

« Le Mauvais Moine » et la réévaluation de l'art primitif italien

Makoto Tominari

Introduction

Les dix-neuviémistes, depuis la publication du *Sacre de l'écrivain* (1973) de Paul Bénichou¹, soulignent un renouveau de la religion et de l'art religieux comme l'une des causes du romantisme. Cette perspective nous permettra de préciser en quoi Baudelaire, héritier du romantisme, est moderne, adoptant une position originale sur le rapport entre l'art et la religion. Nous essaierons ici de montrer cette modernité à travers la lecture d'un poème.

« Le Mauvais Moine » est un des poèmes les plus anciens de Baudelaire. Le manuscrit laissé à son ami Auguste Dozon est annoté par la main de celui-ci : « don de Baudelaire 1842 ou 1843 ». La lecture du poème a graduellement progressé pendant un demi-siècle. Jean Prévost a découvert la source de son inspiration plastique². Il aurait son origine dans une fresque du Campo Santo à Pise intitulée *Le Triomphe de la Mort* et attribuée à Andrea Orcagna³. Baudelaire manqua collaborer à *Vers*, recueil de poèmes de Dozon, de Gustave Le Vavas seur, et d'Ernest Prarond. Graham Robb a établi que le poème avait été conçu pour faire pendant à quelques sonnets de Dozon ou de Le Vavas seur qui traitent en commun de l'artiste moderne opposé à celui du Moyen Âge⁴. Partant de cette mise au point, Bertrand Marchal a expliqué que dans ce poème Baudelaire assume la fonction historique du poète après la mort de Dieu et fait de son impuissance la muse nouvelle, annonçant en cela le lyrisme moderne⁵.

Néanmoins, pour comprendre le contexte d'un tel défi poétique, il faudrait l'expliquer à partir du mouvement de redécouverte de l'art primitif italien en France. Pourquoi une fresque du Campo Santo a-t-elle pu inspirer Baudelaire ? En mettant en lumière ce mouvement, il serait possible de mieux saisir la distance entre « Le

Mauvais Moine » et les œuvres d'autres auteurs qui abordent le même sujet. En quoi consiste précisément l'originalité de ce poème ? Est-il en relation avec les critiques d'art de Baudelaire ?

Examinons d'abord différents discours sur la réévaluation de l'art primitif italien rédigés pendant la première partie du XIX^e siècle, en nous efforçant de dégager leurs enjeux théoriques. Puis voyons la façon dont le Campo Santo est devenu un topos littéraire de la mode romantique du Moyen Âge. Ce qui nous amènera à lire « Le Mauvais Moine » en nous fondant sur l'analyse développée dans les parties précédentes.

I. La réévaluation de l'art primitif italien

La redécouverte de l'art primitif italien n'est pas une redécouverte au sens propre. Depuis Vasari, les historiens italiens n'ont cessé d'écrire sur cet art. Sous le Premier Empire, des collections d'art se sont constituées, celle des français comme Joseph Fesch ou Alexis-François Artaud de Montor, et cela a contribué à vulgariser l'art étranger. Cependant, cette « redécouverte » française n'a pas considérablement enrichi l'érudition artistique déjà avancée en Italie⁶.

L'Académie des beaux-arts, à la fin du XVIII^e siècle, a été dominée par le néoclassicisme, véritable dogme qui considérait le Moyen Âge comme décadent. Les théoriciens comme Quatremère de Quincy ont élaboré un schéma du progrès qui oppose à un Moyen Âge ténébreux une Renaissance retrouvant le beau idéal de l'antiquité grecque. Ce schéma a été défendu par un historien de l'art qui le premier a présenté de façon systématique l'art préraphaélite en France⁷. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt a entrepris sa recherche laborieuse simplement pour combler une lacune dans l'histoire de l'art. Dans *L'Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* (1810-1823), il n'apprécie l'art du Moyen Âge que dans la perspective de celui de l'âge classique. Supposant une continuité entre l'Antiquité et le Moyen Âge, il ne met jamais en doute la suprématie

de l'art grec. Il craint même que son objet d'étude ne devienne un objet de culte, à l'époque où les nazaréens commencent à exprimer leur enthousiasme pour l'art primitif italien, car les œuvres de cet art sont « trop faibles encore, à tous égards, pour servir de modèles⁸ ». Malgré lui, Seroux d'Agincourt a amorcé le mouvement d'une réévaluation en France. Il n'a guère attaché d'importance au Campo Santo⁹. Pour que ce cloître-cimetière devienne un site privilégié, il a fallu qu'intervienne une mutation de la vision esthétique.

Dans son *Histoire de la peinture au Moyen âge*¹⁰, Éméric-David considère la suprématie de l'art grec comme allant de soi et pense que sa grandeur consiste à imiter la nature vivante. Énumérant différentes causes de la décadence de l'art, il insiste sur la « routine » ayant succédé à l'étude de la nature¹¹. En outre, les artistes ont été contraints de répéter les sujets religieux. La cause de cette habitude est attribuée « au défaut d'émulation, et plus encore à la servitude où les autorités ecclésiastiques n'avaient pas cessé de retenir les artistes¹² ». En bref, séparer l'exécution laissée seulement aux peintres et la composition réservée aux ecclésiastiques constitue une cause majeure de la décadence de l'art au Moyen Âge¹³. Tout en analysant de cette façon l'art de cette époque¹⁴, Éméric-David n'a pas apporté de changement considérable à la conception fondamentale du néoclassicisme.

Dans sa *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelées gothiques* (1812), Paillot de Montabert, condisciple d'Ingres dans l'atelier de David, précise scrupuleusement son but : « Je ne prétends point, dans cet essai, faire passer pour meilleures qu'elle ne sont, les peintures du Moyen Âge¹⁵ ». Autrement dit, il suppose également la suprématie de l'art grec, et les œuvres de l'art primitif italien, « quoique faibles », ne devraient être célébrées que comme « les propagateurs précieux des plus saines maximes¹⁶ ». Partant d'à peu près les mêmes connaissances qu'Éméric-David, Paillot de Montabert raisonne sur les causes du déclin de l'art au Moyen Âge : les ravages au temps des Iconoclastes, le pillage des gens avides et « cette vile jalousie des plagiaires, [...] qui cherchèrent à éterniser un

mépris ridicule pour ces images qu'ils n'ont cessé de consulter, d'imiter¹⁷ ».

Cependant, l'argumentation de Paillot de Montabert contraste avec celles d'autres néoclassiques, quant à l'aspect mental de l'art primitif :

[...] les sciences n'étaient pas étudiées ; il est vrai, mais les cœurs étaient plus sains ; les esprits étaient moins cultivés, mais le bon sens en avait d'autant plus de force : en un mot cet état de l'art laissait tout à espérer, et rien à redouter pour ses progrès¹⁸.

Selon lui, l'art du Moyen Âge, malgré les difficultés propres à ce temps, a des qualités comme la simplicité ou la naïveté. Une « respectueuse modestie » a ramené « les âges de simplicité¹⁹ ». C'est comme si le Moyen Âge avait été une renaissance authentique. La simplicité spirituelle est considérée comme ce qui se rapporte à la religion (« ces premières expressions d'une gratitude naïve et d'une religion naissante²⁰ »). Ainsi, Paillot de Montabert affirme que le Moyen Âge est l'héritier des valeurs de l'antiquité, au lieu de souligner la rupture entre les deux époques.

Certes, l'auteur évite de faire de l'art médiéval un monolithe. Tandis qu'il justifie l'art italien préparant Léonard de Vinci ou Raphaël, il éreinte l'art « gothique » réservé, selon lui, à l'art flamand et allemand :

Qu'on appelle tant qu'on voudra gothiques ces honteuses maladies de la peinture, elles n'ont rien de commun avec le bel art de l'Antiquité, et il est injuste de les classer avec les productions simples et raisonnables du Moyen Âge [...] ²¹.

