



HAL
open science

Entre Vanités textuelles et ex-voto : exemples de poèmes-objets chez Théophile Gautier et Charles Baudelaire

Martine Rebiere Cornet

► To cite this version:

Martine Rebiere Cornet. Entre Vanités textuelles et ex-voto : exemples de poèmes-objets chez Théophile Gautier et Charles Baudelaire. 2021. halshs-03343624

HAL Id: halshs-03343624

<https://shs.hal.science/halshs-03343624>

Preprint submitted on 14 Sep 2021

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.

Entre Vanités textuelles et ex-voto : exemples de poèmes-objets chez Théophile Gautier et Charles Baudelaire

Martine CORNET

La proximité entre les peintures de Vanités et les Vanités littéraires, de la fin du XVI^e siècle au XVII^e siècle, est reconnue par de nombreuses recherches, même si « l'écriture des Vanités textuelles ne se laisse pas ranger aussi facilement dans un discours critique¹ ». Thierry Brunel dresse ce constat dans cet essai où il invite à considérer des textes de genres différents, poésie, roman, théâtre, comme autant d'expériences littéraires de la Vanité picturale. Selon lui, l'ancrage temporel des Vanités textuelles pourrait être dépassé pour concerner des œuvres poétiques contemporaines comme « L'Amour et le Crâne »² de Charles Baudelaire. Par ailleurs, au sein du vaste genre pictural qui la constitue, la nature morte serait des « choses » peintes, (le recours au pluriel fait sens), disposées dans un lieu³, sur une table, dans le tiroir d'un buffet et exposées aux yeux d'un spectateur. Si « la critique littéraire, qui aime emprunter à la peinture certains de ses termes pour décrire le phénomène littéraire » parle de vanités, elle utilise peu l'expression « nature morte » pour désigner ces groupements d'objets décrits dans divers genres littéraires. Existe-t-il des « natures mortes littéraires » ou une peinture des « choses mortes⁴ » en littérature ? Philippe Hamon⁵ semble répondre favorablement à cette question. En contextualisant son étude dans le XIX^e siècle, le chercheur a pu mettre en évidence une poétique des objets liée à l'inscription de la nature morte dans la prose réaliste. Qu'en est-il de cette inscription dans la poésie du XIX^e siècle ? À la fois critiques d'art et poètes, Théophile Gautier et Charles Baudelaire, deux personnalités de la littérature du XIX^e siècle français, ont passionnément intégré la peinture dans leurs créations poétiques. Certains de leurs poèmes, ex-voto et Vanités textuelles, mêlent « la chose pour de vrai et la chose pour rire⁶ ».

L'objet et la chose dans les natures mortes picturales et dans les Vanités textuelles.

L'objet traverse la tradition picturale occidentale dès l'antiquité jusqu'au XVI^e siècle où la représentation de l'objet inanimé devient autonome et constitue un genre à part entière, celui de la nature morte. Après étude d'un tableau du Caravage, la *Corbeille de fruits*, Jacques Darriulat dit comprendre « la répugnance de la critique à nommer « nature morte » cet entassement de succulences : tout y semble vivant au contraire, riche de saveur et de chair⁷ ». Cette référence à la critique est-elle une allusion à Charles Sterling qui trouvait le mot « nature morte » malheureux⁸ ? René Démoris revient sur l'histoire de ce genre pictural : « Depuis les niches de Taddeo Gaddi, représentant des objets de culte, jusqu'aux Vanités, à Cézanne et à Picasso, et même s'il faut attendre 1756 pour que le terme « nature morte » en peinture s'impose [...], l'histoire du genre est parsemée d'assez de références aux fins dernières, pour que soit légitime la surprise devant l'énoncé en somme autoritaire de Sterling⁹ ». Pourtant, Laurence Bertrand Dorléac, historienne de l'art et autrice de *Pour en finir avec la nature morte*, soutient qu'il deviendra impossible de parler de « nature morte » car les choses bien représentées sont vives et vivantes [...] ¹⁰ ». Au lieu de l'expression « nature morte », qu'elle trouve « stupide¹¹ », elle propose donc le mot « choses » susceptible d'ouvrir davantage un vaste imaginaire poétique et littéraire. Le débat autour du mot « nature morte » picturale est relancé. Parce qu'elles ouvrent à cet « univers visuel, philosophique et religieux », certaines choses décrites en poésie tissent des liens avec les Vanités picturales. Pour définir la nature morte picturale, Jacques Darriulat recourt aux mots : « ex-voto », « offrande », « sacrifice » et « don »¹². Termes repris par Laurence Bertrand Dorléac dans son étude sur la « Nature morte au gibier, légumes et fruits » de Juan Sánchez Cotán où elle « identifie les navets aux clous de la crucifixion et le cardon à la couronne d'épines » pour

conclure : « la récurrence de ce légume, le cardon, dans l'œuvre de Sánchez Cotán, avant qu'il ne prenne l'habit de moine, laisse peu de doutes quant au sens final qu'il entendait lui donner¹³ ». Ces choses peintes par J. Sánchez Cotán se trouvent imprégnées du sacré, mobilisant une interprétation chrétienne de leur présence sur la toile puisqu'elles sont une offrande à une divinité. Le religieux l'emporte alors sur la matérialité des choses et les navets-« clous », le cardon-« couronne » rejoignent la liste des objets associés au Christ ou à la Vierge Marie.

