

L'artiste, le poète et la machine : Watteau, Baudelaire et la photographie

Dans son *Salon de 1859*, Charles Baudelaire consacre un chapitre à la photographie, intitulé « Le public moderne et la photographie », où il écrit :

Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas *naturellement* peintres. Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans les hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère (Baudelaire 1868 : 254).

Il développe son point de vue, qui n'est guère appréciatif, sur cette invention relativement récente et ambiguë au milieu du XIX^e siècle en affirmant : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle [la photographie] se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français » (Baudelaire 1868 : 258). Le jugement négatif de Baudelaire sur la photographie est un sujet qui a été beaucoup étudié. Mais quelle est la place du peintre rococo du début du XVIII^e siècle, Jean-Antoine Watteau (1684-1721), dans la réflexion sur Baudelaire et la photographie ? En tant que sixième peintre mentionné dans *Les Phares*, Watteau peut être considéré comme un des artistes les plus appréciés par Baudelaire :

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant (Baudelaire 2016 : 65).

Il n'est alors guère surprenant que le nom du peintre soit deux fois mentionné également dans le *Salon de 1859* : il y figure chaque fois avec un sens positif et sert à illustrer l'estime de Baudelaire pour certains artistes contemporains. Le nom du peintre rococo surgit d'abord lorsque le poète fait référence à Jean-Jacques Chalon¹ : « J. Chalon, ce Claude² mêlé de Watteau, historien des belles fêtes de l'après-midi dans les grands parcs italiens » (Baudelaire 1868 : 247), puis à propos d'Émile Charles Wattier : « ce savant, qui a tant aimé Watteau » (Baudelaire 1868 : 302).

Nous avons alors affaire, d'une part, à une invention – plus précisément une *machine* – décriée qui fabrique des images et, d'autre part, à un artiste loué et admiré par Baudelaire. C'est effectivement cette dualité qui nous intéressera dans cette étude. Notre question porte sur la position de l'art de Watteau dans ce triangle entre le peintre, le poète et la photographie. Nous partons du fait que dans l'esprit de

¹ Souvent appelé John James Chalon dans les textes.

² Il s'agit d'une référence au paysagiste Claude Lorrain (1600-1682).

Baudelaire, la photographie s’oppose à la peinture, et essaierons de montrer que les raisons pour lesquelles Baudelaire rejette la photographie sont les mêmes pour lesquelles il loue l’univers pictural de Watteau, autrement dit, son mépris de la photographie relève de sa pensée théorique sur la peinture.

C’est à l’aide de quelques notions clés – l’imagination, la mélancolie et le rêve, ainsi que le progrès – dans les œuvres de Baudelaire (*Salon de 1859*, *Les Phares* et *Un voyage à Cythère*) que nous nous proposons de dégager les idées directrices de son esthétique. Nous analyserons non seulement sa conception générale de la peinture, mais aussi (et surtout) ces idées sur la peinture de Watteau, en la comparant à celles qui concernent la photographie.

Baudelaire et l’imagination

Dans le *Salon de 1859*, l’imagination est sans conteste un des sujets centraux – Susan Blood va jusqu’à dire que ce *Salon* est effectivement un discours sur l’imagination³ –, parce que c’est une qualité que Baudelaire trouve indispensable dans la création artistique, et c’est cette qualité dont il reproche le manque aux tableaux exposés à ce Salon lorsqu’il écrit : « Et l’enfant gâté, le peintre moderne se dit : “ Qu’est-ce que l’imagination ? Un danger et une fatigue ” » (Baudelaire 1868 : 252). Il faut préciser que pour Baudelaire, la « modernité » signifie le « présent ». Comme le remarque László Sujtó : « le mot “ moderne ” est utilisé dans le sens de “ contemporain, actuel ” par le poète, et n’est porteur d’aucun jugement de valeur. Surtout, il ne désigne jamais une orientation esthétique que notre époque définirait comme “ modernité poétique ” ou “ artistique ” » (Sujtó 2003 : 117). Amèrement déçu par la peinture moderne, Baudelaire fait alors le procès d’une tendance répandue à son époque qui exige la présence de la nature dans les tableaux – et qui relègue au second plan le rôle de l’imagination. Il trouve que le « Credo actuel » en France est le suivant : « [on croît] que l’art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature » (Baudelaire 1868 : 258-259).