Cet emploi péjoratif du mot « gothique » dénote un néoclassicisme persistant dans l'argument de Paillot de Montabert.

Cependant, il insiste sur la barrière infranchissable entre l'art des Grecs et du

Moyen Âge et celui de la Renaissance, car le développement de la technique et la promotion du peintre comme artiste s'accompagnent de la perte d'une qualité essentielle de l'art :

Dans les tableaux, le dessin acquit en correction perspective, et perdit en naïveté ; il gagna en intrépidité et en énergie, et perdit en vérité et en propriété ; l'anatomie devint une étude d'ostentation ; la magnificence des formes fut factice ; l'artiste parut plus grand que l'ouvrage, et la célébrité fut confondue avec la perfection²².

Il va jusqu'à critiquer Michel-Ange qui « a fait perdre à l'art antique sa naïveté », et par qui « les temps de corruption de l'art » ont commencé²³. Une corruption si décisive qu'il est impossible de revenir en arrière. Désormais, « les conventions de la *manière* » règnent dans les arts²⁴.

Ce renversement de la conception historique du néoclassicisme est symptomatique²⁵. L'opposition entre le Moyen Âge conservateur de l'art naïf et anonyme et l'âge moderne marqué par la corruption, l'individualisme et le culte du matérialisme sera reprise par les théoriciens de l'art religieux les années suivantes.

À la différence de ce qui a lieu en littérature, la réévaluation du Moyen Âge en peinture a son origine dans le néoclassicisme qui impose la quête d'un beau idéal à travers l'imitation de l'art antique. Mais pourquoi certains néoclassiques ont-ils pris une direction hérétique ? On peut en chercher la raison dans leur doctrine, laquelle valorise essentiellement la simplicité des formes à l'encontre du rococo ou du baroque²⁶. Dévot de Raphaël, l'art néoclassique qui privilégie les traits picturaux comme les contours précis, la disposition en frise des figures, les rencontrent pourtant dans l'art préraphaélite²⁷. En fait David a trouvé la ressemblance de cet art avec l'art grec, et s'est inspiré de leurs œuvres respectives²⁸. Par ailleurs, exalter des valeurs morales dans la peinture est un des soucis du néoclassicisme²⁹. Il n'est donc

pas étrange que les artistes passent de la recherche d'une simplicité des formes à celle de la simplicité spirituelle. Néanmoins, ce passage a dû avoir lieu dans le contexte propre à la situation artistique postrévolutionnaire.

En témoigne l'exemple des artistes dits Barbus parmi lesquels on comptait une partie des élèves de David et quelques écrivains comme Nodier. À la différence de David, ils ont dû se déterminer à partir du vide spirituel causé par la Révolution³⁰. Ils ont radicalisé la conception du néoclassicisme, et cherché à incarner l'esprit des anciens, en imitant même les costumes antiques. C'est au point que leur chef Maurice Quai a défini la beauté sublime comme le seul but de l'art, dépréciant l'imitation artistique³¹. Même s'ils n'ont pas laissé d'œuvres méritoires, leur recherche spirituelle empreinte de deuil annonce une réaction artistique qui se renouvellera après les révolutions au XIX^e siècle³². Bien qu'entré dans l'atelier de David après la dissolution de ce groupe, Paillot de Montabert en a été profondément influencé³³. Son retour aux primitifs n'est pas loin du retour à l'antique de Quai³⁴. La continuité entre l'antiquité et le Moyen âge mise en lumière par Seroux d'Agincourt lui a permis d'identifier les deux retours. Ainsi, sa réévaluation de l'art primitif italien constitue une réponse technique et spirituelle aux besoins des artistes contemporains.

Parallèlement à ce développement des discours, la réputation du Campo Santo et de ses fresques s'est accrue au point d'en faire un site privilégié. Durant les premières décennies du XIX^e siècle, cette réputation se répandit parmi les intellectuels étrangers³⁵. C'est notamment à travers la diffusion d'une série de gravures de Carlo Lasinio que les étrangers ont connu l'existence des fresques préraphaélites. Antoine-Laurent Castellan, peintre, en témoigne : le Campo Santo est « un véritable musée pittoresque³⁶ » où « l'on peut se former une idée exacte de la renaissance de la peinture, puisqu'on y trouve les essais des premiers peintres modernes³⁷ ». Les artistes français ont ainsi considéré les peintures de ce cloître comme autant de modèles. Lors de son voyage en Italie, Ingres a copié *Le Triomphe de la Mort*³⁸. En 1822 et 1828, Victor Orsel et Alphonse Perin, influencés par les

nazaréens, ont consacré beaucoup de temps à exécuter des relevés de fresques au Campo Santo. Orsel notamment, a emprunté des motifs au *Triomphe de la Mort* pour son tableau *Le Bien et le Mal*³⁹. Avec leur génération a commencé la seconde phase de la réévaluation de l'art préraphaélite qui a vu des artistes et des théoriciens apprécier cet art indépendamment de l'art classique⁴⁰.

Alexis-François Rio et Charles de Montalembert ont renouvelé théoriquement la vision de l'art primitif italien. Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, Rio a publié *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art. Peinture* (1836) sous l'influence de *l'Italienische Forschungen* (1827) de Carl Friedrich von Rumohr. Le livre de Rio a été conçu pour retracer l'histoire de la peinture du seul point de vue de l'inspiration chrétienne. À la différence des néoclassiques qui n'estiment pas l'art des Germains, il affirme l'existence d'une « école germano-chrétienne » sous le règne de Charlemagne. Pour lui, c'est l'intensité de la foi qui détermine la valeur de l'œuvre d'art. Le passage sur la cathédrale de Prato le montre :

[...] tout ce mélange de passion romanesque et de piété naïve avait effacé pour moi les imperfections techniques qui auraient pu frapper un observateur de sang froid⁴¹.

Rio n'a pas, dès le début, l'intention de raconter de façon objective l'histoire de l'art.

La conception néoclassique de la décadence est totalement renversée par lui. Tout en appréciant les œuvres du jeune Raphaël, il pense que la décadence de cet artiste a commencé « à dater du jour où il eut mis la dernière main à *la dispute du Saint Sacrement*⁴² ». Pour Rio, les causes majeures de la décadence comme le naturalisme et le paganisme ont toujours existé dans l'art italien et l'ont corrompu dès l'origine. Le naturalisme, c'est-à-dire la tendance à représenter fidèlement à la réalité, est détecté par Rio même chez les primitifs comme Paolo Uccello. Le coloris de l'école

de Venise est dénoncé pour la même raison. Les études humanistes considérées ordinairement comme une des sources de la Renaissance, sont accusées de paganisme, tandis que Savonarole est présenté comme le défenseur d'un art véritable contre l'invasion du paganisme.

Dans un compte rendu du livre de Rio, Montalembert insiste sur sa foi catholique qui le distingue des penseurs allemands. Elle n'est pas « ce vague sentiment religieux qui est à la mode aujourd'hui », mais « un bon et solide catholicisme⁴³ ». Prolongeant l'affirmation de Rio, Montalembert précise le vrai but de ce livre :

M. Rio aura contribué par ses récits et ses enseignements à la régénération de l'art religieux en France. Et en vérité, il est temps que, grâce à ces généreux efforts, les catholiques apprennent à connaître les purs trésors que leur ont légués leurs pères ; et que, dans le domaine de l'art, comme dans celui de la littérature, des sciences, de l'histoire, ils ne se résignent plus à adopter pour toute instruction les résultats des mensonges systématiques ou des lâches concessions du dix-huitième siècle⁴⁴.