Dans « À une Madone¹⁴ » de Baudelaire et « Pendant la tempête » de Gautier, la présence d'objets permet, au-delà de leur statut dans l'œuvre à travers l'histoire des arts, d'interroger leur rôle d'intercesseurs entre le sacré et l'intime, le sérieux et le jeu. Théophile Gautier et Charles Baudelaire, deux poètes « à l'école des peintres¹⁵ », ont pendant plus de 40 ans pour le premier, et plus de 25 ans pour l'autre, influencé la perception de l'art de leur époque, notamment par leurs critiques d'art. Stéphane Guégan a consacré un article sur Baudelaire, dont le titre « De la peinture dans l'encrier¹⁶ » préfigure la suite : « La critique d'art ne fut pas un à-côté pour le poète. Qu'il soit morose (le plus souvent) ou élogieux, Baudelaire y formule des partis pris esthétiques qui sont aussi ceux de ses poèmes en prose ». Charlotte Manzini¹⁷ pense que les écrits sur l'art de Baudelaire constituent une voie d'entrée, peut-être secondaire mais essentielle, à la compréhension de son œuvre poétique. Sans parler pour leurs poèmes de transpositions de tableaux de référence correspondants, l'art pictural a fourni aux deux amis ce « magasin d'images¹⁸ » que nous retrouvons dans leurs poésies. « Sa vraie peinture est dans ses poèmes¹⁹ » écrira Charlotte Manzini à propos de Baudelaire. Chacun garde en mémoire ces lignes de *Mon cœur mis à nu* où il se donne pour mission de « glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) ». Cet idéal esthétique sera dessiné par Philippe Hamon : « L'image met en épaisseur un texte qui est normalement linéaire, et donne une volumétrie qui se dégage à l'acte de lecture²⁰ ». En effet, par des images de verticalité, Baudelaire parvient à arracher le poème « À une Madone » à sa linéarité, permettant au lecteur, non de balayer de l'œil cet ex-voto, mais de le concevoir dans toutes ses dimensions. Par le jeu des correspondances, le poète sortira l'objet élaboré sous nos yeux de sa matérialité. Concernant l'avis du linguiste Benveniste sur la place de l'auteur des *Fleurs du mal* dans le monde de l'art, il est à nuancer : « Le poète combine des *mots*. Les mots sont le matériau sur lequel il travaille. [...] Le peintre, à l'aide de ses couleurs, fait un tableau ; le sculpteur avec sa matière, fait une sculpture ; le musicien, avec les sons, fait une composition musicale. / Et le poète ? Le poète, avec ses mots, fait un "poème", une création qui exploite les mots à certaines fins²¹. ». Fasciné par « la puissante originalité » de l'écriture baudelairienne où les mots deviennent des objets, Benveniste met à part le poète dans le paradigme de l'art. Or, René Huyghe démontre combien Eugène Delacroix influença Baudelaire dans « [s]a conception réfléchie d'une esthétique²² » et dans son esquisse d'une philosophie de l'art. Après la mort du peintre, le poète lui rendra cet hommage : « les mots que j'ai écrits autrefois presque sous la dictée du maître²³ ». À son tour, Robert Kanters reconnaît en Baudelaire « le meilleur des critiques²⁴ », comme Charlotte Manzini et Robert Koop, la finesse de sa critique esthétique dans les *Salons* de 1845 à 1859²⁵. Concernant Théophile Gautier, sa manière d'intégrer la peinture baroque espagnole dans ses réflexions sur l'art est connue, mais celles-ci restent peu confrontées à ses poèmes, notamment à ceux d'*España*.

Amour de l'objet et passion des images dans quelques poèmes ex-voto de Gautier et de Baudelaire.

La production d'ex-voto marins a suivi une courbe parallèle à celle du nombre des événements de la mer pour culminer à la fin du XIXe siècle. Face aux catastrophes naturelles (orages, tempêtes...) ou à d'autres infortunes, les marins se tournaient vers cette tradition ; leur don à la Vierge était souvent composé de maquettes de bateaux comme celles

représentées par René Liénard de Saint-Delis²⁶. Sensible à la piété du peuple espagnol, T. Gautier écrit cette « prière à l'espagnole » où il mêle la pratique votive répandue chez les marins français et des éléments de la dévotion outre-Pyrénées :

Fleur du paradis, sainte Notre-Dame
Si bonne aux marins en péril de mort,
Apaise le vent, fais taire la lame,
Et pousse du doigt notre esquif au port.
Nous te donnerons, si tu nous délivres,
Une belle robe en papier d'argent,
Un cierge à festons pesant quatre livres,
Et, pour ton Jésus, un petit saint Jean.²⁷

