

Je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur⁶.

Dans ce cadre, le vêtement et la chevelure, qui donnent lieu à un travail plastique complexe de Bellmer pour ces deux compositions, apparaissent comme des

1. Charles Baudelaire, « Un fantôme », *Les Fleurs du Mal* [1861], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 38.

2. Charles Baudelaire, « À une passante », *ibid.*, p. 92.

3. Charles Baudelaire, « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte », *Les Fleurs du Mal* [1957], *ibid.*, p. 153.

4. Charles Baudelaire, « Madrigal triste », *Les Fleurs du Mal* [1868], *ibid.*, p. 138, entre autres.

5. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], *ibid.*, p. 400.

6. Charles Baudelaire, *Fusées*, t^o X, 16, *ibid.*, p. 658.

éléments supplémentaires de la mise en scène cruelle : la parure devient fétiche et transforme la femme, source des voluptés naturelles, en objet artificiel, digne d'un intérêt purement esthétique. C'est pourquoi la décomposition des corps peut valoir à la fois comme l'expression d'une forme de cruauté – dans « Une martyre » – et comme un effet du regard esthétique, accentué par l'absorption de drogue.

[*Nora*] et [*Margarete*]¹ sont des portraits eux aussi ambivalents, dans la mesure où le visage aimé y est assombri par l'annonce de la mort. Dans le cas de [*Nora*], douze visages apparaissent dans la composition : le profil principal, placé dans la partie supérieure, est reproduit plusieurs fois dans des dimensions différentes. Bellmer intègre également à l'ensemble son propre profil ainsi qu'un crâne². Dans le cas de [*Margarete*], portrait d'une défunte, le décor qui abrite le visage est troué d'une béance noire. La présence de la mort et du visage de l'aimée dans ces compositions rappelle la dédicace des *Paradis artificiels* à J. G. F. : Bellmer représente ici, sous deux identités différentes, son « Électre lointaine ».

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 essayait 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.

C'est également à « J. G. F. » que Baudelaire adresse le poème sado-masochiste par excellence : « L'Héautontimorouménos ». Faut-il voir dans *Les Paradis artificiels* une autre exploration de la puissance esthétique et créatrice du sadisme ou du masochisme ?

Ces compositions, par leur polysémie, constituent des objets pleins, mais impénétrables. Plusieurs niveaux de sens se mêlent par superposition et contamination, renforçant le caractère iconique d'images qui ne valent plus comme des illustrations mais comme des fulgurations synthétiques. Il apparaît en outre qu'elles appartiennent pleinement à un style d'époque et s'inscrivent dans la continuité de l'œuvre de Bellmer. C'est d'ailleurs pour cette raison que Bousquet y voit une œuvre à part entière et non une illustration de Baudelaire, dont la vision lui paraît moins profonde que celle de Bellmer.

1. Portraits de l'écrivain Nora Mitrani, et de la femme défunte de Bellmer, Margarete. Hans Bellmer [sans titre (*Margarete*)], décalcomanie à la gouache repris en gravure en couleurs pour le projet d'édition des *Paradis artificiels* de Baudelaire, 31,5 x 25 cm, 1948], *ibid.*, p. 19 ; Hans Bellmer [sans titre (*Nora*)], décalcomanie à la gouache sur papier 24 x 32 cm, repris en gravure pour un projet d'édition en 1948 des *Paradis artificiels* de Baudelaire, 1948], *ibid.*, p. 18.

2. Hans Bellmer [sans titre (*Nora*)], dans *Œuvre gravé, op. cit.*, p. 18.

La préface de Joë Bousquet aux *Paradis artificiels* de Bellmer

Le projet de préface que Bousquet rédige pour *Les Paradis artificiels* illustrés par Bellmer s'inscrit dans un long échange entre le poète et l'artiste. C'est pourquoi ce texte apparaît comme une clé indispensable à la compréhension de gouaches impénétrables. Cependant, son histoire invite à une certaine prudence dans l'appréciation de sa pertinence quant à l'œuvre qu'il commente. En effet, c'est Bousquet qui, ayant pris connaissance du projet d'ouvrage élaboré par Bellmer, a souhaité voir les gouaches. Si l'artiste les lui a apportées en personne, comme il l'écrit, accréditant l'idée d'une collaboration, c'est lui-même, qui prend l'initiative de l'échange. Or l'éditrice avait commandé une préface à Eluard. Dans sa lettre à Georges Hugnet du 21 octobre 1948, Bellmer explique que Bousquet a agi « à [s]on insu¹ » et tenté d'imposer sa préface à la place de celle d'Eluard en invoquant un argument « d'ordre politique² ». C'est pourquoi il refuse le texte sans même l'avoir lu, tout en prenant soin d'éviter que Bousquet ait connaissance de ce refus, ce qui rendrait difficile son séjour dans le Midi. Si l'on ne peut que regretter l'absence de la préface d'Eluard³, celle de Bousquet, malgré son statut controversé, offre des pistes pour l'interprétation des gouaches de Bellmer.