Pour l'auteur de *Du vandalisme dans l'art* (1833) qui avait dénoncé, en réponse à l'appel de Hugo, les démolisseurs des anciens monuments, la réévaluation de l'art primitif italien doit contribuer à la restauration des valeurs religieuses. Peu avant 1830, quelques catholiques libéraux comme Montalembert, Lacordaire, qui étaient proches des romantiques, ont visé une réconciliation de l'art et de la foi⁴⁵. Le renouveau de l'art religieux actuel étant leur objectif, il importait de montrer le Moyen Âge comme l'âge d'or de l'art religieux à retrouver.

Dans ce contexte, *Le Triomphe de la Mort* et son auteur Orcagna bénéficient de la plus haute estime. Selon Rio, Orcagna est parmi les peintres de l'école florentine dans ses premières années « le plus célèbre de tous, à raison du nombre et de la beauté de ses œuvres comme peintre, comme sculpteur et comme architecte⁴⁶ » ; il « fut le

Michel-Ange de son temps⁴⁷ ». *Le Triomphe de la Mort* est apprécié comme l'œuvre « qui porte l'empreinte de ce terrorisme mystique qui domine dans la première partie de la Divine Comédie⁴⁸ ». Continuant la comparaison entre Orcagna et Michel-Ange, Montalembert souligne leur différence : le premier est chrétien, tandis que le dernier est païen et « ouvrit une d'exagération anatomique et de décadence morale⁴⁹ ». *Le Triomphe de la Mort* est considéré comme un chef-d'œuvre de la peinture chrétienne, perfection que « nul n'avait encore atteinte à un si haut point⁵⁰ ».

Ainsi, le Campo Santo et ses fresques ont acquis une portée symbolique. *Le Triomphe de la Mort* en est venu à être considéré comme un chef-d'œuvre de l'art primitif italien. Cet art a été regretté comme l'union de la beauté et de la spiritualité simples par des artistes et des intellectuels des années 1830, et cela non sans conséquence sur la littérature.

II. Le Campo Santo littéraire

Tandis que les fresques du Campo Santo ont acquis une renommée parmi les artistes grâce à leur qualité esthétique et religieuse, le cloître-cimetière a joué un autre rôle dans la réhabilitation du Moyen Âge menée par le romantisme. Nous n'avons pas l'intention de raconter toute l'histoire de ce mouvement à facettes. En nous interrogeant seulement sur son motif, nous examinerons l'imaginaire du cloître apparu au tournant de la mode romantique du Moyen Âge sous la Monarchie de Juillet.

La mode dantesque a permis aux intellectuels voyageurs de réévaluer les peintres préraphaélites⁵¹. Alors que Vasari a cité le nom de Dante sans préciser sa relation avec Orcagna, presque tous les historiens d'art français ont compris *Le Triomphe de la Mort* en l'associant à *La Divine Comédie*. De nombreux intellectuels sont passés au Campo Santo comme pour retrouver un monde dantesque dans ses fresques et ont témoigné de leur émotion à son égard. Cependant, comme le montre l'exemple de Baudelaire ayant composé « Le Mauvais Moine » sans avoir jamais visité le Campo

Santo, la réception littéraire de ce Campo Santo ne se borne pas seulement au pèlerinage littéraire. Mieux, cela touche l'essence de la réhabilitation romantique du Moyen Âge.

Divers éléments entrent dans la mode du Moyen Âge au XIX^e siècle : le développement du roman historique sur le modèle de Walter Scott, l'invention de l'histoire nationale de Jules Michelet, la restauration de l'architecture gothique par Viollet-Le-Duc, etc. On discerne aisément la tendance majeure de la représentation de cette époque partagée par les romantiques dans les années 1830 : le Moyen Âge n'est autre chose que l'âge du christianisme. Dans son *Histoire de France*, Michelet affirme que « cet âge est contenu tout entier dans le christianisme⁵² ». Musset a résumé la mode romantique, en disant qu'elle consiste à « déterrer dans une église le moyen âge⁵³ ».

De ce point de vue, il est intéressant de voir que Michelet souligne le caractère douloureux du Moyen Âge né du christianisme :

Triste enfant, arraché des entrailles mêmes du christianisme, qui naquit dans les larmes, qui grandit dans la prière et la rêverie, dans les angoisses du cœur, qui mourut sans achever rien ; mais il nous a laissé de lui un si poignant souvenir, que toutes les joies, toutes les grandeurs des âges modernes ne suffiront pas à nous consoler⁵⁴.

La métaphore est frappante, car elle rapproche l'histoire d'une époque et l'itinéraire spirituel d'un enfant, en voyant la mère dans le christianisme. La conclusion est négative, cet âge n'ayant rien laissé sinon « un si poignant souvenir ». Autrement dit, le Moyen Âge est passé, mais demeure en ce qu'il a laissé d'inachevé, en ce à quoi ne peut se comparer aucun des progrès de l'âge moderne. En effet, selon la conception historique de Michelet, l'Église a intégré plusieurs classes sociales au Moyen Âge ; mais à dater de la fin du XII^e siècle, elle a plutôt opprimé les peuples, comme en

témoigne, entre autres, la croisade des Albigeois. Le Moyen Âge finissant avec la faillite de l'Église à tenir son rôle unificateur, les âges modernes ont commencé avec comme nouvelle religion l'argent⁵⁵. Ainsi, ce n'est pas par hasard que l'auteur futur de *La Bible de l'humanité* (1864) a introduit ici un parallèle entre la modernité et le Moyen Âge, en soulignant leur distance du point de vue religieux.

On peut voir également ce parallèle dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Depuis « Guerre aux démolisseurs » (1825), les hommages de Hugo ont été réservés aux artistes anonymes qui ont bâti les cathédrales. Cependant, il n'exalte pas simplement l'univers gothique qui est perdu. Comme Michelet, le romancier voit dans le Moyen Âge un temps de transition vers l'âge moderne⁵⁶. L'intrigue du roman se déroule en 1482, moment crucial où le Moyen Âge finissant, la Renaissance commence. Ce roman met en scène la transition politique de la féodalité à l'absolutisme à travers le portrait de Louis XI et de Coppenole représentant la bourgeoisie montante.

Malgré le ton anticlérical de ce roman, on y trouve une réflexion sur la transition religieuse à la fin du Moyen Âge. Dans le chapitre II du Livre V intitulé « Ceci tuera cela », la formule « le livre tuera l'édifice » ne signifie pas simplement que l'imprimerie a détruit la tradition symbolique que représente Notre-Dame de Paris. Le renouveau du moyen de communication a déclenché l'essor de la pensée humaine :

En même temps que les arts, la pensée s'émancipe de tous côtés. Les hérésiarques du moyen âge avaient déjà fait de larges entailles au catholicisme. Le seizième siècle brise l'unité religieuse. Avant l'imprimerie, la réforme n'eût été qu'un schisme, l'imprimerie la fait révolution⁵⁷.

Ce roman ne montre pas une nostalgie envers le Moyen Âge chrétien. Mais, la critique de Hugo à l'égard des ecclésiastiques n'est pas à prendre comme une attaque contre le christianisme. À cette époque, en effet, il soutenait Lamennais et son projet de régénération du catholicisme⁵⁸, même s'il a aussitôt pris ses distances avec les

catholiques libéraux.

Le Moyen Âge vu sous son aspect religieux est diffus parmi les romantiques dans les années 1830. Si cette époque est devenue un objet de nostalgie, c'est qu'elle est si éloignée qu'il est hors de question d'y revenir. Les romantiques ont retrouvé le Moyen Âge comme « définitivement perdu », de même que les humanistes avaient redécouvert l'Antiquité⁵⁹. Ils ont cherché à imaginer et à recréer une époque sanglante mais chrétienne, d'autant plus que la Révolution avait détruit à jamais l'autorité spirituelle de l'Église. Leur goût du Moyen Âge va avec leur ambition de jouer un rôle de guide spirituel du peuple à la place de l'Église⁶⁰. La conscience traumatique d'une brutale rupture causée par la Révolution se devine derrière la mode romantique du Moyen Âge⁶¹.