À propos du jugement porté par Baudelaire sur la pensée artistique du milieu du XIX^e siècle, il convient de rappeler le changement survenu dans le goût artistique une centaine d’années auparavant. La qualité essentielle que les contemporains de Watteau (environ entre 1720 et 1750) exigent dans la peinture est l’imagination – comme le réclame aussi Baudelaire un siècle après. Néanmoins, il ne faut pas confondre cette conception de l’imagination avec celle du surréalisme ou d’autres courants artistiques du XX^e siècle : l’imagination dont parlent Baudelaire et les écrivains d’art du XVIII^e siècle préside au choix du sujet et à la composition des tableaux. Quant à l’exécution, tous les éléments de l’œuvre (les figures, le paysage, les objets) doivent être vraisemblables. C’est dans ce sens que les biographes de Watteau – dont nous citerons deux, Dubois de Saint-Gelais et Étienne Jeaurat – écrivent sur son œuvre : « Ce peintre s’est fait un nom par sa gracieuse et exacte imitation du naturel dans les sujets galants et agréables » (Saint-Gelais 1984 : 21), et « [c]’est un peintre tout à fait extraordinaire, il imite la nature à merveille. Les sujets

³ « True, the Salon 1859 is largely a discourse on the imagination » (Blood 1986 : 822). (Notre traduction.)

de ses tableaux sont de pure fantaisie » (Jeaurat [1729] 1984 : 23). D'après la strophe consacrée à Watteau dans *Les Phares*, il ne nous est pourtant pas évident si c'est l'imagination féconde du peintre que Baudelaire appréciait le plus dans ses créations. Mais la présence du nom de Watteau parmi les maîtres les plus admirés par le poète, ainsi que l'apparition de son nom dans le *Salon de 1859* témoignent de ce que l'art du peintre est en accord avec les idées de Baudelaire sur la peinture⁴.

Par contre, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'œuvre de Watteau (et en général le courant rococo) est mise à l'écart, et les écrivains d'art, avec Denis Diderot en tête, rejettent le peintre pour les sujets imaginaires de ses compositions, et apprécient plutôt les artistes qui imitent non seulement la nature, mais aussi les scènes de la vie quotidienne – que l'on a appelées par la suite « scènes de genre ». Diderot écrit à ce propos dans ses *Essais sur la peinture* : « Ôtez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène et jugez » (Diderot 1984 : 56). Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il formule la même idée : « j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix Watteau pour un Teniers » (Diderot 1995 : 381).

Ce qui se passe après 1750, c'est le bouleversement de la hiérarchie des genres⁵ : selon le jugement des critiques d'art, la peinture d'histoire, surtout la peinture allégorique, riche en scènes imaginaires, tombe du sommet de la hiérarchie, laissant la place à la peinture de genre. Valorisant l'imagination dans la peinture et rabaisant les tableaux de genre, Baudelaire semble retourner à la hiérarchie du XVII^e et du début du XVIII^e siècle (Blood 1986 : 822). Mais ce qu'il voit autour de lui (et même au Salon de 1859), c'est une attitude similaire à celle qui a caractérisé l'art du XVIII^e siècle : l'imitation de la nature devient l'objectif le plus important pour les peintres aussi bien que pour le public.

Selon Baudelaire, la photographie est alors le fruit vicieux de ce changement dans l'ordre des valeurs. Il croit entendre le peuple dire : « Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu », et continue ainsi : « Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : " Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art c'est la photographie " » (Baudelaire 1868 : 259). Nous devons préciser ici que ce n'est pas l'existence de la photographie qui révolte Baudelaire, mais plutôt le pouvoir qu'on lui attribue. Il s'indigne en ces termes : « 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 » (Baudelaire 1868 : 260). Il propose même un usage approprié de la photographie : « Il faut donc

⁴ Il est intéressant de noter que contrairement à Baudelaire, Gérard de Nerval, également admirateur de Watteau, apprécie les peintures de genre. Au lieu de chercher la présence de l'imagination dans les tableaux, il pense que ceux-ci peuvent avoir une double fonction : « stockage du savoir et représentation des mœurs ». (Misuno 2002 : 602).