Il est nécessaire, pour le comprendre, de rappeler l'intérêt de Bousquet pour la question du rapport entre l'action et le rêve. Ainsi, dans une lettre qu'il adresse à Georges Blin au moment de la publication de son *Baudelaire*, en 1939, il pose la question de la résolution et de la volonté du poète.

Un reproche : êtes-vous sûr que les surréalistes ont opté pour le rêve ? En fait, peut-être, et leurs appels à l'action, alors, étaient ce qu'ils se rappelaient à eux-mêmes, le texte de leurs résolutions, non le fruit de leur expérience. – Et je me suis, à ce propos, demandé si nous avions bien le droit d'opposer à des affirmations critiques de Baudelaire telle ou telle phrase de *Fusées* qui constituaient peut-être un rappel à l'ordre : celui qui écrit dans ses journaux intimes *Faire un plan !*, c'est en général quelqu'un qui ne sait pas faire des plans⁴.

1. Jean-François Fourcade nous a fait l'amitié d'une lecture de cette lettre, qui invite à lire l'essai du poète comme une interprétation indépendante et non comme une préface aux illustrations de Bellmer.

2. Hans Bellmer à Georges Hugnet, 21 octobre 1948, collection privée.

3. Eluard a été parmi les premiers à reconnaître en Bellmer un grand artiste et avait publié, entre autres, dans l'entre-deux-guerres, un essai poétique sur le regard de Baudelaire. Paul Eluard, *Le Miroir de Baudelaire*, dans *Donner à voir*, [1939] ; *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1968, p. 952-956.

4. Joë Bousquet à Georges Blin, 16 avril 1940, propos rapportés par Georges Blin dans un numéro de la *Revue des Sciences Humaines* consacré à Baudelaire lors du centenaire des *Fleurs du Mal* : Joë Bousquet, « Lettre sur Baudelaire », *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1957, p. 5-6.

La lecture du *Baudelaire* de Blin inspire encore à Bousquet un article dont on ne connaît que la première partie, publiée dans la revue *Contact* en 1940. Dans ces quatre pages très denses, Bousquet examine la philosophie de Blin et, secondairement, celle de Baudelaire. Cependant, son essai exemplifie parfaitement et théorise, sans citer Baudelaire, la doctrine d'une critique partielle, partisane : « L'injustice est la témérité des bons esprits¹ ». S'y dessine cependant une philosophie antibaudelairienne, dont le texte de 1948 est loin de dissiper les zones d'ombre. Il semble en effet que, lorsque Bousquet écrit sur Blin, il écrive en faveur de Blin, au détriment de Baudelaire : il félicite le philosophe d'avoir évalué avec lucidité le résultat des ambitions esthétiques de Baudelaire. De la même manière, Bousquet préfère l'interprétation que Bellmer fait des *Paradis artificiels* à l'œuvre de Baudelaire elle-même, car il estime que le poète n'a pas réalisé ce qu'il avait projeté de faire.

Bousquet regrette que l'exploration baudelairienne des paradis artificiels soit limitée par sa posture de moraliste, qui, selon lui, entretient sur le sujet des « malentendus ». Baudelaire évoque en effet les « excès coupables » de la drogue et les « châtiments inévitables² » qui les suivent. Il disserte sur « l'immoralité du haschich³ », « parfait instrument satanique⁴ », même si la « perfection diabolique⁵ » de cette drogue tient surtout, pour lui, à son « infailibilité⁶ » : il est un moyen trop sûr de provoquer une vision dont le créateur ne peut se satisfaire. Bousquet voit dans cette condamnation la preuve du fait qu'il manque à Baudelaire le « génie éthique⁷ » de Bellmer, ce qui, selon lui, engage « involontairement » le poète dans le « “redressement” littéraire du deuxième empire » et ne lui permet pas de comprendre la manière dont le haschich et le lait noir peuvent « changer [le] naturel d'un homme »⁸.

Bousquet prend pour exemple la manière dont Baudelaire rapporte la fascination des haschischins pour les eaux limpides ; il regrette que le poète s'en tienne à un constat clinique et qu'il reste « court » devant l'hallucination. Baudelaire fait pourtant de cette remarque le prétexte à un développement poétique plutôt qu'un simple examen physiologique des effets de la drogue.