Néanmoins, peu après la Révolution de Juillet, de jeunes romantiques ont commencé à critiquer la mode du Moyen Âge. En particulier des poètes comme Gautier ou Musset, qui ont entamé leur activité après la Révolution de Juillet, à la différence de la première génération des romantiques.

Sous la Monarchie de Juillet, le Moyen Âge a été employé idéologiquement dans le but de justifier le triomphe de la bourgeoisie. Et cela par le biais d'une théorie dite « germaniste ». Dans son *Histoire de l'ancien gouvernement de la France* (1727), Henri de Boulainvilliers explique par l'origine de la classe sociale le privilège de la noblesse, descendant des conquérants francs, par rapport au Tiers État, descendant des Gaulois vaincus. Cette théorie a été réinterprétée dans un sens opposé par des intellectuels comme Germaine de Staël ou Benjamin Constant. Ils ont justifié les intérêts de la bourgeoisie acquis au cours de la Révolution, en invoquant l'exercice de la liberté et des assemblées dans la société féodale. Dans les années 1830, cette doctrine est devenue quasi officielle. Augustin Thierry tente de montrer que les luttes des classes sociales entre bourgeois et aristocrates trouvent leur origine dans des luttes plus anciennes, celle des Gaulois et des Francs, et que les Trois Glorieuses sont une conséquence finale de cette longue histoire⁶².

Dans ses « Lettres de Dupuis et Cottonet » (1836), Musset laisse un personnage critiquer cette utilisation politique du Moyen Âge :

Enfin, un matin, on le [le Moyen Âge] planta là ; le gouvernement lui-même passait de mode, et la révolution changea tout. [...] Les bonnes gens qui l' [Louis-Philippe] écoutent maintenant ont peut-être sous les yeux le plus singulier spectacle qui puisse se rencontrer dans l'histoire d'une littérature ; c'est un revenant, ou plutôt un mort, qui, affublé d'oripeaux d'un autre siècle, prêche et déclame sur celui-ci. [...] et pour parler de république, d'égalité, de la loi agraire et du divorce, il va chercher des mots et des phrases dans le glossaire de ces siècles ténébreux où tout était despotisme, honte, misère et superstition⁶³.

On peut constater ici que la mode médiévale a perdu rapidement de son caractère original. Depuis la préface de *Cromwell* revendiquant comme sujet nouveau cette époque, la mode moyenâgeuse s'était développée de façon si vaste et si variée que le Moyen Âge était déjà un sujet banal vers la fin des années 1830. Certes, la vogue du roman-feuilleton a augmenté l'intérêt pour cette époque. Mais les feuilletonistes cherchaient à donner un ton de précision concrète à leurs œuvres pour capter plus de lecteurs. Il est naturel que Musset nourri dès l'enfance par le Moyen Âge recomposé par l'imagination ait fustigé le pseudo-réalisme de cette tendance⁶⁴.

Gautier s'élève également contre une pareille mode dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* :

Encore du moyen âge, toujours du moyen âge ! qui me délivrera du moyen âge, de ce Moyen âge qui n'est pas le Moyen Âge ? — Moyen Âge de carton et de terre cuite qui n'a du Moyen Âge que le nom. [...] Donc, à bas le Moyen Âge tel que nous l'ont fait les faiseurs ! — (le grand mot est lâché ! les faiseurs) !

Le Moyen Âge ne répond à rien maintenant, nous voulons autre chose. Et le public, voyant que les feuilletonistes aboyaient au Moyen Âge, se prit d'une belle passion pour ce pauvre Moyen Âge qu'ils prétendaient avoir tué du coup⁶⁵.

Après cette critique mordante, Gautier s'est tourné de plus en plus vers les civilisations antiques.

Cependant, dans les années 1830, les romantiques de la génération cadette comme Gautier ou Musset, traitaient à leur façon le Moyen Âge, le rapprochant de l'enjeu poétique commun à leur génération. À la différence de leurs prédécesseurs romantiques, ils n'avaient pas connu la gloire sous la Restauration, et ne pouvaient plus croire en la possibilité de guider spirituellement le peuple. Lorsqu'ils ont commencé leur carrière littéraire, ils n'ont éprouvé que désenchantement, parce qu'il leur semblait impossible de réaliser l'idéal et de capter le public dans une société où triomphait le bourgeois. Ainsi, ils ont dû penser la fonction du poète autrement que leurs prédécesseurs, et cela a joué un grand rôle dans leur représentation du Moyen Âge.

Dans son « Notre-Dame », Gautier regrette le Moyen Âge où la foi et l'art s'unissaient. Cette idée revendiquée par les théoriciens du renouveau de l'art chrétien comme Rio ou Montalembert était partagée par de nombreux contemporains. Mais, Gautier porte sur le présent un regard opposé à celui de Hugo. Tandis que ce dernier explique l'histoire depuis l'invention de l'imprimerie comme l'émancipation d'une pensée humaine, Gautier déplore, à la fin de son poème, les « maçons du siècle, architectes athées⁶⁶ ».

De même, Musset insiste sur l'opposition entre le Moyen Âge et l'époque moderne. Dans son « Rolla », le Moyen Âge est décrit de la façon suivante :

Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances

Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ?
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ?
Où, sous la main du Christ, tout venait de renaître ?
Où le palais du prince, et la maison du prêtre,
Portant la même croix sur leur front radieux,
Sortaient de la montagne en regardant les cieux⁶⁷ ?

Cette description du monde médiéval où la foi, l'art et le pouvoir s'associaient est située au début du poème dont la majeure partie sera consacrée à raconter le destin tragique de Jacques Rolla vivant au siècle où « tout ici, comme alors, est mort avec le temps⁶⁸ ». Le poète n'évoque le Moyen Âge que pour mettre en relief tout ce qui le sépare définitivement du présent.

Même si les romantiques avaient déjà cherché à représenter le Moyen Âge comme un monde chrétien perdu, les poètes de l'école du désenchantement ont radicalisé leur sentiment de la perte, en se concentrant sur l'écart infranchissable distinguant l'artiste médiéval pouvant croire naïvement en Dieu et celui de l'âge moderne athée, isolé et impuissant. Ils n'ont pas cru sérieusement à la résurrection de l'idéal chrétien mais plutôt insisté sur le deuil inconsolable de leur temps.

En fait, dans son article intitulé « Un mot sur l'art moderne » (1833), Musset conteste le saint-simonisme ou le néo-catholicisme qui entendaient subordonner l'art à leurs doctrines :

Et sous quel prétexte, s'il vous plaît, aujourd'hui que les arts sont plus que jamais une république, rêve-t-on les associations ? [...] Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes. [...] Non seulement les associations étaient possibles dans les temps religieux, mais elles étaient belles, naturelles, nécessaires. Autrefois le temple des arts était le temple de Dieu même⁶⁹.

Musset constate que l'art comme institution ne peut exister dans le monde actuel. Étant donné que le temps religieux est définitivement passé, il ne peut pas croire à une possible association de l'art et de la religion telle qu'elle s'est réalisée au Moyen Âge. Il en va de même pour Gautier qui a quitté en peu de temps le catholicisme⁷⁰.

Nodier, membre de Barbus est un précurseur de cette école. Les jeunes de sa génération avaient le sentiment que l'avenir était étouffé par le despotisme de Napoléon, et gardaient, inconsolables, le souvenir de l'enthousiasme du temps de la Révolution. Ainsi, il demande le cloître pour fuir le monde dans ses « Méditations du cloître » (1803). Malgré l'influence de Chateaubriand, sa dévotion ne va pas au christianisme. Sans croire au salut, Nodier demande le cloître en tant que refuge pour sa génération :

CETTE GENERATION SE LEVE, ET VOUS DEMANDE DES CLOITRES.