⁵ Plusieurs hiérarchies des genres ont été établies à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle (entre autres par les théoriciens André Félibien, Roger de Piles, l'abbé Du Bos). Ce qui est néanmoins un point commun dans ces différentes hiérarchies, c'est qu'ils mettent la peinture d'histoire au sommet de la hiérarchie, et le portrait, le paysage et la nature morte ne viennent qu'après (Kovács 2004).

qu’elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d’être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l’imprimerie et la sténographie, qui n’ont ni créé ni suppléé la littérature » (Baudelaire 1868 : 261). Ces phrases révèlent que Baudelaire n’attribue pas de valeur artistique à la photographie, car à son avis, elle ne fait que copier la nature et représenter le réel comme il est. En effet, c’était le même reproche que l’on a fait à la littérature réaliste de l’époque – qui est née au temps de l’émergence de la photographie. Comme Jill Kelly le souligne, la caméra n’était pas capable de creuser dans le cœur des choses, tout ce qu’elle pouvait reproduire était l’extérieur :

[...] c’était un œil sans intelligence. Les auteurs qui s’adonnaient avec enthousiasme à cette technique n’étaient pas meilleurs. Tel un photographe, un écrivain réaliste n’avait besoin que d’adresse et de patience, non pas de talent et de génie. Quiconque pouvait devenir réaliste⁶ (Kelly 1991 : 200).

À part l’imagination, nécessaire pour la création artistique, Baudelaire a encore un argument contre la photographie – mais qui est aussi lié à la notion centrale de notre étude, à savoir l’imagination. Les photographies qui représentent des scènes historiques provoquent les protestations de Baudelaire. Il écrit à ce propos : « quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le dégoût de l’histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l’art sublime du comédien » (Baudelaire 1868 : 259). Dans l’interprétation de Susan Blood, Baudelaire est persuadé que « la photographie a contribué à l’affaiblissement de l’imagination historique [...] La photographie historique offre, en revanche, un médium neutre pour la coexistence confuse de l’ancien et du nouveau » (Blood 1986 : 828-829). Autrement dit, le réalisme apparent de la photographie peut tromper et confondre les spectateurs. Nous pouvons conclure alors que pour Baudelaire, grâce à l’imagination du peintre, la « divine peinture » historique est plus crédible et se prête mieux à évoquer les mœurs et les passions des mondes disparus que la photographie.

Baudelaire, Watteau et la mélancolie

Le changement dans les idées sur l’art à l’époque de Baudelaire attire notre attention sur un autre changement, celui qui a eu lieu dans la société française au milieu du XIX^e siècle. C’est l’ère de l’industrialisme, pendant laquelle l’invasion des machines transforme de nombreux aspects non seulement de la vie artistique – grâce à la photographie –, mais aussi de la vie quotidienne. Pierre Laforgue explique ce changement en disant qu’effectivement, « la machine, le machinisme et l’industrialisme ont profondément affecté l’imaginaire du romantisme et ont suscité une nouvelle représentation du monde » (Laforgue 2003 : 64). Nous pouvons nous demander en effet si l’insistance de Baudelaire sur le rôle de l’imagination dans la peinture serait

⁶ « it was an eye with no intelligence. Writers bent wholeheartedly on using this technique were no better. Like a photographer, a realist writer needed only skill and patience, not talent or genius. Anyone could become a realist. » (Kelly 1991 : 200) (Notre traduction).

une réaction indirecte à l'industrialisation et l'expression d'un nouveau romantisme. Pour répondre à cette question, nous devons tout d'abord préciser que cette vision du monde est caractérisée par la *mélancolie*. Comme l'affirme Laforgue : « Romanisme et modernité se conjuguent et s'éprouvent dans la mélancolie » (Laforgue 2003 : 92).

Dans son article sur la photopeinture, Sylvie Treille souligne que – même si le grand public n'en tenait pas compte – Baudelaire et Delacroix « émettaient des sentences apocalyptiques sur le devenir esthétique de la peinture » (Treille 1990 : 440), surtout après avoir constaté la popularité de la photographie. Baudelaire a donc pressenti cette rupture artistique et historique, et il songe à un monde idéal que représente la peinture riche en imagination – et qui est menacé d'être détruit par la photographie. C'est cette nostalgie du passé qui se transforme en une sorte de mélancolie dans l'œuvre baudelairienne.