Ce poème intitulé « Pendant la tempête » est accompagné, comme souvent dans la poésie de Gautier, d'une localisation, « Cadix », permettant de situer le récit dans une réalité géographique. Le poète y insinue que la démarche de l'ex-voto est rarement un don gratuit : elle fait intervenir « le donnant donnant », sorte de transaction avec Marie qui pourrait « nous » abandonner lors de situations périlleuses. Si « toute offrande désire être désirée : le don appelle le contredon et l'échange est réciproque²⁸ » : est-ce le cas dans cette prière malicieuse ? Théophile Gautier reprendra la forme d'un ex-voto dédié à une femme divinisée : « Pour ma déesse, moi, je n'ai rien qu'une plume ! / Et j'ose dans l'azur, dont l'encens fait la brume / Chez les Olympiens, m'élever jusqu'à vous, / Et sur le blanc autel de vos divins genoux / Déposer en tremblant l'ex-voto d'un volume²⁹. » Les « divins genoux » de la femme sont un autel votif dont la blancheur convoque la couleur mariale. Du point de vue chromatique : une quasi-absence de couleur, s'il est vrai que le blanc et le gris de « la brume de l'encens » qui dominant dans ces vers ne sont pas des couleurs. Théophile Gautier n'est pas Baudelaire : la couleur rouge sang ne figure pas dans sa palette. L'humilité du dédicant s'exprime dans les verbes antithétiques « j'ose » mais « en tremblant », elle se traduit aussi par la tournure restrictive « je n'ai rien qu'une plume ». Plume ou pinceau dans l'encrier³⁰ pour cette nature morte littéraire aux ex-voto ? Comme il se doit, le votant se prosterne face à la Sainte Mère. La poésie mariale, importante au XIX^e siècle, se traduit chez Gautier comme chez Baudelaire par une affiliation de la femme déifiée à la Sainte Vierge ; l'encens, parfum rattaché à Marie, se diffuse de l'un à l'autre des poèmes cités. Juste avant sa mort, Gautier composera un quatrain, le premier d'un sonnet inachevé et dédicacé « Au Vicomte de S. L. » ; ce sont les initiales de Spoelberch de Lovenjoul. Catherine Faivre d'Arcier rapporte que, « ému par la disparition de son grand homme, Lovenjoul fut encore plus touché d'apprendre que [c]es derniers vers tombés de la plume de Gautier lui avaient été destinés³¹ » : « Moderne est le palais ; mais le blason ancien, / Peint par Van Eyck au coin des portraits de famille / Rangés en ex-voto sur le vieil or qui brille, / Le jeune hôte du lieu le revendique sien. » La dédicace reste un indice pour rapprocher ce quatrain d'un poème-ex-voto destiné à un être cher. Van Eyck est, peut-être, le peintre qui, outre des sujets religieux et des paysages, s'intéressa « portraits » d'hommes et de femmes issus de la bourgeoisie et de la classe marchande³² ; sa présence dans le poème témoigne de la passion de Théophile Gautier pour la peinture jusqu'à sa mort.

Dans la poésie baudelairienne, un objet peut en cacher un autre : des objets autobiographiques se transforment en scalpels, en ciseaux à bois, en burins... Le personnage de la Madone inspire à Baudelaire un ex-voto, témoignage d'une dévotion renversée ou inversée par l'ardeur mortifère du poète. À Marie Daubrun, il écrit : « Soyez mon Ange gardien, ma Muse et ma Madone³³ ». Quelques années après, elle devient la maîtresse de Théodore de Banville, Baudelaire lui dédie alors « À une Madone ». L'objet-ex-voto est annoncé dès le sous-titre ; les vers du poème devront le mimer tout en gardant une part du mystère sur la valeur du don.

Rappelons ici la mise en garde du titre-dédicace « À celle qui est trop gaie », invitant à se méfier de la gratitude du poète-dédicant. En décembre 1852, adressé à Apollonie Sabatier, ce poème est accompagné d'un billet « anonyme » : « Celui qui a fait ses vers, dans un état de rêverie où le jette souvent l'état de celle qui en est l'objet... ». Les rêveries amoureuses du poète finissent mal, en général, « celle qui est trop gaie » recevra en son flanc une « blessure large et creuse ».