C'est aussi à cette phase essentiellement voluptueuse et sensuelle qu'il faut rapporter l'amour des eaux limpides, courantes ou stagnantes, qui se développe si étonnamment dans l'ivresse cérébrale de quelques artistes. Les miroirs deviennent

1. Joë Bousquet, « Baudelaire », *Contact*, mai 1940, n° 3, p. 41.

2. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 403.

3. *Ibid.*, p. 433.

4. *Ibid.*, p. 434.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 439-440.

7. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 3.

8. *Ibid.*

un prétexte à cette rêverie qui ressemble à une soif spirituelle, conjointe à la soif physique qui dessèche le gosier, et dont j'ai parlé précédemment ; les eaux fuyantes, les jeux d'eau, les cascades harmonieuses, l'immensité bleue de la mer, roulent, chantent, dorment avec un charme inexprimable. L'eau s'étale comme une véritable enchantresse, et, bien que je ne croie pas beaucoup aux folies furieuses causées par le haschisch, je n'affirmerais pas que la contemplation d'un gouffre limpide fût tout à fait sans danger pour un esprit amoureux de l'espace et du cristal, et que la vieille fable de l'Ondine ne pût devenir pour l'enthousiaste une tragique réalité.¹

Bellmer a rendu cette fascination pour les eaux par l'usage du la gouache décalcomanie et donné à ses compositions une profondeur parfois inquiétante, puisque la mort est toujours susceptible de surgir de ces formes indistinctes qui semblent en constante germination. Par contraste, le reproche de Bousquet semble procéder d'une lecture antipoétique des *Paradis artificiels* : il s'en tient à la condamnation morale du haschich et au fait que Baudelaire a recours à des témoignages de tiers, bien que le poète ait reconnu qu'il y avait mêlé ses idées propres. Il n'envisage *Les Paradis artificiels* que comme un ouvrage documentaire, alors que la richesse des visions que Baudelaire y compose en fait, selon Claude Pichois, un « grand poème en prose² ». Enfin, l'opposition baudelairienne entre l'Art et la Nature apparaît à Bousquet comme un obstacle à la connaissance de l'homme et, partant, une « faiblesse dans la vision du poète³ ». C'est pourquoi les gouaches de Bellmer sont pour lui un « complément » indispensable au texte de Baudelaire plutôt qu'elles n'en font le « commentaire⁴ ». Il en fait ainsi des « images-mères », seules capables d'explorer vraiment la question de « l'homme et ses frontières », que l'ouvrage du poète « n'explorait que d'un peu loin⁵ ». Les « contagions⁶ » sociales et morales dont Baudelaire n'a pu se garder l'empêchent, selon Bousquet, d'accéder à la vision qui est celle de « l'homme intact⁷ » ou des « hommes saufs⁸ », seuls capables de s'emparer des cités maudites révélées par l'ivresse. L'usage que Bousquet et Baudelaire ont chacun fait des drogues peut aussi contribuer à expliquer la déception du premier devant l'ouvrage du second. Le poète des *Fleurs du Mal* ne fut qu'un haschischin occasionnel, un curieux, et usait de l'opium pour réduire ses douleurs,

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 431-432.

2. Claude Pichois [notice des *Paradis artificiels*], dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 158.

3. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 6.

4. *Ibid.*, f° 2.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, f° 1.

8. *Ibid.*, f° 2.

alors que Bousquet a expérimenté les richesses oniriques et esthétiques du lait noir en connaisseur.

Le reproche que Bousquet adresse à Baudelaire dans son essai dépasse cependant l'attitude morale du poète vis-à-vis des *Paradis artificiels*. Le véritable enjeu de sa critique est le rôle du Mal dans la création. Sur ce point, l'essai de Bousquet défie la plupart de ses contemporains, puisqu'il s'en tient à une lecture que l'on distingue mal du procès fait par Sartre à l'auteur de *Fusées*. Il est curieux que Bousquet s'en tienne à une telle interprétation, étant donné sa sympathie pour la lecture que Blin proposait de Baudelaire en 1939 et son intérêt pour l'œuvre de Bellmer, proche de Bataille, qui a publié en février 1948 une défense de Baudelaire contre la lecture réductrice de Sartre¹. Bousquet semble en effet lire Baudelaire à rebours de lui-même. Il considère ainsi que le poète n'a pas su comprendre la valeur du Mal dans la création et s'en est trop gardé. Pour soutenir une telle affirmation, il faut croire, comme Sartre, que Baudelaire refuse lui-même le terreau sur lequel ont poussé ses *Fleurs*, et s'en tenir, malgré les déclarations du poète, à une analyse psychologique de l'homme sans s'intéresser à ce que l'acceptation du Mal produit dans sa poétique. Selon Bousquet, Baudelaire « craignait le Mal, mais ne savait pas le reconnaître². » Or la connaissance du mal est un *credo* baudelairien, qui apparaît par exemple à l'occasion d'une comparaison entre Sand et Sade, dans les notes de Baudelaire sur *Les Liaisons dangereuses*³. L'interprétation des *Paradis artificiels* livrée dans ce projet de préface à l'album de Bellmer va ainsi contre la lettre de l'œuvre, sauf à penser que Baudelaire s'illusionne lui-même sur sa capacité à reconnaître le Mal – ou le Mal se connaissant. De sa lecture, Bousquet conclut que Baudelaire s'est volontairement aveuglé sur la puissance créatrice du Mal :