Par la suite, nous allons étudier comment cette nostalgie se manifeste également dans certaines œuvres des écrivains et poètes contemporains de Baudelaire, et mettre en vedette le rôle de la mélancolie dans les références constantes du poète à l'art de Watteau. *Un voyage à Cythère* est un bel exemple de ce sentiment de perte. Pour notre recherche, ce poème est d'une double importance : il manifeste la mélancolie accaparant l'âme du poète, et sert en même temps de référence au tableau de Watteau intitulé *Pèlerinage à l'île de Cythère*⁷. Dans les vers suivants, nous sommes témoins de la décomposition de l'île autrefois mythique :

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des cœurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d'un ramier !
— Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier ! (Baudelaire 2016 : 165)

C'est ce souvenir et cette conscience douloureuse du passé qui sont porteurs de la mélancolie dans ce poème. L'interprétation des *Phares* proposée par Léon Cellier semble aussi soutenir l'idée que Baudelaire rattache implicitement l'art de Watteau à « la grande école de la mélancolie ». Cellier remarque que la mélancolie apparaît dans la cinquième strophe du poème (dont celle sur Watteau est la sixième), et devient de plus en plus intense vers la fin (Cellier 1966)⁸. Tout de même, la présence simultanée du sentiment de perte et de l'île de Cythère n'est pas une invention de Baudelaire : elle n'est pas étrangère à la littérature du XIX^e siècle. Dans plusieurs ouvrages de Gérard de Nerval – tels que le *Voyage en Orient* ou *Sylvie* –, les prota-

⁷ Ce tableau peut être considéré comme l'œuvre la plus connue de Watteau. Il existe deux versions de cette peinture dont la première se trouve – et se trouvait aussi à l'époque de Baudelaire – au Louvre. Le motif de Cythère, si populaire parmi les écrivains au XIX^e siècle, remonte probablement à ce tableau.

⁸ Il est intéressant de noter que l'interprétation de Cellier est contestée par Laurence M. Porter qui critique la confusion de la notion de la mélancolie avec celle du spleen dans l'ouvrage de Cellier (Porter 1973).

gonistes partent à la recherche de l’île de Cythère. Mais comme Baudelaire, les héros de Nerval ne trouvent point ce qu’ils attendent : ils voient une Cythère abandonnée, transformée, voire morte.

[...] la terre est morte, morte sous la main de l’homme, et les dieux se sont envolés !
[...] Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abondant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d’amour aux manteaux de satin changeant [...] (Nerval 1984 : 234).

La même perte est évoquée dans *Sylvie*, à laquelle Agnès Spiquel se réfère ainsi : « si le monde moderne a détruit Cythère pour en faire le Cérigo⁹ de l’utilitarisme anglais, il reste le rêve, au risque de rater sa vie – c’est le narrateur de *Sylvie* » (Spiquel 2009 : 219). Théophile Gautier exprime une tristesse fort semblable dans son poème *La Comédie de la mort – Watteau* :

Je regardai bien longtemps par la grille ;
C’était un parc dans le goût de Watteau :
[...]
Que j’étais près du rêve de ma vie,
Que mon bonheur était enfermé là (Gautier 1838 : 122).

Ce monde idyllique, créé par Watteau, devient l’objet du désir du narrateur, surtout quand il se rend compte qu’il ne peut jamais l’atteindre. Le thème de Cythère, et plus particulièrement celui de la mort de Cythère est alors une composante essentielle de la mélancolie du XIX^e siècle, car l’île est le symbole d’un monde idéal perdu.

Ce qui relie ces œuvres empreintes de mélancolie (en dehors de Cythère et du passé perdu), c’est un thème essentiel qui nous permet de comprendre la pensée des auteurs cités : le *rêve*. Dans les deux derniers textes auxquels nous venons de nous référer, nous retrouvons le terme « rêve », et même dans le *Salon de 1859*, c’est un terme clé qui réapparaît très souvent. Au sujet de l’étonnement, Baudelaire écrit : « notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l’admiration (signes des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l’art, et ses artistes obéissants se conforment à ce goût » (Baudelaire 1868 : 258). Sans vouloir procéder à une interprétation détaillée du rêve dans ces textes, nous soulignons néanmoins que c’est ce thème qui incarne le désir et le regret d’un monde défunt, en un mot, la nostalgie – et qui sert ainsi d’une marque concrète de la mélancolie. Et, en ce qui concerne les « moyens étrangers à l’art », nous arrivons à ce point à notre question initiale portant sur le rapport entre Baudelaire, Watteau et la photographie.

Nous venons de montrer que les notions de *mélancolie* et de *rêve*, de même que le thème de Cythère – tous en relation avec Baudelaire – mènent au monde peint par Watteau. Comment Baudelaire – perdu dans le sentiment de mélancolie et de nostalgie – réagit-il face à la photographie, dans laquelle il cherche en vain l’imagination ? Y retrouve-t-il la mélancolie ?

⁹ Cérigo est le nom italien (d’origine latine) de Cythère.

