

VEINE DE MARBRE ET VEINE POÉTIQUE: CLÉSINGER, BAUDELAIRE ET LA CHAIR
DE LA PRÉSIDENTE

NICOLAS VALAZZA

La *Femme piquée par un serpent* d'Auguste Clésinger fut l'un des plus gros succès du Salon de 1847, qui s'est tenu au Louvre à partir du 16 mars. Or cette statue de marbre, présentée comme une « étude »¹, ne tarda pas à provoquer un scandale, en donnant lieu à un âpre débat critique. Dans son feuilleton de *La Presse* du 10 avril, Théophile Gautier salue certes « l'incontestable originalité » de Clésinger, en remarquant que « nul sculpteur n'a embrassé la réalité d'une étreinte plus étroite »². Quant à la statue, Gautier observe que « ce corps frémissant n'est pas sculpté mais pétri; il a le grain de la peau et la fleur de l'épiderme », si bien que le critique en vient à pasticher le pygmalionisme du peintre balzacien Frenhofer face à son « Chef-d'œuvre inconnu »: « Car elle n'est pas en marbre, elle est en chair; elle n'est pas sculptée, elle vit! elle se tord. Et n'est-ce pas une illusion? elle a remué! Il me semble que si l'on posait la main sur ce corps blanc et souple, au lieu du froid de la pierre, on trouverait la tiédeur de l'existence »³. Pourtant, une rumeur ne tarda pas à se répandre selon laquelle la « volupté »⁴ se dégageant de la statue de la *Femme piquée par un serpent* ne serait pas tellement due au talent du sculpteur, mais plutôt au corps même du modèle. Pour Gustave Planche, qui déplore le succès de l'œuvre de Clésinger dans *La Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mai, cela ne fait aucun doute:

Le procédé employé par M. Clésinger est à la statuaire ce que le daguerréotype est à la peinture. Ce procédé quel est-il? À cet égard, il semble que le doute n'est pas permis. L'œuvre de M. Clésinger n'a pas le caractère d'une figure modelée, mais bien d'une figure moulée.⁵

Les arguments avancés par le critique pour étayer sa constatation préludent aux attaques lancées à l'encontre du réalisme par les tenants de l'art académique. Planche perçoit ainsi dans la statue « les traces manifestes d'un art impersonnel », en y décelant « bien des détails mesquins, que l'art sérieux dédaigne et néglige à bon droit »⁶. L'œuvre de Clésinger est donc accusée de contrevenir aux règles de l'art, supposées intemporelles, au point de perdre sa qualité d'œuvre; une critique relayée par Pierre Malitourne dans *L'Artiste* du 16 mai: « Livrer crûment à l'exécution le produit du moulage, quelque belle que soit la donnée, ce serait non-seulement faire descendre l'art à un escamotage et à un charlatanisme qu'on ne saurait assez flétrir, mais [...] ce serait en abolir les conditions essentielles »⁷. Aussi le critique se permet-il d'admonester le sculpteur: « à M. Clésinger, et surtout à ceux qui voudraient le suivre dans cette voie de naturalisme prédominant [...] il faut rappeler énergiquement que l'excès dans ce sens serait plus défavorable à l'art que son contraire »⁸. C'est pourtant au nom de ce même « naturalisme » que Théophile Thoré et Paul Mantz tissent l'éloge de la statue de Clésinger dans leurs comptes rendus respectifs. Thoré observe que son « originalité tient à l'amour exclusif de la nature qui domine dans le talent de Clésinger »⁹; quant à Mantz, il déclare « que la plus remarquable production du Salon de sculpture est une œuvre que le plus entier naturalisme a inspirée »¹⁰.