Le Mal est créateur comme le Bien, voilà la vérité qu'il a refoulée de toutes ses forces ; il n'a pas voulu comprendre que cette opposition irréductible produisait la Conscience dont la vie humaine n'est que la rançon⁴.

Une telle lecture, fondée sur l'interprétation des *Paradis artificiels* comme reportage, compte pour rien les poèmes qui disent la « Conscience dans le Mal⁵ », comme « L'Irrémédiable », ou la « préface des Fleurs », qui distingue « le Bien

1. Georges Bataille, « Baudelaire "mis à nu". L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie », *Critique*, n° 8-9, janvier-février 1948, p. 3-27.

2. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 2.

3. Charles Baudelaire, « Sur Les Liaisons dangereuses » [1866], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 68.

4. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 3.

5. Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », *Les Fleurs du Mal* [1957], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 80.

d'avec le Beau » et vante « la Beauté dans le Mal »¹. Bousquet aurait peut-être voulu de Baudelaire un livre de visions pures, débarrassé des préambules studieux et des jugements moraux, privilégiant une approche éthique amoral des paradis artificiels. Ainsi regrette-t-il, dans la démarche baudelairienne, une réticence qui lui semble le fait d'un observateur contaminé par le Mal et engagé dans sa déchéance, alors que « l'homme sauf », comme Bellmer qui « a renversé la coupe² », refuse le jugement moral et se donne entièrement aux « impulsions » de son « cœur »³.

L'homme sauf ne se laisse diminuer par aucune contagion sociale : il n'est ~~ouvert~~ <disponible> qu'aux ~~postulations~~ <impulsions> du cœur. *Ses passions l'obligent, parce que le bien qu'elles produisent ignore ~~illisible~~ le mal qu'elles lui font.* Il n'est que le passant de sa douleur... Il est un être de salut.

L'arc-en-ciel souterrain de Bellmer est l'œuvre d'un homme sauf⁴.

Le texte de Bousquet n'est pas exempt de tensions et de contradictions, en particulier en ce qui concerne la question de la conscience. Il oppose ainsi l'ignorance dommageable de Baudelaire qui, selon lui, ne sait pas « reconnaître » le Mal, à l'ignorance puissante de Bellmer, soumis à ses passions.

Or l'expression de cette ignorance souveraine se fait dans des termes baudelairiens. Bousquet écrit d'abord que l'homme sauf n'est disponible qu'aux « postulations » du cœur, avant de corriger « postulations » en « impulsions ». Le premier terme lui rappelle peut-être trop nettement les « deux postulations⁵ » baudelairiennes, vers Dieu et vers Satan, alors que le mot « impulsion » dégage ces élans de toute considération morale. Bousquet reprend ensuite, pour qualifier l'attitude de Bellmer, un autre terme baudelairien. Il ne peut en effet négliger le caractère intertextuel du mot « passant » puisqu'il a lui-même publié, en 1945, une réécriture du poème « À une passante »⁶. L'homme sauf ne serait que le « passant de sa douleur », c'est-à-dire un « être de salut », quand Baudelaire prend la sienne par la « main⁷ » pour un voyage vers la mort. Ainsi, Bousquet refuse à Baudelaire la « Conscience⁸ », fruit d'une acceptation de la vertu créa-

1. Charles Baudelaire, *Préface des Fleurs* [Reliquat et dossier des *Fleurs du Mal*, I], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 182.

2. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 1.

3. *Ibid.*, f° 8.

4. *Ibid.* C'est Bousquet qui souligne

5. Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, f° XI, 19, dans *Œuvres complètes*, p. 683. « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan ».

6. Joë Bousquet, « Passante », *La Connaissance du soir* [1945], Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1981, p. 67.

7. Charles Baudelaire, « Recueillement », *Les Fleurs du Mal* [1868], dans *Œuvres complètes*, p. 141. « Ma Douleur, donne-moi la main, viens par ici ».

8. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 3.

trice du Mal, tout en lui reconnaissant la capacité irrémédiable à habiter sa douleur plutôt que de se laisser traverser par elle.