Paix sans mélange aux heureux de la terre ! mais malédiction à qui conteste un asile à l'infortune ! Il fut sublime le premier peuple qui consacra au nombre de ses institutions un lieu de repos pour les malheureux⁷¹.

Il ne s'agit pas ici de la possibilité réelle d'établir le cloître mais d'exprimer un sentiment mêlé de désespoir et de révolte.

De ce cloître littéraire héritent les écrivains de l'école du désenchantement. Face à la décadence du monde et à l'impuissance du poète, Gautier exprime également une nostalgie monacale dans son poème « Thébaïde » :

Mon rêve le plus cher et le plus caressé,
Le seul qui rie encore à mon cœur oppressé,
C'est de m'ensevelir au fond d'une chartreuse,
Dans une solitude inabordable, affreuse⁷² ;

Le désir d'être isolé est ainsi très fort, la thébaïde étant un lieu encore plus solitaire que le cloître.

Ce sont donc des thèmes comme l'opposition entre l'artiste du moyen âge et celui de l'époque moderne, la nostalgie du cloître en tant que refuge qui ont été communs aux poètes apparus dans les années 1830. Et c'est dans ce contexte que le Campo Santo de Pise, qui avait déjà une réputation artistique, est devenu un sujet littéraire, car ce cloître-cimetière avec ses fresques, notamment *Le Triomphe de la Mort*, a été considéré comme le lieu où l'artiste chrétien avait accompli sa mission dans sa solitude. C'était un lieu symbolique se situant dans tous les sens du terme, à l'opposé du monde moderne.

Gautier, dans son « Melancholia », évoque le temps où « les maîtres Pisans du vieux Campo Santo » ont exécuté la fresque sans douter de la sainte vérité :

C'étaient des ouvriers qui faisaient leur ouvrage,
Du matin jusqu'au soir, avec force et courage ;
C'étaient des gens pieux et pleins d'austérité,
Sachant bien qu'ici-bas tout n'est que vanité ;
Leur atelier à tous était le cimetière,
Ils peignaient, près des morts passant leur vie entière⁷³.

Après avoir célébré également, dans un poème intitulé « Campo Santo », Orcagna comme « l'homme isolé qui met toute sa gloire [...] au seul bonheur de croire⁷⁴ », Auguste Barbier déplore le vrai triomphe de la Mort au XIX^e siècle, c'est-à-dire la mort de la foi :

Hélas ! hélas ! la foi de ce sol est bannie,
La foi n'a plus d'accent pour parler au génie [...]

Plus d'artistes brûlants, plus d'hommes primitifs
Ébauchant leur croyance en traits secs et naïfs⁷⁵,

Dès lors, « Le Mauvais Moine », qui traite ce thème commun du contraste entre l'artiste du Moyen Âge et celui du moment moderne, apparaît comme ancré dans un contexte de l'école du désenchantement. Le *Campo Santo* et *Le Triomphe de la Mort* offraient un cadre idéal pour un tel sujet à la mode.

III. La poétique du « Tombeau Vivant »

Voici « Le Mauvais Moine » recueilli dans la deuxième édition de *Fleurs du Mal* (1861) :

Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles
Étalaient en tableaux la sainte Vérité,
Dont l'effet, réchauffant les pieuses entrailles,
Tempérait la froideur de leur austérité.

En ces temps où du Christ florissaient les semailles,
Plus d'un illustre moine, aujourd'hui peu cité,
Prenant pour atelier le champ des funérailles,
Glorifiait la Mort avec simplicité.

— Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant ! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère

Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?

Si la première publication de ce poème a dû attendre 1851, on peut y apercevoir des thèmes favoris parmi les poètes des années 1830 comme le Campo Santo, symbole de la chrétienté médiévale, ou l'opposition entre l'artiste du Moyen Âge et celui de l'époque moderne. Cependant, ce poème a subi une décontextualisation qui le sépare de ceux qui le précèdent. Mettre en lumière ce processus nous conduira à souligner l'irréductibilité du poème, à en évaluer la signification dans le développement de la poétique baudelairienne et sa relation avec les textes de la critique d'art.

Ce qui nous frappe d'abord, c'est que le Campo Santo n'est évoqué que de façon vague. Certes, vu que des « tableaux » sont exécutés pour glorifier « la Mort avec simplicité », il n'était pas difficile pour le lecteur de cette époque de penser au *Triomphe de la Mort*, la simplicité étant considérée comme une qualité de l'art préraphaélite par ses admirateurs. Néanmoins, ce n'est pas sans raison si l'œuvre plastique qui inspire ce poème a été oubliée pendant presque un siècle. Le Campo Santo ni la fresque n'y sont pas nommés. Comme Bertrand Marchal le remarque⁷⁶, le mot Campo Santo est traduit séparément : « *sainte Vérité* » et « le *champ* des funérailles », métaphore pouvant être authentique, dès lors que le Campo Santo est à la fois cloître et cimetière. Cependant, sans le témoignage du manuscrit dont le début du vers 12 est « Impuissant Orcagna, » au lieu de « O moine fainéant ! », il aurait sans doute fallu plus de temps pour découvrir la source de l'inspiration.

À priori, les expressions plurielles comme « les cloîtres anciens » ou « plus d'un illustre moine » empêchent l'identification de cette source. Ne pas livrer le nom du peintre dans la version publiée témoigne d'une réserve de la part du poète. En outre, il est étonnant que ne soit pas mentionné le Moyen Âge. Ces omissions dénotent l'écart distinguant le poème de ses sources littéraires comme « Melancholia » de Gautier ou « Campo Santo » de Barbier. Ces deux poèmes de longueur ont recours à l'*ekphrasis*, procédé traditionnel de la rhétorique. Dans celui de Barbier, issu de son

voyage en Italie, l'ekphrasis du *Triomphe de la Mort* se développe sur quatre strophes. Dans le cas de « Melancholia », tandis que la vie des artistes croyants de Pise est décrite en plus de 30 vers, l'ekphrasis de *Melancholia I* d'Albrecht Dürer, inspiration principale, court sur environ 40 vers. Une telle transposition littéraire d'une peinture ou description d'un site particulier respirant l'exotisme ne constitue pas l'enjeu poétique du « Mauvais Moine ».

En ce sens, « Le Mauvais Moine » occupe une place originale parmi les poèmes de Baudelaire inspirés par l'art plastique. À la différence de « À Lola de Valence » ou « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix », ce sonnet ne désigne pas clairement sa source d'inspiration. Sur ce point, il est plus proche de pièces comme « Le Squelette laboureur » ou « L'Amour et le Crâne » dont pourtant de nombreux vers sont consacrés à la transposition littéraire de leurs sources.

La relation ambiguë entre « Le Mauvais Moine » et sa source nous conduit à examiner si Baudelaire a lu Vasari pour écrire ce poème. Certes, la traduction de Vasari est déjà parue en 1839. Cependant, en lisant le chapitre consacré à la vie d'Orcagna, on peut remarquer des erreurs nées du mouvement de réévaluation de l'art primitif italien. Tout d'abord, Orcagna n'est pas moine. Même si Gautier ne cite pas son nom dans « Melancholia », il fait de la vie des peintres pisans une vie monacale. Barbier, il dit clairement : « Que mon [d'Orcagna] doigt monacal a tracé sur ce mur ». Il est probable que Baudelaire a hérité de ces prédécesseurs cette erreur⁷⁷. Deuxièmement, Orcagna n'est pas pieux au point de renoncer à sa renommée. Vasari raconte qu'il a alterné deux sortes de signature selon le genre des œuvres et sculpté sa propre image sous la figure de l'un des apôtres⁷⁸. Que les fresques du Campo Santo soient exécutées par des artistes-moines consacrant toute leur vie à la religion, ce n'est qu'une fiction créée par les intellectuels français soucieux de souligner la qualité religieuse de cet art. Lisant Vasari, un lecteur attentif comme Baudelaire n'aurait pas manqué de le remarquer. Il y a lieu de penser qu'il n'avait pas lu Vasari, du moins au moment où il a rédigé, au début des années de 1840, le manuscrit de « Le

Mauvais Moine ».