Ce qui nous amène à la place du couteau dans la liste des objets-souvenir de Baudelaire. Philippe Bonnefis démontre le lien entre des cadeaux empoisonnés, comme ce couteau offert au jeune Charles par son frère Alphonse, et leur présence obsédante dans *Les Fleurs du Mal*. Le célèbre biographe établit un rapport entre l'étymologie du nom propre Baudelaire et le mot couteau, et des similitudes entre cette chose tranchante et des traits de caractère du poète : « Tant et si bien que, pour lui, dire « je suis Charles Baudelaire », c'est comme l'*Héautontimorouménos* dit « Je suis la plaie et le couteau ! » [...] Avec le couteau, c'est la chose qui vient à la place du nom [...]. Relire, en particulier, *A une Madone*³⁴ ». Passant de la religion au monde terrestre, de l'évocation de la *Mater dolorosa* à l'ekphrasis de la Vierge aux sept couteaux³⁵ ou à la septuple blessure, le poète façonne « sa » Madone sur un ton, tantôt blasphématoire, tantôt apologique. L'union du sacré à l'intime est permanente : l'ex-voto se littérarise en même temps qu'il se désacralise sous le déchainement destructeur du poète à l'égard de la divinité et de lui-même. Mais avant, il veut « bâtir » cet objet de dévotion avec « Un autel », « Une niche », une « Statue » : choses présentes dans la définition du nom Madone en tant que Mère de Dieu. En Italie et en Espagne, principalement, ce nom désigne une statuette de la Vierge placée dans une niche ou une image peinte de la Vierge. Charles Baudelaire veut aussi offrir à la « Reine des Vierges », une « Couronne », un « Manteau », « une Lune d'argent » : objets traditionnellement attachés à la Sainte Mère. Le verbe « bâtir » renvoie aussi à un matériau de pierre, gravé ou ciselé à la pointe de la plume (ou du couteau ?) avec laquelle le poète sculpte son ex-voto dans un cadre conçu pour que l'effacement des limites, entre la terre et le ciel, se réalise.

Le poème-objet présente une surface qui cache un gouffre suggéré dès les premiers vers par le sème de la profondeur. Cette conscience d'un précipice, d'un « puits sans fond dans son cœur³⁶ » sert de point de départ à la rêverie du dédicant. L'impression de verticalité sera notamment assurée par le verbe « dresse[r] » (v 6) donnant l'effet d'émergence de la Statue dans l'espace clos de la niche. Les majuscules placées aux mots (« Perles », « Manteau », « Robe », « Désir », « Cierges » ...) accentuent cette impression de verticalité qui inscrit le poème dans son rapport à la transcendance, et favorise son potentiel rapprochement avec une Stèle-ex-voto³⁷. Walter Benjamin n'a-t-il pas « observé que la beauté particulière [...] d'*incipit* baudelairiens est dans ce surgissement (cette *surrection*) d'un texte qui s'arrache aux puissances du vide, dans l'impérieux *veni foras* que, comme le Christ à Lazare, il s'adresse à lui-même ?³⁸ ». Reste pour le lecteur du poème la difficulté de suivre l'avertissement de Benveniste dans ses notes manuscrites sur Baudelaire : « il ne s'agira pas de s'engager dans le démontage d'une pièce de vers considérée « comme un objet » à la manière de Jakobson et Lévi-Strauss dans leur analyse des *Chats*³⁹ ». Étudier « À une Madone » revient souvent à démonter l'objet votif que le poète bâtit cruellement sous nos yeux.

De natures mortes picturales aux Vanités textuelles chez Baudelaire : le passage des objets sériels.

Baudelaire avait le culte de l'image, Philippe Bonnefis, celui de l'objet : « comme vous avez raison de vous arrêter à ce mot insolite ou bizarre, c'est vrai, j'ai le culte de l'objet. La collection que je dirige aux presses du Septentrion, depuis 1981, je l'ai appelée « Objet »⁴⁰ ». Tout en constatant la difficulté de distinguer sémantiquement les termes « chose » et « objet », Marta

Caraion, dès le titre de son étude « Les objets en littérature au XIX^e siècle », a choisi : elle analysera des objets romanesques dans leur relation « sujet-objet ». L'autrice distingue « trois manières différentes, mais non exclusives l'une de l'autre, de dévier des déterminations réelles du rapport de l'homme à l'objet [...] : les hybrides, les objets-temps et les objets-œuvres ». Voici comment sont évoqués ces hybrides résistant à toute classification : « Une tentative d'inventaire de ce type d'objets donnerait lieu à un sinistre cabinet de curiosités, car force est de constater que les reliques humaines y occupent une place de choix. Les corps sont débités en morceaux choisis pour leur forte portée fantasmagorique, avec une prédilection pour les chevelures et les mains (écorchées ou non), quelquefois les pieds, on peut même tomber sur un cœur ou sur un sein...⁴¹ » Les reliques humaines, « pieds », « cœur », « mains », « cheveux », présentent des parentés avec ces ex-voto anatomiques qui, dès le Moyen-âge, en France, figuraient des « morceaux choisis » de corps, déposés ou accrochés au mur des églises, en remerciement à la Sainte Mère pour un vœu ou une grâce obtenue. Des cœurs, en métal argenté ou doré, constituaient une forme d'ex-voto répandue aux XVIII^e et XIX^e siècles en lien avec le culte marial⁴². Dans « Franciscæ meæ laudes », après s'être tourné vers Françoise « Par qui tous les péchés sont absous », et l'avoir comparée à une « étoile salutaire » qui l'aurait sauvé de la « tempête des vices », Baudelaire veut « accrocher [s]on cœur aux autels de cette déité⁴³ ». L'objet-cœur s'impose dans les derniers vers de « À une madone » : « dans ton Cœur pantelant, Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant ! » avec cette couleur « sanguinaire, amère et stridente » que le poète admirait tant chez Eugène Delacroix. Venu de l'art votif médiéval, cet objet inspire toujours des plasticiens comme Jeffrey Koons qui expose au Mucem de Marseille un objet monumental, *Hanging Heart*, représentant un cœur rouge suspendu par un ruban doré. Emilie Girard, directrice scientifique du Mucem, a voulu que cette œuvre côtoie des ex-voto, en forme de cœur, accrochés aux murs de la salle. Comme pour une nature morte picturale, la disposition délibérée de ces objets dans un même espace questionne sur les intentions de leur mise en scène. Cette association, où les œuvres s'influencent réciproquement, détournerait-elle le sens premier de l'objet imaginé par Koons ? Il aurait représenté une gigantesque décoration pour arbre de Noël, mais entourée d'ex-voto, *Hanging Heart* s'imprègne de leur caractère sacré.