Il est nécessaire, pour éclairer les tensions internes au texte de Bousquet, de rétablir un titre qu'il a écrit puis raturé, mais qui donne le thème principal de sa critique de l'œuvre de Baudelaire, prétexte à un éloge de Bellmer : « La main dégourdit le regard¹ ». On peut s'étonner que Bousquet ait renoncé à ce titre efficace, qui attire l'attention sur le point le plus intéressant de son essai, la question de l'engagement du corps dans l'art. Celle-ci est à la fois cruciale pour Bellmer, Baudelaire et Bousquet. Le sculpteur de *La Poupée* recompose, tout au long de son œuvre, une anatomie de fantasme. Le poète des *Fleurs du Mal* consume sa vie au profit de son art dans un sacrifice à la fois irrémédiable, du fait de la maladie, et volontaire, car il fait de son « destin » son « délice² ». Le poète de *La Connaissance du soir* vit dans l'ordre esthétique et dans l'échange intellectuel ce que son corps ne lui permet pas de vivre à l'extérieur de la chambre où il se tapit, après avoir été blessé sur le front franco-allemand à Vailly, le 27 mai 1918. La participation physique au processus de création les intéresse donc tous au plus haut point.

L'engagement du corps dans l'art ne concerne pas, sous la plume de Bousquet, la différence entre travail plastique et travail linguistique du monde. Il s'agit d'une question transversale : celle du regard esthétique sur le monde. L'artiste doit en effet « entrer dans [ses] regards avec tout [son] corps³ ». Bousquet admire chez Bellmer « l'entrée au travail du corps entier » ; le peintre « a solidarisé tous les éléments physiologiques dans l'acte de connaître⁴ ». Ceci lui apparaît comme un progrès de Bellmer par rapport au texte de Baudelaire, qui n'avait de rêves que « visuels » :

Ses rêves n'étaient que visuels, le corps n'y avait aucune part *active*, l'illusion finaliste enchaînait ses yeux... Et longtemps encore, l'idée que nous avons d'un corps demeurera scellée sous sa représentation esthétique⁵...

Pourtant, en dehors même de ses essais sur les paradis artificiels⁶, Baudelaire se saisit de la question d'un point de vue théorique. Or Bousquet ne semble pas s'intéresser à la réflexion du poète sur l'*incarnation* de la poésie, sur les synesthé-

1. *Ibid.*, f° 1.

2. Charles Baudelaire, « Le Léthé », *Les Fleurs du Mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, p. 156.

3. *Ibid.*, f° 4.

4. *Ibid.*, f° 5.

5. *Ibid.*, f° 6. C'est Bousquet qui souligne.

6. Voir le passage consacré aux hallucinations des haschischins dans « Du vin et du haschich », *Paradis artificiels* [1851], dans *Œuvres complètes*, p. 392. Voir le passage consacré aux hallucinations des haschischins dans « Du vin et du haschich », *Paradis artificiels* [1851], dans *Œuvres complètes*, p. 392.

sies ou sur le danger d'un art « pour l'œil »¹. Paul Eluard, qu'il invoque pour sa capacité à « recommenc[er] la vie dans un langage assaini par l'amour, fait de mots entièrement matérialisés² », a pourtant reconnu en Baudelaire l'un des prédécesseurs du surréalisme par la profondeur de son regard sur les choses, regard d'un « halluciné par excellence³ » :

Henri Matisse nous montre une image actuelle de Baudelaire. Voici le visage sans grimace, aigu, attentif et fixe, considérant toute chose dans sa masse, sa consistance, sa force, sa couleur, son détail, et la situant dans l'univers pathétique où elle sera l'objet de l'homme, sa proie et le moteur même de son inquiétude, surtout si cet objet donne, dans un miroir, l'illusion du sujet, l'homme lui-même⁴.

La lecture de Bousquet est en décalage avec celles de ses contemporains, y compris Bellmer, mais révèle les questions qui se posent à l'époque sur l'héritage baudelairien. C'est pourquoi il est nécessaire de situer ce désaccord interprétatif entre l'artiste et le poète dans le contexte plus large de la réception de l'œuvre de Baudelaire à la fin des années 1940.

En guise de conclusion : esquisse d'une communauté de lecteurs

Les lectures que Bellmer et Bousquet font de l'œuvre de Baudelaire s'éclairent, jusque dans leurs clivages, lorsqu'elles sont mises en perspective avec d'autres interprétations de l'époque. Le surréalisme a éveillé, même en ses marges, un intérêt pour l'érotisme baudelairien et la question du rêve, ainsi que pour le sadisme. En effet, l'érotisme est intimement lié au sadisme, puisqu'il en est, selon André Pieyre de Mandiargues, le « complément indispensable » : l'exaltation de la fonction mentale, chez l'érotomane, « n'est pas longue à orienter la force affective de l'amour vers la pitié, vers la cruauté »⁵. L'essai de Georges Bataille sur Baudelaire⁶ ou *Le Sadisme de Baudelaire* de Georges Blin participent de cette lecture, à laquelle on peut aussi rattacher *Tombeau de Baudelaire* de Jouve, publié pour la première fois en 1942⁷, et *Baudelaire et l'expérience du*