On ne saurait cependant reconnaître dans la *Femme piquée par un serpent* une préfiguration de l'art « réaliste »¹¹, dont la querelle n'allait éclater qu'en 1855 avec l'ouverture du pavillon du Réalisme de Courbet en marge de l'Exposition universelle. Il n'est en effet jamais question, pour l'artiste réaliste et ses défenseurs, de réduire l'œuvre d'art à une *empreinte* du réel. Champfleury affirme notamment que « la reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une

reproduction ni une imitation, ce sera toujours une interprétation »¹². Le critique fournit un exemple hypothétique à l'appui de son assertion:

Dix daguerréotypeurs sont réunis dans la campagne et soumettent la nature à l'action de la lumière. À côté d'eux dix élèves en paysage copient également le même site. L'opération chimique terminée, les dix plaques sont comparées; elles rendent exactement le paysage sans aucune variation entre elles. – Au contraire, après deux ou trois heures de travail, les dix élèves (quoiqu'ils soient sous la direction d'un même maître, qu'ils aient subi ses principes bons ou mauvais), étalent leurs esquisses les unes à côté des autres. Pas une ne se ressemble.¹³

L'hypothèse formulée par Champfleury n'est certes pas entièrement vérifiable, dans la mesure où le procédé chimique du daguerréotype est nécessairement sujet à des variations, plus ou moins perceptibles. Mais de telles variations, d'ordre mécanique, ne sont nullement comparables aux dissemblances entre les esquisses des paysagistes, que le critique associe au « tempérament particulier » à chaque peintre, de sorte qu'« un chêne change de forme et de couleur pour l'homme sanguin et pour l'homme bilieux »¹⁴. Les promoteurs du « réalisme » subordonnent donc la reproduction du réel à l'« individualité » de l'artiste, conformément à la déclaration de principe de Courbet en tête du catalogue de l'exposition réaliste de 1855: « J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. [...] Être non-seulement un peintre, mais encore un homme. »¹⁵

C'est pourtant bien à partir d'une empreinte du réel qu'aurait été exécutée la statue de Clésinger, en admettant que le soupçon du moulage intégral – ou presque – de la figure soit avéré, ce qui semble être le cas. Gustave Planche n'a, de nouveau, aucun doute à ce propos: « Au lieu de mouler quelques parties, il est évident qu'il a moulé la figure entière, à l'exception de la tête, qu'il a réuni les morceaux et livré le plâtre au praticien, qui l'a mis au point. »¹⁶ Le perfectionnement de la technique de la taille avec mise aux points, notamment grâce à l'invention de la machine à mettre aux points au début du siècle, aurait ainsi permis de traduire

exactement l'épreuve en plâtre dans le marbre, de façon à produire une « copie conforme »; une opération généralement confiée à un praticien¹⁷.

Si l'identité du modèle de la *Femme piquée par un serpent* était restée anonyme dans les comptes rendus du Salon de 1847, on a depuis identifié ce modèle dans la personne d'Apollonie Sabatier, dite « la Présidente ». Plusieurs témoignages concordants signalent en effet l'existence du moule jusqu'au début du vingtième siècle; un moule que Mme Sabatier aurait conservé toute sa vie après s'être pliée à contrecœur à l'exercice douloureux du moulage, afin de satisfaire le désir de son amant Alfred Mosselman¹⁸. L'analogie que propose Gustave Planche entre le procédé de Clésinger et celui du daguerréotype n'est donc pas dénuée de pertinence. On songe à ce qu'écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire*: « La photo est littéralement une émanation du référent »¹⁹; une assertion qui peut être transposée, *mutatis mutandis*, au moulage sur nature. Si ce n'est que le rapport qui relie le moule au corps de la femme est d'autant plus « charnel »²⁰ qu'il est d'ordre tactile: l'empreinte laissée par ce corps implique un contact de toute sa chair, tel qu'aucune étreinte ne peut le rêver; un contact exhaustif, donc, que réactualise « littéralement » l'opération du coulage, susceptible d'être répétée indéfiniment. De sorte que c'est la chair même de la femme que, par contiguïté *métonymique*²¹, le spectateur en viendrait à toucher, s'il avait l'audace de poser sa main sur la statue (ils sont nombreux à l'avoir fait)²². En ce sens, le pastiche balzacien inséré par Gautier dans son feuilleton (« si l'on posait la main sur ce corps [...] on trouverait la tiédeur de l'existence ») ne paraît guère oiseux, le critique étant vraisemblablement au courant du procédé employé par Clésinger²³. L'attrait érotique que n'a cessé de susciter la *Femme piquée par un serpent* est assurément lié à ce fantasme tactile²⁴. Il n'en reste pas moins que cette statue est moins une œuvre sculptée qu'une *reproduction mécanisée*, conçue en dehors de toute esthétique « réaliste ».

Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire allait pourtant reconnaître dans l'essor de la photographie l'une des causes, si ce n'est la principale cause de l'émergence du « réalisme » dans l'art, qu'il n'a cessé de déplorer: « Je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. »²⁵ Le critique constate que « de jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit » (*OC*, II, p. 619). On ne peut lui donner tort sur ce dernier point: l'évolution du « réalisme » devait en effet conduire, en une quinzaine d'années, au réalisme « optique » propre aux impressionnistes.²⁶ Or dès 1855 Baudelaire avait projeté d'écrire un article à charge contre Champfleury et Courbet, intitulé « Puisque réalisme il y a », dans lequel il comptait reprocher au critique son influence néfaste sur le peintre, en assimilant le « Réalisme » à une « blague »²⁷. Cependant, parmi les notes préparatoires pour l'article, le poète insère cette remarque elliptique concernant sa propre œuvre: « Moi-même, on m'a dit qu'on m'avait fait l'honneur... bien que je me sois toujours appliqué à le démeriter » (*OC*, II, p. 58). On comprend dès lors que Baudelaire dut être particulièrement affecté par le jugement du Tribunal correctionnel de la Seine qui, le 20 août 1857, avait condamné *Les Fleurs du Mal* pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs », en établissant que:

L'erreur du poète dans le but qu'il voulait atteindre et dans la route qu'il a suivie, quelque effort de style qu'il ait pu faire, quel que soit le blâme qui précède ou qui suit ses peintures, ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur, et qui dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un *réalisme grossier* et offensant pour la pudeur.²⁸

L'accusation de « réalisme » formulée par les juges dans leur arrêt fait directement écho au discours prononcé par l'académicien Charles de Montalembert lors de la « Séance publique

annuelle des cinq académies » du 17 août 1857; discours repris par la presse quotidienne la veille du procès: « Sous le nom de *réalisme*, mot moins barbare que la chose, cette influence mortelle infecte déjà la littérature, l'art, et jusqu'à la philosophie. »²⁹ Baudelaire se croyait certes prémuni contre cette accusation; aussi aurait-il confié à Charles Asselineau, à la sortie de l'audience, qu'il s'attendait non seulement à être acquitté, mais bien à ce qu'on lui fit « réparation d'honneur »³⁰. Selon le poète, le recueil aurait donné lieu à un « malentendu » humiliant³¹, qu'il se proposait de dissiper en projetant un essai sur « *Les Fleurs du mal* jugées par l'auteur lui-même »³², projet resté sans suite.

Parmi les six pièces incriminées se trouve le poème « À celle qui est trop gaie », que Baudelaire avait envoyé anonymement à Mme Sabatier le 9 décembre 1852, précédé de ce mot: « Celui qui a fait ces vers dans un de ces états de rêverie où le jette souvent l'image de celle qui en est l'objet l'a bien vivement aimée, sans jamais le lui dire, et conservera *toujours* pour elle la plus tendre sympathie. »³³ Quoique ce mot d'envoi signale l'inspiration onirique, ou plutôt fantasmatique du poème, celui-ci ne constitue pas moins un acte d'énonciation réel, adressé à une vraie femme sous la forme d'une épître en vers. Les juges devaient sans doute ignorer cette circonstance; toujours est-il qu'il aurait été difficile, pour le poète, de dissimuler son propos sous le masque de la fiction, comme pouvait le faire Flaubert lors du procès de *Madame Bovary*, le sujet lyrique ne possédant pas le même statut d'*irréalité* qu'un personnage de roman, en dépit des multiples figurations qu'il est susceptible de revêtir. Les parties descriptives d'« À celle qui est trop gaie » ne peuvent certes être qualifiées de « réalistes ». Le poème s'ouvre notamment sur une ébauche de portrait qu'on peut qualifier d'oxymorique: « Ta tête, ton geste, ton air / Sont beaux comme un beau paysage » (*OC*, I, p. 156), le portrait et le paysage se situant aux deux extrémités de l'échelle de prise de vue en peinture. Cela n'empêche que les trois derniers

quatrains du poème, cités par Ernest Pinard dans son réquisitoire et qui ont retenu l'attention des juges, mettent en scène un désir dont le caractère charnel est incontestable:

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur! (*OC*, I, p. 157)