Vu l'indifférence relative de Baudelaire à l'égard de l'authenticité historique de la fresque et de sa transposition littéraire, l'enjeu du poème consiste plutôt à réagir à l'encontre de la poétique des écrivains qui regrettent le temps où l'artiste-moine a exécuté *Le Triomphe de la Mort* au Campo Santo. Autrement dit, le Campo Santo et la fresque sont une source de l'inspiration poétique ou méta-poétique plutôt que plastique de ce poème.

Si « Le Mauvais Moine » n'est pas réductible au contexte de la transposition littéraire du Campo Santo, il ne l'est pas non plus à la reprise de l'opposition entre l'artiste du Moyen Âge et celui de l'art moderne par les poètes de la génération de Baudelaire. D'un côté, aucun vers n'y célèbre ou regrette l'art du Moyen Âge. Certes, le caractère anonyme de cet art est mentionné, mais du point de vue de l'époque nouvelle : « aujourd'hui peu cité ». De l'autre, l'artiste de cette époque sans Dieu n'est pas critiqué, comme il l'est par Dozon :

Votre art est pâle et terne ; et vos créations
Sont trop froides pour rendre aux tristes nations
Les ferveurs que le temps éteignit d'un coup d'aile⁷⁹.

Dans les tercets du « Mauvais Moine », le poète parle de son propre art, non pas de l'art moderne en général. Il n'y explique pas par l'absence de foi le déclin de l'art⁸⁰. Dozon et Le Vasseur emploient « nous » pour désigner les artistes contemporains et « vous » ceux du Moyen Âge. Le Vasseur finit son poème en soulignant la condition lamentable de l'artiste gagné par le nihilisme (« Et nous sommes sans foi, sans autel et sans joie⁸¹ »), Dozon réclame « un Dieu⁸² » nouveau pour la renaissance de l'art. « Le Mauvais Moine » oppose plutôt deux attitudes, celle de l'artiste médiéval actif et modeste et celle, individualiste, du sujet lyrique « Je ». Loin de juger l'art moderne ou de proposer une solution, ce poème s'achève sur une

interrogation.

Ainsi, « Le Mauvais Moine » est un poème irréductible au contexte de son temps, bien qu'il aborde des thèmes devenus presque banals. Baudelaire prend pour cadre du poème le Campo Santo et *Le Triomphe de la Mort*, sans pourtant donner une description en mesure de préciser la source plastique. Tout en employant un schéma qui oppose l'artiste du moyen âge et celui des temps modernes, il déplace l'intérêt du poème sur la poétique individuelle. Cela nous conduit à une lecture des tercets où la poétique est exprimée.

Le poème s'organise autour d'une différence entre ses quatrains et son premier tercet : le temps où la foi existait et un temps où « rien n'embellit les murs »⁸³. La densité de l'ensemble peut s'expliquer partiellement par la structure du sonnet. Cette forme poétique, oubliée pendant deux siècles, est remotivée depuis la publication de *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828) par Sainte-Beuve. Cependant, l'écriture concentrée du « Mauvais Moine » ne tient pas seulement à l'adoption de la forme brève, dès lors que d'autres auteurs de *Vers* l'ont également choisie⁸⁴. Marchal montre clairement qu'une structure de chiasme articule les quatrains et le premier tercet, d'où la concentration des différents éléments. Tandis que le premier quatrain correspond au vers 11, le second fait pendant aux vers 9-10⁸⁵.

Toutefois, le début des tercets n'est pas moins original en ce qui concerne l'expression poétique. La métaphore au vers 9 (« Mon âme est un tombeau ») n'était pas rare à cette époque⁸⁶. Aux lendemains de la Révolution de Juillet, l'école du désenchantement avait pour idée fixe la finitude du poète comme simple mortel, un poète dont la condition avait perdu son aura sacrée⁸⁷. Dans ce contexte, Gautier en particulier rapprochait complaisamment l'âme et le tombeau :

Toute âme est un sépulcre où gisent mille choses⁸⁸.

Mon corps est vraiment le cercueil de mon âme⁸⁹.

Mais quelle croix fait voir une tombe dans l'âme ?

Oubli ! seconde mort, néant que je réclame⁹⁰,

Mon âme usée abandonne mon corps ;

Je porte en moi le tombeau de moi-même⁹¹,

Mais, qu'est-ce qui rend originale la métaphore baudelairienne de l'âme-tombeau ? Curieusement, la note de l'édition Crépet-Blin, rédigée avant la découverte de l'inspiration plastique de ce poème, critique cette métaphore, car l'âme est dite aussi un « cloître odieux » au vers 11, ce qui rend difficile la compréhension du poème dès la première lecture. Nous sommes tenté de justifier cette métaphore par le fait même que le Campo Santo est un cloître-cimetière. Cependant, le propos des tercets n'est plus la fresque du Campo Santo.

Nous devons plutôt affirmer avec Crépet-Blin que cette maladresse peut être due au caractère précoce de ce poème, en clarifiant pourtant son enjeu poétique. Le vers 10 qui marque le passage de l'âme-tombeau à l'âme-cloître est essentiel pour comprendre cet enjeu.

La métaphore de l'âme-tombeau du vers 9 pose l'ennui de l'artiste moderne, thème alors rebattu. Dans l'horizon de la mort de Dieu, l'artiste, sous l'effet de la mélancolie, *acedia* moderne, n'a « rien » à peindre sur « les murs ». Constatant le vide d'une existence improductive, le premier tercet développe l'image de l'impuissance. Néanmoins, une impression dynamique (« je parcours ») et atemporelle (« Depuis l'éternité ») donnée par le vers 10 dépasse un champ sémantique de la métaphore de l'âme-tombeau. Ici, le poème passe de la loi qui règne dans le monde réel à celle qui préside à l'imagination poétique. Ainsi, nous devons relire le tercet à partir de la métaphore de l'âme-cloître du vers 11. Cette métaphore

fait de l'âme atelier, parce que le cloître est décrit comme « atelier » dans les quatrains. De ce point de vue, le vers 10 semble anticiper cette métaphore, car il suggère un travail artistique difficile et sans fin dans l'âme. En effet, l'âme, cet espace intime, abrite l'œuvre créative de l'imagination, sans tenir compte de la loi régnant dans le monde extérieur, telle celle du temps.

Cette superposition forcée des métaphores (l'âme-tombeau-cloître), certes difficile à comprendre, montre que l'âme est envahie par la mélancolie, mais que cela même peut être un thème poétique.

Dans le dernier tercet, nous voyons une possibilité d'invertir la négativité décrite dans le tercet précédent en positivité. « Moine fainéant », certes, « je » m'interroge pourtant sur la possibilité de créer à partir du « spectacle vivant de ma triste misère ». Cette interrogation finale donne une ouverture à ce poème, contrairement peut-être au pessimisme résigné des coauteurs de *Vers*. Baudelaire abandonne le schéma banal de l'opposition, l'artiste moderne/l'artiste médiéval, car « Le Mauvais Moine » qu'il est a son cloître comme atelier. Ce n'est plus le cloître où Nodier ou les poètes de l'école du désenchantement désiraient fuir le monde profane. Même si la « Sainte Vérité » n'y brille pas, l'artiste est en mesure de pratiquer une alchimie lyrique dans son cloître, dans l'espace intime de son âme⁹². Comme le remarque Marchal, Baudelaire annonce ici une poétique nouvelle du lyrisme moderne prenant pour muse l'impuissance, poétique que développera Mallarmé⁹³.