1. Dans son article à propos de Pierre Dupont, Baudelaire écrit que « tout poète véritable doit être une incarnation » (Charles Baudelaire, « Pierre Dupont » [1851], dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 27). En ce qui concerne les synesthésies, voir le poème « Correspondances ». Contre un art seulement fait « pour l'œil », voir le renversement qui clôt le poème « Rêve parisien » (*Les Fleurs du Mal* [1861], dans *Œuvres complètes*, p. 101-103).

2. Joë Bousquet [projet de préface...], *op. cit.*, f° 5.

3. Paul Eluard, « Le Miroir de Baudelaire », *op. cit.*, p. 955.

4. *Ibid.*, p. 954-955.

5. André Pieyre de Mandiargues, *Le Trésor cruel de Hans Bellmer*, *op. cit.*, p. 28.

6. Celui-ci est d'abord publié sous la forme d'une critique de l'ouvrage de Sartre (« Baudelaire "mis à nu" ». L'analyse de Sartre et la poésie », art. cit.), en 1948. Il est ensuite repris et largement modifié dans *La Littérature et le mal* (Paris, Gallimard, 1957).

7. *Tombeau de Baudelaire* [1942], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006.

gouffre de Fondane¹. L'intérêt pour l'érotisme dans l'œuvre de Baudelaire traverse alors la littérature, la peinture et la critique littéraire. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'interprétations collectives, il existe entre ces lecteurs des littéraires et des collaborations qui permettent d'envisager cette coïncidence comme une cohérence. Ainsi, Bellmer et Bataille ont travaillé ensemble pour *Histoire de l'œil* (édition de juillet 1947). De même, Bousquet correspond avec Bellmer et avec Blin². L'intérêt de Bataille³ et de Bellmer pour l'œuvre de Sade entre également en résonance avec la publication du *Sadisme de Baudelaire* par Blin, en 1948. L'on pourrait ajouter à cette liste les travaux de Leonor Fini, un peu plus tardifs, sur l'œuvre de Baudelaire. L'artiste illustre en effet *Les Fleurs du Mal* dans l'édition de Georges Blin, avec un goût pour le macabre et les splendeurs funéraires, puis *La Fanfarlo*⁴. Cependant, le corps décomposé de son « Ange de l'anatomie », dès 1949, rappelle les figures peintes par Bellmer et passe pour un « Ange du bizarre » baudelairien⁵.

La question du sadisme de Baudelaire n'est alors pas neuve. L'on peut voir, dans cette conjonction d'essais sur l'érotisme, le sadisme et la question du mal dans l'œuvre de Baudelaire, la réactivation de légendes du poète – au profit d'une nouvelle lecture qui hérite aussi du surréalisme. La légende du Baudelaire disciple de Sade apparaît, en bonne ou en mauvaise part, dès le tournant du XX^e siècle. Jules Laforgue, dans des notes sur Baudelaire, fait l'éloge de sa poétique de l'image et évoque, à propos des « eaux de la Souffrance » de « L'Héautontimorouménos », un « sadisme des larmes⁶ ». Ajoutons que celui-ci s'exprime aussi dans « Madrigal triste », dans « Ciel brouillé » et jusque dans « L'Invitation au voyage ». Maurice Maeterlinck fait lui aussi l'éloge du sadisme, « trésor vivant et sans tache de la chasteté », et affirme qu'il ne connaît, en France, « pas plus de cinq écrivains qui soient réellement sadiques : Baudelaire, Rimbaud, Michelet, Maldoror et Jules Laforgue⁷ ». Proust, qui voit en Baude-

1. Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1947, rééd. Bruxelles, Complexe, 1994.

2. Joë Bousquet à Georges Blin, 16 avril 1940, dans Joë Bousquet, « Lettre sur Baudelaire », art. cit.

3. Georges Bataille, « Le secret de Sade », *Critique* n° 15-16 (août-septembre 1947, p. 147-160) et n° 17 (octobre 1947, p. 304-312).

4. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, texte établi par Georges Blin, illustrations de Leonor Fini, Le Cercle du livre précieux, 1964 ; Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, illustrée par Leonor Fini, Nice, La Diane française, 1969. Pour illustrer « Danse macabre », Leonor Fini revient la statue d'Ernest Christophe qui a inspiré le poème de Baudelaire (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, texte établi par Georges Blin, *op. cit.*, p. 149). Notons aussi, plus généralement, l'harmonie rose et noire de ses lavis et son goût pour les silhouettes sombres, comme celles qui illustrent « Les petites vieilles » (*Ibid.*, p. 140-141).