Le sens de cette scène fantasmatique ne peut bien entendu être réduit à un énoncé littéral, dans la mesure où le sujet lyrique se figure sous des traits serpentins dans son agression imaginaire de la femme; autrement dit, il situe cette agression sur un plan symbolique. Mais l'indétermination référentielle des éléments corporels mentionnés (quelles sont ces « lèvres nouvelles »? qu'est-ce que ce « venin »?) ne remet nullement en cause la nature charnelle de cette agression, impliquant une pénétration du corps de la femme, attestée par la « blessure large et creuse ». Lors de la réédition clandestine des « Pièces condamnées tirées des *Fleurs du Mal* » dans *Les Épaves* en 1866, Baudelaire (sous couvert de la signature de « l'éditeur »³⁴) ajoute une note aux deux derniers quatrains d'« À celle qui est trop gaie »:

Les juges ont cru découvrir un sens à la fois sanguinaire et obscène dans les deux dernières stances. La gravité du Recueil excluait de pareilles *plaisanteries*. Mais *venin* signifiant spleen ou mélancolie, était une idée trop simple pour des criminalistes. – Que leur interprétation syphilitique leur reste sur la conscience. (*OC*, I, p. 157)

Or l'on ne trouve, dans le jugement du Tribunal pas plus que dans le réquisitoire, aucune « interprétation syphilitique » du poème, à moins que l'on ne veuille entendre une allusion

précise dans la question formulée par Pinard, qui ne se réfère du reste pas spécifiquement « À celle qui est trop gaie »: « De bonne foi, croyez-vous qu'on puisse tout dire, tout peindre, tout mettre à nu, pourvu qu'on parle ensuite du dégoût né de la débauche et qu'on décrive les maladies qui la punissent ? »³⁵ De sorte qu'en récusant une interprétation du poème qui, de fait, n'a pas été explicitée, le poète risque fort de l'accréditer. Par ailleurs, cette « interprétation syphilitique » est tout aussi symbolique que celle qui verrait dans le « venin » le « spleen » ou la « mélancolie », en raison de l'indétermination de ce « venin »³⁶. Ce que le poète ne saurait en revanche nier, c'est la présence de la « chair » dans ces vers (« Pour châtier ta chair joyeuse »), dont la réalité littérale est indéniable.

Le 31 mai 1949, lors de la révision du procès des *Fleurs du Mal* qui devait conduire, après près d'un siècle, à la réhabilitation de Baudelaire, la Cour de cassation allait dénoncer le « caractère arbitraire » de la lecture que les juges avaient faite du recueil en 1857, en arguant que cette lecture « ne s'attach[a]it qu'à l'interprétation réaliste de ces poèmes et négligea[it] leur sens symbolique »³⁷. Or une telle allégation paraît tout aussi « arbitraire » que le jugement qui avait condamné *Les Fleurs du Mal*, dans la mesure où le sens symbolique d'un poème n'évacue aucunement son contenu littéral (son prétendu « réalisme ») et que, on l'a vu, plusieurs vers, tels ceux de la dernière strophe d'« À celle qui est trop gaie », ne peuvent se lire que symboliquement. Ernest Pinard témoigne ainsi d'une plus grande pertinence critique dans son réquisitoire, lorsqu'il observe que « [Baudelaire] fouillera la nature humaine dans ses replis les plus intimes »³⁸.

Les juges de 1857 avaient donc bien perçu la nouveauté, proprement scandaleuse, des *Fleurs du mal*, dont plusieurs poèmes transgressent les frontières assignées jusque-là à l'œuvre d'art, en portant atteinte à la chair – élément réel s'il en est – et en permettant, par contrecoup, l'irruption