Quant à l'objet-crâne, récurrent dans les peintures de natures mortes et de Vanités, il symbolise avec le sablier, la bougie... le caractère transitoire de la vie. Que ce soit « le crâne du *memento mori* qui se réfléchit dans le miroir de la *Madeleine pénitente*, ou celui du *carpe diem* qui fait une apparition parmi les fleurs et les fruits⁴⁴ » : tous sont valorisés sur la toile du peintre pour rappeler la vanité du savoir comme dans *Nature morte à la vanité* de Pieter Claesz (1630). L'image d'un crâne peut ouvrir la perspective, non vaine, d'une vie éternelle dans *Vanitas* peint par Hendrik Andriessen vers 1650 où le crâne est surmonté d'une rose. Sensible au genre baroque, Baudelaire écrit « L'Amour et le Crâne⁴⁵ », inspiré de Vanités gravées par Hendrick Goltzius⁴⁶, deux estampes à la composition proche et accompagnées de l'inscription « Quis evadet ? » (Qui en réchappe ?). Tirée des *Adages* d'Erasmus, « Homo bulla », cette phrase exprime la brièveté de la vie évoquée par les bulles de savon qu'un enfant, accoudé à un crâne, ou assis sur un crâne, s'amuse à souffler. À ses côtés, deux vases : de la fumée s'échappe de l'un, des fleurs se fanent dans l'autre : symboles recommencés de la fugacité du temps, rassemblés dans les deux estampes comme dans beaucoup de vanités picturales du XVII^e siècle. Le titre du poème *L'Amour et le Crâne* se réfère à l'enfant gravé sous les traits joufflus d'un Cupidon, symbole de l'Amour et du caractère éphémère de la jeunesse. Amour et le crâne dialogue, signant le détachement de Baudelaire par rapport à son modèle. Peu enclin au monde muet des choses, les objets s'animent sous sa plume pour privilégier la prosopopée et l'hypotypose. Le lecteur voit la lutte « féroce » entre Amour et le crâne qui lui sert de trône et de souffre-douleur. Le glissement du descriptif à l'allégorie fait écho à la défaite de l'Espoir au dernier vers de *Spleen* : « sur mon crâne incliné plante son

drapeau noir ». Quant au poème *Danse macabre* avec « son crâne artistement coiffé », ses « cadavres vernissés », semblables aux beaux crânes des vanités picturales et ses « squelettes musqués »⁴⁷ il témoigne de la fascination de Baudelaire pour leur « beauté mystérieuse et abstraite ». Pour lui, « le squelette est [bien] le comble de l'art »⁴⁸.

Les objets-mémoire dans la poésie de Baudelaire

Le poème en prose, *Morale du joujou*, est identifié comme « un récit d'origine »⁴⁹ où le jeune Charles raconte une visite, accompagné de sa mère, chez une certaine dame Panckoucke. Au terme d'un parcours initiatique pour l'enfant, le discours de la dame est ainsi rapporté : « Voici un petit garçon à qui je veux donner quelque chose [...] Nous traversâmes plusieurs pièces, puis elle ouvrit la porte d'une chambre où s'offrit un spectacle extraordinaire et vraiment féérique. Les murs ne se voyaient pas, tellement ils étaient revêtus de joujoux. Le plafond disparaissait sous une floraison de joujoux qui pendaient [...] Il y avait là un monde de jouets de toute espèce »⁵⁰. » Marie-Christine Natta trouve dans ce poème la genèse d'une « fêlure »⁵¹ psychologique chez le jeune Charles, liée à la mort du père, au remariage hâtif de la mère, à l'incapacité des personnes qui ne connaissent pas, et donc ne « permettent pas les moyens poétiques de passer le temps »⁵² à leurs enfants. Georges Didi-Huberman compare la chambre de dame Panckoucke à « un cabinet de curiosités » : « En donnant à voir successivement l'espace « saturé d'une chambre » et « la polarité du joujou de luxe et du « joujou du pauvre », [...] Baudelaire aura esquissé une anthropologie de ce monde enfantin [...] les joujoux, insatiablement manipulés dans leurs « cabinets de curiosités », offrent un véritable *phénomène originaire* pour l'art - « la première initiation de l'enfant à l'art », écrit Baudelaire-autant que pour la connaissance »⁵³.