Dans *Les Fleurs du Mal*, « Le Mauvais Moine » se situe avant « L'Ennemi ». Si l'on met en regard les métaphores agricoles dont usent ces deux poèmes, on peut comprendre ce qui résulte de l'alchimie du poète moderne. Tandis que le sujet lyrique, identifié à un jardinier, rêve dans « L'Ennemi » « les fleurs nouvelles », les temps « où du Christ florissaient les semailles » sont évoqués au vers 5 du « Mauvais Moine ». Si les semailles du Christ inspiraient en tant que les tableaux de la sainte Vérité comme *Le Triomphe de la Mort*, les fleurs nouvelles rêvées, qui voudraient répondre à l'art médiéval perdu, sont à l'évidence *Les Fleurs du Mal*⁹⁴. Elles

appellent peut-être à un travail orgueilleux pouvant engendrer un châtement⁹⁵. Cependant notre poète envisage non sans fierté un art basé sur son expérience et sa sensibilité propres, à l'encontre d'un art qui s'appuierait sur la doctrine de Dieu et créé pour Dieu. La récurrence du possessif de première personne au dernier tercet du « Mauvais Moine » (« *ma* triste misère », « le travail de *mes* mains » et « l'amour de *mes* yeux ») témoigne de l'importance de l'engagement personnel qu'implique la poétique baudelairienne. En ce sens, ce n'est pas un hasard si Michel-Ange, génie indépendante qui est parfois accusé de « païen » par les dévots de l'art préraphaélite, est célébré dans un poème qui semble être contemporain du « Mauvais Moine »⁹⁶.

Avons-nous trop souligné l'aspect positif de cette alchimie lyrique ? En fait, comme le montre la métaphore de l'âme-tombeau, cette poétique est empreinte de deuil, comme celle de l'école du désenchantement. À la différence de celle-ci, Baudelaire assume l'impuissance, en la transformant en sujet poétique. Cependant, ce travail exige un effort démesuré, car le poète ne doit cesser d'aller et venir entre les deux pôles opposés de l'impuissance et de la création, de la mort et de la vie, en sondant l'espace intime sans recourir à aucune doctrine préétablie. « Le Mauvais Moine » est appelé « Le Tombeau vivant » dans une lettre à Ancelle du 10 janvier 1850. Ce titre, oxymore typiquement baudelairien, montre clairement la prépondérance, dans cette poétique baudelairienne, du va-et-vient incessant au sein d'une dualité irréductible dans la poétique baudelairienne⁹⁷. Vivre sans fin la dualité, c'est presque s'enfermer soi-même dans l'impuissance, comme en témoigne le vers 10 du « Mauvais Moine ». « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix », poème presque contemporain, fait judicieusement le poète italien emprisonné un « emblème » de l'« Âme aux songes obscurs ». Cette création poétique est également comparable à un processus en suspens, « Le Mauvais Moine » étant publié d'abord dans le *Messager de l'Assemblée* du 9 avril 1851 avec dix poèmes sous le titre significatif des *Limbes*⁹⁸.

Profitant de la proposition par Dozon d'un concours poétique, Baudelaire voit

dans le cadre commun, l'artiste moderne opposé à celui du Moyen Âge, l'occasion de manifester sa propre poétique selon laquelle un « moi » peut être un sujet poétique en un double sens. En apparence, la redécouverte de l'art préraphaélite ou le Campo Santo dans la littérature des années 1830 n'étaient qu'un horizon d'où Baudelaire a voulu sortir. Cependant, *Le Triomphe de la Mort* restait comme fresque exemplaire de l'art du Moyen Âge dans la mémoire du poète⁹⁹. Par ailleurs, le *Salon de 1846* fustige les élèves d'Ingres qui ont appliqué le « système des Italiens primitifs » aux décorations des chapelles, tout en célébrant les décorations de Delacroix¹⁰⁰. Cette critique n'est pas en relation directe avec « Le Mauvais Moine » dont l'enjeu réside plutôt dans le manifeste d'une alchimie lyrique que dans une réflexion critique sur l'art primitif italien. Cependant, le détachement du contexte de la réévaluation de cet art a constitué le fond commun de la poésie et de la critique d'art baudelairiennes. Le poète ne sacre ni regrette cet art de la foi naïve, à l'encontre de beaucoup de ses contemporains. Il s'efforce de créer une nouvelle poésie à partir de sa propre expérience sans en craindre le conflit constitutif, en appréciant des artistes comme Delacroix qui traitent souvent de sujets intimes selon leur tempérament et leur sensibilité.

Conclusion

La réévaluation de l'art préraphaélite en France a été menée par les partisans du néoclassicisme. Dans les années 1830, des théoriciens ont commencé à adorer cet art en raison de sa simplicité spirituelle, à l'écart du dogme néoclassique. Parallèlement, de nombreux peintres sont allés copier en Italie des œuvres d'art primitif. Le Campo Santo et *Le Triomphe de la Mort* ont acquis une réputation de chefs-d'œuvre représentant la spiritualité de la chrétienté médiévale.

Par ailleurs, la mode romantique du Moyen Âge a exalté cette époque lointaine comme étant celle du christianisme, et développé le parallèle avec l'époque moderne. Les poètes de l'école du désenchantement ont remotivé l'utilisation du Moyen Âge,

critiquant sa récupération idéologique par les bourgeois. Empreinte de deuil, leur poétique prend pour refuge le cloître, sans croire au message chrétien. Dans ce contexte, le Campo Santo est regretté par eux comme symbole d'un art médiéval où des artistes-moines consacrent leur vie à la création picturale pour glorifier la religion.

Cependant, Baudelaire a détaché « Le Mauvais Moine » de ce contexte, son point de départ ayant pourtant été de traiter le thème de l'artiste moderne opposé à celui du Moyen Âge. Ce poème se ramène en fait à un manifeste de l'alchimie poétique de l'impuissance qui exige une alternance dialectique des contraires pour transformer l'âme atteinte de mélancolie en sujet poétique. Malgré l'absence de relation directe entre ce poème et la critique d'art de Baudelaire, la poétique qu'il implique constitue la base de sa critique à l'égard du goût préraphaélite des néoclassiques. Partant de cet éclaircissement d'un aspect de la poétique baudelairienne, il nous reste à examiner de façon concrète la réflexion critique du poète sur ces peintres.

¹ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996 (1973)

² Jean Prévoist, *Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 160-161.

³ Aujourd'hui, les spécialistes attribuent la fresque à Francesco Traini ou Buonamico Buffalmacco.

⁴ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, p. 69-72.

⁵ Bertrand Marchal, « Baudelaire, Barbier, Gautier et le mauvais moine », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, p. 127-142.

⁶ Giovanni Previtali, *La Fortune des primitifs*, traduit de l'italien par Nadia Di Mascio, Paris, Gérard Monfort, 1994, p.143-144.

⁷ Nous utilisons le mot « préraphaélite » pour désigner l'art antérieur à Raphaël, comme Chastel l'a employé dans ce sens. Voir André Chastel, « Le goût des "préraphaélites" en France », *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 227-239.

⁸ Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa*

décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, tome III, p. 131. Passage cité par Giovanni Previtali, *op. cit.*, 1994, p.107.

⁹ Il n'en parle que deux fois. *L'Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, tome I, p. 44 ; tome II, p. 109.

¹⁰ Cette œuvre est d'abord publiée sous le titre de *Discours historique sur la peinture moderne* (1812).

¹¹ *Histoire de la peinture au Moyen âge*, Paris, Gosselin, 1842, p. 130.

¹² *Ibid.*, p.88.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ D'un point de vue historique, cette analyse originale n'est pas pertinente (Previtali, *op. cit.*, p. 115)

¹⁵ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen âge et sur celles qu'on a appelées gothiques*, Paris, Allia, 2002, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 30-31.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 31. C'est Paillot de Montabert qui souligne.

²⁵ Previtali, *op. cit.*, p. 117

²⁶ Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 212 ; Previtali, *op. cit.*, p. 129

²⁷ Chastel, *art. cit.*, p. 233.