de la chair dans l'œuvre. De même, le procédé du moulage qu'avait employé Clésinger pour façonner sa *Femme piquée par un serpent* en venait à rompre l'étanchéité entre l'œuvre sculptée et le corps du modèle, ce qui ne pouvait être qualifié que de « charlatanisme »³⁹ au milieu du dix-neuvième siècle. En ce sens, le serpent de bronze que le sculpteur avait enroulé autour de la jambe de la statue pour lui conférer une certaine décence, en lui permettant ainsi l'accès au Salon⁴⁰, aurait pu dénoncer son procédé plutôt que de le dissimuler. En effet, ce n'est pas tant au marbre qu'à la chair même de la Présidente que s'en est pris – qu'a *mordu*⁴¹ – Clésinger, en la figeant dans le plâtre afin d'y laisser l'empreinte de son corps. Aussi a-t-on pu interpréter le poème « À celle qui est trop gaie », dans lequel le sujet lyrique se figure tel un serpent « ramp[ant] sans bruit » pour « châtier [l]a chair » de la femme et lui « infuser [s]on venin », comme une *ekphrasis* de la *Femme piquée par un serpent*⁴². Il importe toutefois de ne pas forcer l'analogie entre la statue et le poème: si ces deux œuvres marquent bien l'intrusion du réel dans l'art sous les traits de la chair – sans qu'on puisse pour autant parler, pour différentes raisons qu'on a mentionnées, d'œuvres « réalistes » – le procédé du poète se distingue foncièrement de celui du sculpteur, non seulement en raison de la différence de médium, mais surtout dans la mesure où le sens que le sujet lyrique poursuit en s'attaquant à la femme reste enfoui dans l'intimité de sa chair, au lieu d'être exposé au regard du spectateur telle la « volupté » de la *Femme piquée par un serpent*, dont l'évidence se déguise à peine sous un titre postiche, Clésinger ayant d'abord prévu d'intituler sa statue *Rêve d'amour*⁴³. Le « venin » que, pour sa part, le poète rêve d'infuser dans le corps de la femme s'apparente à un flux signifiant, c'est-à-dire à une écriture qui, en transperçant le référent visible (la surface de la peau) pour imprégner les profondeurs absconses de l'être (« À travers ces lèvres nouvelles » qui restent muettes), ne cesse d'en relancer la lecture.

La statue de la *Femme piquée* ne hante pas moins l'ensemble des poèmes que Baudelaire associe à Mme Sabatier dans *Les Fleurs du Mal*⁴⁴. Dans « Tout entière », le poème qui ouvre la série, l'« âme » du poète compare le corps de la femme aimée aux deux statues féminines qui, avec les statues masculines du *Jour* et du *Crépuscule*, forment le cycle allégorique du temps sculpté par Michel-Ange pour les tombeaux des Médicis dans l'église de Saint-Laurent à Florence: « Elle éblouit comme l'Aurore / Et console comme la Nuit » (*OC*, I, p. 42). Un tel contexte funéraire confère dès lors à l'analogie sculpturale la valeur d'un *memento mori*, qui caractérise également les vers de « Réversibilité », le deuxième poème adressé – toujours anonymement – par Baudelaire à Mme Sabatier le 3 mai 1853:

Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment
De lire la secrète horreur du dévouement
Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides?
Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides?

Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,
David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté;
Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,
Ange plein de bonheur, de joie et de lumières! (*OC*, I, pp. 44–5)

On a pu constater que la statue de la *Femme piquée* est bien une « émanation » littérale du corps de la Présidente. Or, contrairement au corps vierge de la belle Abichag, auquel le roi David s'était réchauffé dans ses vieux jours⁴⁵, cette statue de marbre qui, de fait, ne connaît pas « les rides / Et la peur de vieillir » renvoie par antithèse à la mortalité de la chair dont elle émane. En ce sens, l'« Ange » qu'apostrophe le poète pourrait s'identifier à l'esprit dégagé d'un corps qui serait déjà mort. Le dédoublement du corps qu'effectue l'opération du moulage correspond ainsi à l'ambivalence – à la « réversibilité » – du signe statuaire qui, en saisissant le corps sur le vif, le pétrifie dans un simulacre inanimé⁴⁶; une ambivalence sémiotique à laquelle Baudelaire, dans la

deuxième édition des *Fleurs du Mal* (1861), allait consacrer le poème « Le Masque », inspiré d'une statuette d'Ernest Christophe intitulée *La Comédie humaine*: « Ô blasphème de l'art! ô surprise fatale! / La femme au corps divin, promettant le bonheur, / Par le haut se termine en monstre bicéphale! » (*OC*, I, p. 23).