5. Voir le commentaire qu'en fait Marcel Brion dans *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1955, np.

6. Jules Laforgue, fragment 17, [Baudelaire, Notes, 1885], *Entretiens politiques et littéraires*, avril 1891, p. 97-102, rééd. dans André Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, p. 782.

7. Maurice Maeterlinck, « À propos de La damnation de l'artiste d'Iwan Gilkin », 1890, rééd. dans *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*, édition présentée et établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 147.

laire un « classique », admet chez lui un « sadisme du blasphème » qu'ont connu « tous les chrétiens qui sont en même temps hystériques »¹. Paul Bourget, l'un des premiers à s'intéresser à Baudelaire d'un point de vue psychologique, selon une méthode qui se veut « désintéressé[e] »², relève le sadisme du poème « À une Madone ». Brunetière y voit une mystification : pessimisme, sadisme et satanisme ne sont, selon lui, que des « poses »³ de Baudelaire.

La légende du Baudelaire sadique est réinvestie ensuite par la psychanalyse naissante. Le docteur Augustin Cabanès, qui publie un article dans *La Chronique médicale*, voit un témoignage du sadisme de Baudelaire dans « Mademoiselle Bistouri » et « Une Martyre »⁴. Dans une étude intitulée « Deuil, nécrophilie et sadisme », publiée dans la *Revue française de psychanalyse*, Marie Bonaparte montre comment s'articulent sadisme et nécrophilie à travers l'exemple de la relation de Baudelaire à Poe. Elle évoque à l'appui de sa thèse « À celle qui est trop gaie », « Une martyre » et « Une charogne »⁵. Jusqu'alors, le sadisme de Baudelaire, qu'il soit pris en bonne ou en mauvaise part, est compris comme une disposition strictement psychologique. Son examen consiste en l'étude d'une perversion sexuelle dont les poèmes cités constituent une attestation suffisante pour que le diagnostic soit étendu à la psyché de l'écrivain.

Les lecteurs des années 1940, qu'ils soient critiques littéraires, artistes ou écrivains, donnent à cette lecture de Baudelaire une autre dimension. D'abord, l'ouvrage de Georges Blin, en 1948, montre que le sadisme baudelairien doit être compris comme la conséquence d'une théologie pessimiste, c'est-à-dire comme une posture avant tout morale, liée à l'importance que Baudelaire accorde au péché originel. Bien qu'il ne remarque que de très rares allusions à Sade dans l'œuvre de Baudelaire, Blin étaye avec précision la comparaison entre la morale baudelairienne et la morale sadienne, tout en montrant que le sadisme constitue un motif central de l'œuvre, une éthique profonde. Loin de s'en tenir à la remarque des *Fusées* qui fait de l'amour une « opération chirurgicale »⁶, ni au répertoire de poèmes établi par ses prédécesseurs, dans lequel la pulsion sadique se fait explicite⁷, il montre que le sadisme et le masochisme de Baudelaire infu-

1. Marcel Proust à Madame Fortoul [29 avril 1905], dans *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Plon, t. V, 1979, p. 127.

2. Paul Bourget, « Psychologie contemporaine ; Notes et portraits : Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1881, p. 398.

3. Ferdinand Brunetière, « Charles Baudelaire », *Revue des deux Mondes*, 1^{er} juin 1887, dans la rubrique « Revue littéraire », p. 698.

4. Augustin Cabanès, « Le sadisme chez Baudelaire », *La Chronique médicale*, 15 novembre 1902, p. 728-731.

5. Marie Bonaparte, « Deuil, nécrophilie et sadisme », *Revue française de psychanalyse*, vol. IV, n° 4, 1930-1931, p. 716-734.

6. Charles Baudelaire, *Fusées*, f° XI, 17, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 659.

7. Les poèmes les plus cités sont « À une madone », « À celle qui est trop gaie », « L'Héautontimorouménos », « Madrigal triste », « Mademoiselle Bistouri », « Une Martyre » et « La Destruction ». Il faut y ajouter la page de *Fusées* dans laquelle Baudelaire compare l'amour à une « opération chirurgicale ». L'étude de Blin montre cependant qu'une telle liste est réductrice et que le sadisme de Baudelaire apparaît dans toute son œuvre.