Comme le « rat vivant » avec lequel joue l'enfant pauvre est tiré de « la vie même », les objets décrits par Baudelaire dans ses poèmes sont tirés de son enfance : « Papa aussi m'a fait un cadeau ; il m'a donné un phénakistoscope »⁵⁴. Philippe Bonnefis poursuit : « le papa Aupick complète la série du cadeau, ô combien significatif ! d'un *phénakistoscope*. Un vrai roncier que ce mot-là ! [...] Qui vous pique, qui vous griffe. Qui s'accroche à la plume. [...] Il en est de ce mot comme de ces marques d'affection, des marques bien senties, qu'on s'échange en famille ». Le mot *phénakistoscope* devient *objet* dans la *Morale*.

La seule image connue de Mme Aupick, la mère de Charles, la représente sur terrasse de la « maison-joujou »⁵⁵. Ce nom « donné par l'auteur à la maison familiale de Honfleur fixe, selon Pierre Brunel, un point d'ironie dans le paysage de marine »⁵⁶. Objet de nombreuses interprétations, cette maison est pour Philippe Bonnefis⁵⁷ un lieu chargé de réminiscences, car hanté par la figure maternelle. Élément nouveau, fin des années 1840, Baudelaire perçoit le rôle nouveau que prennent les jouets et autres brimborions « qui conquièrent les foyers » pour tenir une place grandissante « dans la culture matérielle de la bourgeoisie »⁵⁸. Manuel Charpy apprécie l'intuition de Baudelaire face à « la montée des jouets dans les intérieurs qu'il perçoit comme « un hommage de la servilité parasitique, à la richesse des parents [plutôt] qu'un cadeau à la poésie enfantine ». Cependant, le poète conclut : « le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art » et à la vie »⁵⁹. En chaque enfant, Giorgio Agamben trouve *l'art et la manière* de transformer tout objet en jeu : « [...] les enfants, ces brocanteurs de l'humanité, jouent avec toute anticaille qui leur tombe sous la main, de sorte que subsistent dans le jeu des objets et des comportements profanes que l'on a oubliés. Tout ce qui est vieux peut devenir jouet, indépendamment de son origine sacrée »⁶⁰. L'artiste plasticienne contemporaine Chiara Mulas peut en témoigner puisque sa principale source d'inspiration est sa collection de choses trouvées aux Puces. Elle est une « héritière de la tradition des cabinets de curiosité, ses pièces sont des yeux qui regardent nos histoires et nos géographies intérieures. Jouets d'enfants, poupons, fleurs, ossements, [...], prothèses, reliques, [...]

cerceaux à broder, [...], autant de signaux et de cloches de brumes avertissant des urgences de la poésie⁶¹ ». Des poupons figurent dans son tableau-ex voto *chi tocca i fili muore*⁶² .

En somme, de Théophile Gautier aux artistes contemporains, des objets-mémoire témoignent de leur origine sociale, de leur environnement culturel, pour relier autrefois et aujourd'hui, leur enfance à l'adulte qu'ils sont devenus, ou à l'enfant qu'ils sont restés. La présence d'objets dans leurs poèmes brouille les limites entre peintures de Vanités, natures mortes littéraires et ces poèmes-objets que le poète habite. Ils ordonnent les choses pour l'unité de ce à quoi elles renvoient pour eux et pour leur « hypocrite lecteur », « [leur] semblable et [leur]frère » : l'harmonie intime de chacun dans son rapport au sacré.

NOTES

¹ Thierry Brunel, « Vanités textuelles », « Vanités littéraires », validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle ? », *Études Épistémè* n°22, 2012 : <http://journals.openedition.org/episteme/365>.

² *Ibid.*, note 6. « Baudelaire [...] du reste, a laissé une magnifique vanité textuelle, « L'Amour et le crâne », (Fleurs du Mal, LXXXIX).

³ Par exemple, le panier de fruits et des vêtements de la jeune femme placés au premier plan du *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet.

⁴ Jacques Darriulat, « Vanité de la peinture et peintures de Vanité », conférence sur la peinture de Vanité au XVII^e siècle, prononcée le 13 février 1998 dans le cadre de l'Institut d'Études anglaises et nord-américaines de Paris IV. Réflexion publiée sous le titre « Le regard des objets dans la peinture de Vanité », aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, coll. *Sillages critiques*.