Le 9 mai 1853, une semaine après l'envoi de « Réversibilité », Baudelaire adresse à Mme Sabatier le poème « Confession », qui relate une confidence de la destinataire:

Pauvre ange, elle chantait, votre note criarde:

« Que rien ici-bas n'est certain,
Et que toujours, avec quelque soin qu'il se farde,
Se trahit l'égoïsme humain;

« Que c'est un dur métier que d'être belle femme,
Et que c'est le travail banal
De la danseuse folle et froide qui se pâme
Dans un sourire machinal;

« Que bâtir sur les cœurs est une chose sotté;
Que tout craque, amour et beauté,
Jusqu'à ce que l'Oubli les jette dans sa hotte
Pour les rendre à l'Éternité! » (*OC*, I, p. 46)

Le « dur métier [...] d'être belle femme » pourrait bien faire allusion à l'opération *mécanique*.⁴⁷ du moulage, auquel la Présidente s'était soumise afin que sa beauté fût statufiée. En ce sens, la tension entre l'immobilité et le mouvement, doublée d'un contraste thermique, qui caractérise l'attitude « De la danseuse folle et froide qui se pâme / Dans un sourire machinal » paraît décrire la pose orgasmique de la *Femme piquée*, figée à l'instant où le spasme atteint son apogée. Or si le marbre parvient effectivement à fixer l'empreinte du corps (sa *forma* qui, en latin, désigne en particulier la belle forme: la beauté), au point d'aspirer à la « rendre à l'Éternité », il accuse d'autant plus cruellement la dégénérescence de la chair (« tout craque, amour et beauté »), destinée à s'abîmer dans « l'Oubli ». Le poète revêt ainsi le rôle du statuaire lorsqu'il conclut le

poème « Une charogne » – qui précède probablement la rencontre avec Mme Sabatier – par ces vers:

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés! (*OC*, I, p. 23)

L'envoi de « Confession » à la Présidente avait sans doute suffi à lui dévoiler l'identité du poète anonyme. Cependant, le 18 août 1857, deux jours avant le procès, Baudelaire se déclara à Mme Sabatier en lui offrant un « exemplaire de choix » des *Fleurs du Mal* et en lui signalant la section qui lui est dédiée⁴⁸. On sait que cet aveu, et éventuellement la condamnation du recueil, conduisit à la consommation d'un amour qui, jusque-là, s'en était tenu au plan poétique⁴⁹. Le « cycle » de Mme Sabatier qui, près de cinq ans plus tôt, s'était ouvert sur l'énonciation d'un acte symbolique (« T'infuser mon sang, ma sœur ») se referma donc sur sa réalisation charnelle; comme si la censure de cet acte ne pouvait être compensée que par son actualisation, dans une sorte de renversement – de perversion – du mécanisme de refoulement. Aussi le 31 août Baudelaire adressa-t-il à la Présidente ce qui s'apparente à une lettre de rupture, dans laquelle il lui déclare: « Et enfin, enfin il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant. »⁵⁰ Ce n'est qu'à ce moment que le poète fit « enfin » mine d'admettre un principe sur lequel se fonde pourtant son œuvre, en deçà de tout débat sur le « réalisme »: le principe de réalité.

¹ Comme le précise le catalogue du Salon: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1847* (Paris: Vinchon, 1847), p. 236.

² Article repris en volume dans Théophile Gautier, *Salon de 1847* (Paris: J. Hetzel, 1847), pp. 206–7.

³ Ibid., pp. 203–4. En contemplant son tableau de *La Belle Noiseuse*, Frenhofer se demande : « Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos? [...] Mais elle a respiré, je crois! » Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex *et al.*, 12 vols. (Paris: Gallimard, 1976–81), X (1979), p. 435.

⁴ Dès le 21 mars, le critique du *Corsaire* écrit que la statue de Clésinger « est un chef-d’œuvre de hardiesse et de perfection, que l’on devrait appeler dans le sens le plus absolu: *Volupté* ». Cité par Thierry Savatier, *Une femme trop gaie: biographie d’un amour de Baudelaire* (Paris: CNRS Éditions, 2003), p. 46.

⁵ Article repris en volume dans Gustave Planche, *Études sur l’école française (1831–1852): peinture et sculpture*, 2 vols (Paris: M. Lévy, 1855), II, p. 266.

⁶ Ibid., p. 266.