En rapport avec le thème du *rêve* dans les textes des auteurs romantiques, il convient de nous référer au poème de Baudelaire intitulé *Le Rêve d'un curieux*, qui est non seulement dédié au photographe (et ami de Baudelaire) Félix Nadar, mais qui, à côté des thèmes du rêve et de la mort, évoque aussi la photographie. Selon Richard Stamelman, le poème déjà cité, *Un voyage à Cythère*, est aussi une allégorie de la mort et de la temporalité (Stamelman 1983), mais tandis que ce poème parle de la mort d'un monde idéal, *Le Rêve d'un curieux* est un sonnet qui, d'après Jérôme Thélot, « invente une métaphysique de l'amour et de la mort qui, selon Baudelaire, sera celle de l'époque où triomphera – c'est aujourd'hui – “ l'homme photographique ” » (Thélot 1999). Il s'agit là d'une ère où le public ne cherche plus le « bonheur de rêver », car il a déjà oublié Cythère.

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
La toile était levée et j'attendais encore (Baudelaire 2016 : 181).

Thélot résume ainsi l'idée de Baudelaire : « La photographie – procédé sans imagination, trouvaille sans génie – c'est l'étonnement sans le rêve, ce n'est donc pas l'art » (Thélot 1999). Effectivement, elle n'est pas l'art empreint de mélancolie que Baudelaire cherche, et nous pouvons ainsi conclure que contrairement au Cythère de Watteau, la photographie n'est pas le refuge des artistes sollicités par le passé.

Cette idée marque la pensée de Baudelaire sur le passage d'un monde non-industriel à un monde industriel. Laforgue la résume en ces termes : « La mélancolie, de ce point de vue [la modernité urbaine], est la résultante du choix que fait Baudelaire d'inscrire le présent de cette modernité dans sa poésie, laquelle reste tournée rêveusement vers le passé » (Laforgue 2003 : 79). L'île de Cythère, et ainsi la peinture de Watteau, symbolisent ce passé préindustriel disparu, alors que la photographie représente une réalité présente et vide.

Baudelaire et le progrès

Après avoir évoqué ce monde défunt, perdu, voire oublié, représenté jadis par Watteau, il nous reste à définir ce monde selon Baudelaire et son *Salon de 1859*. La notion clé qui nous aidera à comprendre l'incompatibilité du monde moderne et du monde ancien est le *progrès*. À propos du « peintre naturel », Baudelaire écrit : « Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience » (Baudelaire 1868 : 257). Au sujet de la poésie, il émet la remarque suivante : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre » (Baudelaire 1868 : 261). C'est immédiatement après cette phrase que le poète exprime son inquiétude concernant la victoire éventuelle de la photographie sur l'art. Yosmo Abé entend ainsi ces lignes : « Baudelaire déclare l'art et le progrès en somme incompatibles » (Abé 1967 : 276), ce que nous pouvons

bien interpréter comme l’incompatibilité d’un monde ancien et d’un monde nouveau.

C’est cette incompatibilité que souligne également Walter Benjamin dans son écrit sur Baudelaire et la photographie. D’après l’interprétation par Susan Blood du texte intitulé *Über einige Motive bei Baudelaire* [Sur quelques motifs baudelairiens – trad. par Jean Lacoste], Benjamin oppose deux sociétés : la première est celle de la préindustrialisation, autrement dit, de l’ère avant le progrès, tandis que la seconde est celle du monde industriel dans lequel le progrès est la valeur centrale. Au premier groupe est liée la mémoire involontaire proustienne ; au second, la mémoire volontaire. Selon cette catégorisation, la peinture si chère à Baudelaire poète appartient au premier groupe, alors que la photographie est fortement liée à la société industrielle et à la mémoire volontaire (Blood 1986 : 823).

Nous devons néanmoins remarquer qu’en étudiant la notion baudelairienne de la modernité, Michel Frizot arrive à la conclusion que la modernité pour Baudelaire n’est pas « instrumentale » (Frizot 2000). Autrement dit, ce n’est pas le progrès technique auquel il réagit dans ses écrits, mais plutôt à un changement social : « [la modernité de Baudelaire] est celle de l’être-au-monde plus que du mode de vie, de l’imaginaire et des représentations plus que de la pragmatique industrielle » (Frizot 2000). Nous partageons cette opinion et pensons aussi que ce ne sont pas les origines de l’industrialisme (notamment les machines ou les usines) qui intéressent Baudelaire, mais c’est par la photographie – qui est sans doute une invention technique capitale de l’époque – qu’il semble reconnaître les lieux du progrès de son temps. Il réfléchit sur ses effets tant sur l’art que sur le public de l’art, et l’oppose à la peinture d’une époque bien antérieure au Salon de 1859, marquée – entre autres – par Watteau.