sent l'œuvre entier, des *Fleurs du Mal* à *De l'essence du rire* et au *Spleen de Paris*. Outre la peinture de « certains cas ingénus de sadisme¹ », comme dans *Mademoiselle Bistouri*, il montre en effet que la « haine du poète », dans ce dernier recueil, atteint tous ses personnages, et tend à « épuiser [...] tout le sadisme de l'humour². » « Un plaisant », « Le Galant Tireur », « Le Mauvais Vitrier », « La Fausse Monnaie » et « Le Gâteau » en sont les exemples incontestables. En dehors de l'ouvrage de Blin, la polémique engendrée par le *Baudelaire* de Sartre, en 1947, fait émerger une interprétation plus abstraite du sadisme de Baudelaire, qui est alors conçu comme une disposition esthétique et un principe créateur. Il est compris comme une manifestation de la conception baudelairienne de l'imagination et une capacité de négation du réel. Ainsi, selon Bataille, le sadisme qui s'exprime dans *Le Scieur de long*, projet datant de 1854, exprime l'inaccessible rêvé par Baudelaire : la pièce imaginée réalise le mélange impossible du « meurtre », de la « lubricité », de la « tendresse » et du « rire³. Pour lui, le sadisme de Baudelaire réalise un désir de transgression inhérent à la nature de son imagination créatrice : Baudelaire bâtit, à travers son œuvre, la « statue de l'impossible⁴ ».

La lecture que fait Bellmer des *Paradis artificiels* s'inscrit ainsi dans le cadre d'une interprétation historiquement située de l'œuvre de Baudelaire, qui puise dans l'érotisme et dans le sadisme de l'œuvre une réflexion sur les rapports entre créativité et imaginaire de la cruauté. Une telle esthétique constitue peut-être une réponse à la violence de la guerre : l'érotisme permettrait une fuite ou une sublimation de l'horreur – celui de Bellmer porte bien les marques de l'anxiété. Cependant, si la lecture que Bellmer fait de Baudelaire annonce l'interprétation qu'en donne Leonor Fini et entre en résonance avec les essais de Bataille ou de Blin, elle trouve en Bousquet un contradicteur. Celui-ci regrette les faiblesses de la vision de Baudelaire et se distingue de ce que Bataille peut lire dans les rêveries sadiques du poète. Pourquoi Bousquet, sensible aux questions de l'érotisme et du sadisme lui-même, qui cite également « Une martyre » en épigraphe à l'un des chapitres du *Rendez-vous d'un soir d'hiver⁵*, se trouve-t-il en désaccord avec ses contemporains sur la profondeur de la vision baudelairienne ? Pourquoi aussi

1. Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, op. cit., p. 167

2. *Ibid.*, p. 172.

3. Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, op. cit., p. 40.

4. *Ibid.*, p. 38. L'interprétation esthétique trouve une expression plus explicite encore dans l'ouvrage publié par Judd David Hubert en 1953 : *L'Esthétique des Fleurs du Mal. Essai sur l'ambiguïté poétique*. Le critique distingue différentes formes de sadisme au sein de l'œuvre de Baudelaire, dont un sadisme artistique. Judd D. Hubert, *L'Esthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique* [1953], rééd. Genève, Slatkine 1993. Voir également Léon Bopp, *Psychologie des Fleurs du Mal*, Genève, Droz, 1964-1969.

5. Deux vers, « L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante, / Malgré tant d'amour assouvir... », sont cités en épigraphe au chapitre IX (deuxième partie) du *Rendez-vous d'un soir d'hiver* [1933] (Joë Bousquet, *Œuvres complètes*, Paris, Albin Michel, t. 1-2, 1979, p. 218).

affirme-t-il, dans la lecture du *Baudelaire* de Blin, et contrairement à ce qu'il écrira lui-même à propos des *Paradis artificiels* en 1948, que « Baudelaire n'a pas eu souci d'analyser ses jouissances¹ » ? L'approche qu'il adopte dans sa préface aux *Paradis artificiels* illustrés par Bellmer étonne d'autant plus que l'intérêt de Bellmer pour Baudelaire lui était probablement connu. Dans une lettre de 1945, il demande en effet à l'artiste de le « remettre au monde » par ses dessins, comme Baudelaire a « remis au monde Edgar Poe »² en faisant connaître son œuvre. Il faut donc postuler qu'il existe deux moments dans la lecture de Baudelaire par Bousquet. L'admiration première pour l'ascèse sensuelle du poète le cède, à la fin des années 1940, à une distance avec ce qu'il considère comme un regard esthète et trop peu éthique.

1. Joë Bousquet, « Baudelaire », art. cit., p. 38.

2. « Que l'on vous voie, je le dis orgueilleusement, me remettre au monde, comme Baudelaire a remis au monde Edgar Poe... et pour cela, faire la part de mon expérience, de mes hasards, de mon esprit. » (Joë Bousquet à Hans Bellmer, 15 septembre 1945, dans Joë Bousquet, *Correspondance*, texte établi et présenté par Suzanne N. André, Paris, Gallimard, 1969, p. 151.