⁷ Pierre Malitourne, « La sculpture en 1847 », *L’Artiste, Revue de Paris*, 9 (1874), 170–3 (p. 171).

⁸ Ibid.

⁹ Théophile Thoré, *Salons* (Paris: Librairie internationale, 1868), p. 537.

¹⁰ Paul Mantz, *Salon de 1847* (Paris: F. Sartorius, 1847), p. 123.

¹¹ Gustave Planche avait néanmoins conféré un statut critique à ce néologisme dès 1833, dans son compte rendu de *Lucrece Borgia* de Victor Hugo: « Si le *réalisme*, qui domine aujourd’hui dans la poésie, obtenait gain de cause, le lendemain du jour où son triomphe serait bien et dûment avéré, il faudrait ne plus croire à Dieu ni à l’âme. » *Revue des Deux Mondes*, 1 (1833), 376–98 (p. 397).

¹² Champfleury, *Le Réalisme* (Paris: M. Lévy, 1857), p. 92.

¹³ Ibid., pp. 92–3.

¹⁴ Ibid., p. 93. Dans sa définition de l'œuvre « naturaliste », Zola répétera qu'« une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Une définition maintes fois reprise et qui remonte à l'article « Proudhon et Courbet » paru dans *Le Salut public* du 26 juillet au 31 août 1865. Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mitterand, 15 vols (Paris: Cercle du livre précieux, 1962–70) X (1968), p. 38.

¹⁵ Gustave Courbet, « Le Réalisme », dans *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet, avenue Montaigne, 7, Champs-Élysées* (Paris: S. Raçon, 1855), n. p.

¹⁶ Planche *Études sur l'école française*, p. 267.

¹⁷ « Les améliorations apportées aux premières machines, rendirent l'exécution par les “voies mécaniques” si aisées et si précises que les sculpteurs, et en particulier les praticiens, abandonnèrent peu à peu la méthode du fil à plomb, trop lente, et le compas, surtout lorsqu'ils voulaient obtenir une copie conforme de leur modèle ». Marie-Thérèse Baudry et Dominique Bozo, *La Sculpture: méthode et vocabulaire* (Paris: Imprimerie nationale, 1978), p. 178.

¹⁸ Voir Savatier, *Une femme trop gaie*, pp. 44–5.

¹⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980), p. 126.

²⁰ Barthes observe que « la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié ». Ibid., p. 127.

²¹ Une transposition par contact est ainsi impliquée à toutes les étapes de la réalisation de l'œuvre, du moulage du corps vivant à la statue de marbre, en passant par le coulage du plâtre et par la taille avec mise aux points.

²² Virginia Rounding observe: « People reach out to touch her – the marble is deteriorating because so many have done so – and it is as though they are touching an actual young woman. » *Grandes Horizontales: The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans* (Londres: Bloomsbury, 2003), p. 105. Un rapport sur l'état de conservation de la statue, conservé à la documentation du musée d'Orsay, note que « la surface est encrassée et il y a des traces de coulures sur la cuisse gauche. L'on remarque également des zones plus sombres particulièrement sur la hanche et le sein. Ils sont sans doute dus à des traitements anciens à la cire ou au contact répétés des mains des visiteurs ».

²³ Aussi l'éloge de Clésinger formulé par Gautier (« Nul sculpteur n'a embrassé la réalité d'une étreinte plus étroite! ») peut-il être interprété presque littéralement. *Salon de 1847*, p. 207.

²⁴ À propos de la photographie, Barthes avoue qu'il s'« enchante (ou [s]'assombri[t]) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour [s]on regard vient toucher ». *La Chambre claire*, p. 127.

²⁵ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, 2 vols (Paris: Gallimard, 1975–6), II (1976), p. 618. Ci-dessous abrégé en *OC*.

²⁶ Clement Greenberg parle d'une « impressionist insistence on the optical as the only sense that a completely and quintessentially pictorial art can invoke ». « Modernist Painting » (1960), dans *The Collected Essays and Criticism*, éd. par John O'Brian, 4 vols (Chicago et Londres: University of Chicago Press, 1986), IV, pp. 85–93 (p. 90).

²⁷ « Champfleury l'a intoxiqué [Courbet]. – Il rêvait un mot, un drapeau, une *blague*, un mot d'ordre, ou de passe, pour enfoncer le mot de ralliement: *Romantisme* » (*OC*, II, pp. 57–9).