Nous avons déjà affirmé que c’est l’imagination que Baudelaire apprécie avant tout dans les peintures d’histoire et dans l’art de Watteau. Mais c’est aussi la qualité qu’il ne trouve guère dans la photographie, qui est trop proche de la nature, et qui ne peut montrer que le côté extérieur des objets. Si nous tenons compte du contexte social et industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle, la mélancolie, le rêve et le thème de l’île de Cythère n’apparaissent pas que dans l’œuvre baudelairien. Ces thèmes sont liés à un monde ancien et défunt auquel Baudelaire ne cesse de songer. Ce qui est néanmoins évident, c’est l’absence – selon Baudelaire – de ces thèmes dans la photographie, ce qui est le vice du nouveau monde industriel, d’où Baudelaire veut s’enfuir par la mélancolie et le rêve. La question du progrès, qui est à l’origine des changements sociaux et artistiques, est alors incontournable pour comprendre pourquoi ces deux mondes se séparent chez Baudelaire.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature
 luca.m.molnar@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ABÉ, Yosmo (1967). « Baudelaire et Maxime du Camp », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 67, n° 2, 273-285.

BAUDELAIRE, Charles (1868). « Salon de 1859 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Tome II. Curiosités Esthétiques*, Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 245-358.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Le rêve d'un curieux », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 181.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 64-65.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Un voyage à Cythère », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 165-166.

BLOOD, Susan (1986). « Baudelaire Against Photography : an Allegory of Old Age », *MLN*, Vol. 101, n° 4, 817-837.

CELLIER, Léon (1966). « 'Les Phares' de Baudelaire : Étude de structure », *RSH*, Vol. 121, n° 1, 97-103.

DIDEROT, Denis (1984). « Essais sur la peinture », Gita May (éd.), *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (1995). « Pensées détachées sur la peinture », Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May (éd.), *Salons IV. Héros et martyrs*, Paris : Hermann.

FRIZOT, Michel (2000). « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études Photographiques*, n° 8, novembre, [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/228>. Consulté le 09 février 2021.

GAUTIER, Théophile (1838). *Vatteau, La Comédie de la Mort*, Paris : Desessart, 121-122.

JEURAT, Étienne (1984). « Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura » [Lettre de Jeurat à Francesco Gabburri du 5 décembre 1729 dans Bottari, paru à Milan, 1822, t. II, 192-193], Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 23.

KELLY, Jill (1991). « Photographic Reality and French Literary Realism : Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis », *The French Review*, Vol. 65, n° 2, 195-205.

KOVÁCS, Katalin (2004). *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest : Eötvös József Könyvkiadó.

LAFORGUE, Pierre (2003). « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Vol. 103, n° 1, 63-92.

MISUNO, Hisashi (2002). « Nerval, écrivain de la vie moderne, et la peinture flamande et hollandaise », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Vol. 102, n° 4, 601-616.

NERVAL, Gérard de (1984 [1851]). *Voyage en Orient*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), *Œuvres complètes, Tome II*, Paris : Gallimard.

PORTER, Laurence M. (1973). « The Anagogic Structure of Baudelaire’s ‘Les Phares’ », *The French Review. Special Issue*, Vol. 46, n° 5, 49-54.

SAINT-GELAIS, Dubois de (1984 [1717]). « Notice sur Watteau publiée par Dubois de Saint-Gelais dans sa *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages* », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 21-22.

STAMELMAN, Richard (1983). « The Shroud of Allegory : Death, Mourning and Melancholy in Baudelaire’s Work », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 25, n° 3, 390-409.

SUJTÓ, László (2003). « Remarques sur la "modernité" baudelairienne », *Revue d’Études françaises*, n° 8, 111-120.

THÉLOT, Jérôme (1999). « “Le rêve d’un curieux” ou la photographie comme Fleur de Mal », *Études Photographiques*, n° 6, mai [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/186>. Consulté le 09 février 2021.

TREILLE, Sylvie (1999). « Colorations sur photographie : la photopeinture », *Ethnologie française, nouvelle série*, Vol. 20, n° 40, 439-446.