⁵ Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, coll. Histoires des idées et critique littéraire, 2019.

⁶ Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, « Baudelaire » [sic], Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objets », n°79, Presses universitaires du Septentrion, 2012, <http://www.openedition.org/6540>.

⁷ Jacques Darriulat, *op. cit.*

⁸ Charles Sterling, conservateur renommé du Louvre, est aussi l'auteur d'un ouvrage devenu un classique. Il a organisé en 1952 le dernier accrochage sur « la nature morte depuis l'Antiquité ». Laurence Bertrand Dorléac évoque cette personnalité du monde de l'art dans l'émission « L'art est la matière » avec Jean de Loisy / « Contre la nature morte », consacrée à son ouvrage *Pour en finir avec la nature morte*, publié chez Gallimard en 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/pour-en-finir-avec-la-nature-morte>. Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire ; itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre ». <https://doi.org/10.4000/cel.888>.

⁹ René Démoris, *Pouvoirs de l'Image*, Topique, n°53, 1994, Dunod. Direction de la publication : J. Lissarague. Rédaction : S. de Mijolla-Mellor, J.P. Valabrega, N. Zaltzman.

¹⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*

¹¹ L'autrice emploie ce terme dans l'entretien cité précédemment.

¹² Jacques Darriulat, *op. cit.*

¹³ « Nature morte aux bouteilles et aux livres », vers 1470, peinture sur bois, Colmar, musée Unterlinden. « Nature morte au gibier, légumes et fruits » de Juan Sánchez Cotán, 1601 et 1602, Musée du Prado, Madrid. Laurence Bertrand Dorléac analyse ces deux tableaux dans *Pour en finir avec la nature morte* et dans l'entretien avec Jean de Loisy.

¹⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd John E. Jackson, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 107. Les références au recueil seront tirées de cette édition.

¹⁵ René Huyghe, « Le poète à l'école du peintre », *Baudelaire*, p. 221.

¹⁶ Stéphane Guégan, « De la peinture dans l'encier », *Baudelaire*, Lire, Hors-série, avril-mai 2021, p. 70-72.

¹⁷ Charlotte Manzini et Robert Kopp, <https://www.franceculture.fr/la-compagnie-des-auteurs/charles-baudelaire-44-loeil-de-baudelaire>, le 5 07 2018.

¹⁸ René Huyghe, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹ Charlotte Manzini, *op. cit.*

²⁰ Philippe Hamon, *La littérature, un « magasin d'images »*, Nouveau Monde éditions | Sociétés & Représentations 2008/1, n°25, p. 219-232. // [www.cairn.info / revue-societes-et-representations-2008-1-page-219.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-219.htm).