²⁸ Les actes du procès, détruits en 1871 pendant la Commune, ont été reconstitués et reproduits dans « Le procès des *Fleurs du Mal* », *Revue des grands procès contemporains*, 3 (1885), 367–87 (p. 387). Je souligne.

²⁹ Cité, entre autres, par le *Journal des Débats* du 19 août 1857.

³⁰ Charles Asselineau, *Charles Baudelaire: sa vie et son œuvre* (Paris : A. Lemerre, 1869), p. 63.

³¹ Voir le fol. 25 de « Mon Cœur mis à nu » (*OC*, I, p. 685). Sur la question du réalisme dans la réception critique des *Fleurs du Mal*, voir André Guyaux, « Puisque *réalisme* il n’y a pas: Baudelaire et les critiques du réel », dans *Les Lieux du réalisme: pour Philippe Hamon*, dir. par Vincent Jouve et Alain Pagès (Paris: L’improviste et Presses Sorbonne Nouvelle, 2005), pp. 425–36.

³² Voir la lettre adressée par Baudelaire à sa mère le 9 mars 1865. *Correspondance*, éd. par Claude Pichois, 2 vols (Paris: Gallimard, 1973), II, p. 472.

³³ *Ibid.*, I, p. 205.

³⁴ Comme on peut le déduire des notes écrites par Baudelaire en marge des épreuves corrigées des *Épaves*: « J’ajouterai quelques notes, que l’éditeur aura l’obligeance d’endosser si elles ne lui déplaisent pas » (*OC*, I, p. 1120).

³⁵ « Le procès des *Fleurs du mal* », p. 370.

³⁶ Voir Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^e siècle* (Paris: Plon, 1991), pp. 269–71.

³⁷ « Jugement de réhabilitation » cité par Leclerc, *Crimes écrits*, p. 339.

³⁸ « Le procès des *Fleurs du mal* », p. 368.

³⁹ Voir note 7.

⁴⁰ Ce qu'avait souligné, entre autres, le critique du *Corsaire*: « Ce serpent nous paraît être un rossignol pour forcer la porte du Musée ». Cité par Savatier, *Une femme trop gaie*, p. 46.

⁴¹ On peut ainsi étendre ce terme d'atelier, réservé généralement à l'impression et à la gravure (Littré remarque que « l'eau-forte mord sur les métaux »), à l'opération du moulage. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols (Paris: Hachette, 1873–4), III (1874), p. 627.

⁴² Voir, par exemple, Marie Lathers, *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model* (Lincoln et Londres: University of Nebraska Press, 2001), p. 127.

⁴³ Comme il l'écrit à son père en 1846: « L'on moule aujourd'hui le modèle de la statue que j'intitule *Rêve d'amour* ». Cité par Savatier, *Une femme trop gaie*, p. 55.

⁴⁴ Le 18 août 1857, en se référant à la première édition du recueil, Baudelaire avoue à Mme Sabatier: « Tous les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent » (*Correspondance*, I, p. 423); à savoir: « Tout entière », « Que diras-tu ce soir... », « Le Flambeau vivant », « À celle qui est trop gaie », « Réversibilité », « Confession », « L'Aube spirituelle », « Harmonie du soir » et « Le Flacon ».

⁴⁵ Voir le premier livre des Rois 1.1–4.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman rappelle qu'« anthropologiquement, la forme issue d'une empreinte renvoie d'abord, comme à son origine la plus immémoriale, à la pratique du *masque funéraire*: dire que l'empreinte mortifie son “sujet” – son référent –, c'est mettre en jeu, fût-ce inconsciemment, la mémoire de cet immémorial, la mémoire de cette pratique sans histoire qu'est le masque funéraire ». « La Ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », dans *L'Empreinte*, dir. par Georges Didi-Huberman (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997), pp. 15–192 (p. 73).

⁴⁷ Littré définit le *métier*, « par opposition au mot art », comme une « occupation mécanique ».

Dictionnaire de la langue française, III, p. 542.

⁴⁸ Voir note 44.

⁴⁹ Voir Savatier, *Une femme trop gaie*, pp. 130–55.

⁵⁰ Baudelaire, *Correspondance*, I, p. 425.