-
- ²¹ Gérard Dessons, « Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique », *Semen* [En ligne], 33 | 2012, <http://journals.openedition.org/semen/9486>.
- ²² René Huyghe, « Le poète à l'école du peintre », *Baudelaire*, ouvrage collectif, Paris, Hachette, 1961, chapitre VIII, p. 207.
- ²³ *Ibid.*, p. 211.
- ²⁴
- ²⁵ Charlotte Manzini, Robert Koop, « l'œil de Baudelaire » *op. cit.*
- ²⁶ Liénard de Saint-Delis, (1873-1958), peintre français de *Nature morte aux ex-voto*.
- ²⁷ Texte établi par François Brunet, Maître de Conférences à l'Université Paul Valéry, Montpellier. Le texte est celui de la première édition du recueil *España* de Théophile Gautier (1845), placé à la fin des *Poésies complètes* publiées chez Charpentier (p. 297-367), <https://www.theophilegautier.fr>.
- ²⁸ Jacques Darriulat, *op. cit.*
- ²⁹ Sonnet-Dédicace écrit le 24 avril 1869.
- ³⁰ Stéphane Guégan, *op. cit.*
- ³¹ Catherine Faivre d'Arcier, *Lovenjoul et Théophile Gautier : de l'érudition à la collection*, Séance du 3 octobre 2012 : « Parce qu'il vouait au poète des *Émaux et camées* une véritable passion, et parce qu'il désirait connaître tous les textes sortis de sa plume, Lovenjoul entreprit dès 1853 [...] de suivre pas à pas la production littéraire de Théophile Gautier ».
- ³² *Le Portrait des époux Arnolfini et La Vierge du chancelier Rolin*, tableau ex-voto peint sur bois.
- ³³ Marie Christine Natta, *Baudelaire*, « La Muse et la Madone », Perrin, coll. « Tempus », 2019, p. 438.
- ³⁴ Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, « Beaudelaire » [sic], Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objets », n° 79, 2012, p. 111-152. <http://www.openedition.org/6540>. Citation au §22.
- ³⁵ Pierre Brunel, « Grâce(s) noire(s) Au sujet de Baudelaire et Senghor », Armand Colin, « Littératures classiques », n° 60, 2006, p. 61-72. [En ligne sur www.cairn.info]. Michel Decaudin, « Plusieurs fois sept épées », *Que Vlo-Ve ? Série 2*, n° 9, 1984, p. 23-25.
- ³⁶ Philippe Bonnefis, *op. cit.*, « Dans une page de *Mon cœur mis à nu*, il [Baudelaire] oppose à l'amour de Dieu, au sentiment impérieux qui nous porte vers Lui, l'appel de l'abîme qui brise notre élan et malgré que nous en ayons, nous emplît de joie satanique ».
- ³⁷ Une stèle découverte à Carthage où figurent des caractères en langue Punique, datée de (-814 -0), se trouve dans les collections du Louvre. Stèle à fronton et acrotères, gravée d'un palmier, de caducée, et d'une main au centre du fronton, elle présente une dédicace féminine. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010165824>.
- ³⁸ Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, *op. cit.*
- ³⁹ Gérard Dessons, *op. cit.*
- ⁴⁰ Philippe Bonnefis, *Europe*, octobre 2010, n° 978, *Au-delà des sources*, entretien avec A. Wald-Lasowski, (Citation p. 320).
- ⁴¹ Marta Caraion, « Les objets littéraires comme pensée critique », extrait de l'Introduction à *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Champ Vallon, Coll. Détours, 2020. Mis en ligne dans l'*Atelier de théorie littéraire* de Fabula.
- ⁴² Les ex-voto les plus originaux sont des cœurs en métal doré ou argenté, de tailles différentes, parfois ornés de gravures ou d'incrustations. Ces cœurs de Marie sont accrochés aux parois d'une chapelle.
- ⁴³ *Les Fleurs du Mal*, LIII, p. 106. Traduction de G. Balitrand, « Puissè-je accrocher mon cœur à tes autels ! » (V. 15), Hachette, p. 108. Traduction de P. Labarthe : « Je suspendrai mon cœur à tes autels ! », éd. John E. Jackson, *op.cit.*, p. 296.
- ⁴⁴ Jacques Darriulat, *op. cit.*
- ⁴⁵ « L'Amour et le Crâne. Vieux cul-de-lampe », CXVII, p. 175
- ⁴⁶ Hendrick Goltzius (1558-1617), artiste hollandais, peintre, dessinateur et buriniste. Deux estampes lui sont attribuées, intitulées *Quis evadet ?* La première, de 1590, est une gravure sur cuivre au burin. (BnF, Département des Estampes et de la photographie, Ec-37c-Fol), l'autre, de 1595, est probablement de la main d'un membre de l'atelier de Goltzius. Elle serait la copie d'une estampe de l'artiste italien Augustin Carrache. (BnF, Département des Estampes et de la photographie, Ec-37c-Fol).
- ⁴⁷ Charles Baudelaire, « DANSE MACABRE », XCVII, p. 149-150. Dans ses notes, John E. Jackson indique comme origine du poème, une « statuette d'Ernest Christophe à qui le poème est dédié », p. 314.
- ⁴⁸ Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, *op. cit.*
- ⁴⁹ Philippe Bonnefis, *Logique de l'objet, Flaubert, Baudelaire, Ponge, Simon, Quignard*, Presses Universitaires de Septentrion, 2016, p. 28.
- ⁵⁰ Charles Baudelaire, *Morale du joujou*, poème en prose paru dans *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853.
- ⁵¹ Marie-Christine Natta, *Baudelaire*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2019, p. 91.
- ⁵² *Morale du joujou*, *Ibid.*

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Connaissance par le kaléidoscope*, « Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, n°7, 2000. [//journals.openedition.org/etudesphotographiques/204](http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204).

⁵⁴ Lettre de Baudelaire à son frère Alphonse, citée et commentée par P. Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, *op. cit.*

⁵⁵ Baudelaire, ouvrage collectif, Paris, Hachette, 1961, illustration XV.

⁵⁶ Pierre Brunel, « Baudelaire à Honfleur : la « maison-joujou », *Balade dans le Calvados, sur les pas des écrivains*, Alexandrines, mai 2004, extraits de l'ouvrage, [https:// www.alexandrines.fr](https://www.alexandrines.fr), Honfleur-baudelaire. Caroline Mathieu, *Baudelaire, Boudin, rencontres esthétiques et amicales à Honfleur*, p. 47-50, dans *Impressionnisme et littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, <http://www.openedition.org/6540>.

⁵⁷ Philippe Bonnefis, *Ibid.*

⁵⁸ Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, Lyon, Ecole normale supérieure, 2010, p. 363.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 381.

⁶⁰ Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978) dans *Connaissance par le kaléidoscope*, *op. cit.*

⁶¹ Serge Pey, <https://www.google.disciplines.ac-toulouse.fr>, exposition-ex-voto-de-chiara-mulas-galerie-college-lakanal-de-foix.

⁶² Chiara Mulas, *chi tocca i fili muore*, 2015. Tableau figurant sur l'affiche de l'exposition consacrée à l'artiste en 2019-2020. <https://www.google.disciplines.ac-toulouse.fr>.