²⁸ Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983 (1855), p. 219.

²⁹ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Crapelet, 1815, p. 7 ; Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 22.

³⁰ Bénichou, *op. cit.*, p. 214.

³¹ Delécluze, *op. cit.*, p. 425.

³² Bénichou, *op. cit.*, p. 219.

³³ Delécluze, *op. cit.*, p. 96-97.

³⁴ Marc Fumaroli, « Seroux d'Agincourt et " l'Europe littéraire " », *Papes, princes et savants dans l'Europe moderne, mélanges à la mémoire de Bruno Neveu*, réunis par Jean-Louis Quantin et Jean-Claude Waquet, Genève, Droz, 2007, p. 392.

- ³⁵ Robyn Cooper, « The Crowning Glory of Pisa : Nineteenth-Century Reactions to the Campo Santo », *Italian Studies*, n° 44, 1982, p. 72-80.
- ³⁶ Antoine-Laurent Castellan, *Lettres sur Italie*, Paris, Nepveu, t. III, 1919, p. 269.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 265.
- ³⁸ Jean Alazard, « Ce que J. -D. Ingres doit aux primitifs italiens », *Gazette des beaux-arts*, 1936, n° 16, p. 167-175.
- ³⁹ Gilles Chomer, « Le séjour en Italie (1822-1830) de Victor Orsel », *Lyon et l'Italie, six études d'histoire d'art*, études réunies par Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez sous la direction de Daniel Ternois, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1984, p. 201-202.
- ⁴⁰ Chastel, *op. cit.*, p. 232.
- ⁴¹ Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art. Peinture*, Paris, Debécourt, 1836, p. 81.
- ⁴² *Ibid.*, p. 297-298.
- ⁴³ Montalembert, « De la peinture chrétienne en Italie à l'occasion du livre de M. Rio (1837) », *Œuvres*, Paris, Lecoffre, t. VI, 1861, p. 81.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.
- ⁴⁵ Caffort, *op. cit.*, p. 20.
- ⁴⁶ Rio, *op. cit.*, p. 79.
- ⁴⁷ Rio, *op. cit.*, p. 81.
- ⁴⁸ Rio, *op. cit.*, p. 82.
- ⁴⁹ Montalembert, *op. cit.*, p. 95.
- ⁵⁰ *Ibid.*
- ⁵¹ M. Lamy, « Dante, guide des romantiques français en Italie », *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 46, décembre 1924, p. 379-386.
- ⁵² Jules Michelet, *Œuvres complètes*, t. IV « Histoire de France I », Flammarion, 1974, p. 593.
- ⁵³ Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, édition établie par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 832.
- ⁵⁴ Michelet, *op. cit.*, p. 384.
- ⁵⁵ Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen âge au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 393-394.
- ⁵⁶ Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2002, p. 21.
- ⁵⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 184.
- ⁵⁸ Jacques Seebacher, « Introduction à Notre-Dame de Paris », *Ibid.*, p. 1073-1074 ; Claire-Lise Rogers et Ruth L. White, *Relations Hugo-Lamennais 1821-1854*, Paris, Champion,

1989, p. 119-120.

⁵⁹ Charles-Olivier Carbonell, *L'Historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 85.

⁶⁰ Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*

⁶¹ Amalvi, *op. cit.*, p. 20.

⁶² Amalvi, *op. cit.*, p. 185-188.

⁶³ Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. cit., p. 832-833. Passage cité dans Gilles Castagnès « Musset, les romantiques et le Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, 2006, p. 50.

⁶⁴ Castagnès, *art. cit.*, p. 55-56.

⁶⁵ Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Section I, Romans, contes et nouvelles, Mademoiselle de Maupin*, texte établi, présenté et annoté par Anne Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 89-90.

⁶⁶ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 505-506.

⁶⁷ Alfred de Musset, *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 273-274.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁹ Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. cit., p. 882.

⁷⁰ Bénichou, *L'École du désenchantement*, *op. cit.*, p. 508.

⁷¹ Charles Nodier, « Les Méditations du cloître » ; *Œuvres*, Paris, Renduel, 1832, t. II, p. 129.

⁷² « Thébaïde », *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 192.

⁷³ « Melancholia », *Ibid.*, p. 211.

⁷⁴ Auguste Barbier, *Il Pianto*, Paris, Canel-Guyot, 1833, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

⁷⁶ Marchal, *art. cit.*, p. 136.

⁷⁷ Cooper, *art. cit.*, p. 95.

⁷⁸ Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduites et annotées par Léopold Leclanchée et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché, tome I, Paris, Just Tessier, 1839, p. 384-385.

⁷⁹ G. Le Vasseur, E. Prarond, A. Argonne [Dozon], *Vers*, Paris, Herman frères, 1843, p. 165.

⁸⁰ En effet, la réflexion critique sur la peinture religieuse dans le *Salon de 1859* le confirmera.

⁸¹ *Vers*, *op. cit.*, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 165.

⁸³ Différence marquée par les temps verbaux : imparfait dans les quatrain, présent dans le premier tercet.

⁸⁴ Marchal, *art. cit.*, p. 136.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁷ Bénichou, *L'École du désenchantement*, op. cit., p. 546-547.

⁸⁸ « La Comédie de la Mort », *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 158.

⁸⁹ « Thésaïde », *Ibid.*, p. 194.

⁹⁰ « La vie dans la mort », *Ibid.*, p. 150

⁹¹ « Le trou du serpent », *Ibid.*, p. 230.

⁹² Sur l'histoire de cette poétique, voir René Lalou, *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire*, Paris, Les Arts et le Livre, 1927.

⁹³ Marchal, *art. cit.*, p. 139-140.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁵ Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 356-359. « Châtiment de l'orgueil », autre poème qui se déroule au Moyen Âge, commence également par la métaphore florale : « En ces temps merveilleux où la Théologie / Fleurit... ».

⁹⁶ Robb, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁷ Sur la particularité de l'oxymore baudelairien, voir Keiji Suzuki, « Poétique sensualiste de Baudelaire », *Études de langue et littérature françaises*, n° 50, 1987, p. 74-78.

⁹⁸ Le mot était à cette époque chargé d'une connotation fouriériste. Le poète le savait et cela concerne un aspect dit socialisant des *Fleurs du Mal*. En tout cas, les « périodes limbiques » désignant « l'âge de début social et de malheur industriel » avant l'organisation de la société harmonieuse, ce terme dénote également un état vague et incertain. (Voir la notice de Claude Pichois, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 795)

⁹⁹ « Ils [les poèmes de Wagner] ressemblent à ces grandes visions que le Moyen Âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries. » (« Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll., Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 791. Voir la note sur l'emploi du verbe « étaler »).

¹⁰⁰ *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 436-437.

「無能な修道僧」とイタリア初期ルネサンス芸術再評価

富成 信

本論は、ボードレールの詩集『悪の華』の一篇「無能な修道僧」を、その源泉となったピサのカンポサントにあるフレスコ画〈死の勝利〉の美術的な再評価、文学的な受容という歴史的な文脈に位置づけて読解し、その独創性を明らかにする試みである。

19世紀フランスにおける初期ルネサンス芸術の再評価は新古典主義の信奉者たちによって、古典芸術の優位を前提とした紹介によって始まる。彼らは単純素朴な精神性を中世芸術に見出し、1830年代には、初期ルネサンス芸術を讃え、盛期ルネサンス芸術を退廃と批判する理論家たちが登場した。この頃には、画家たちも初期ルネサンス芸術の作品を盛んに模写していた。そして、この文脈において、カンポサントと〈死の勝利〉は中世芸術の宗教性を象徴するものとして名声を得た。

他方、教会が精神的な権威を失った事実を背景として、ロマン主義者たちは中世というキリスト教に刻印された時代を懐古した。7月革命後のブルジョワが権力を握った社会において、幻滅から出発した詩人たちは、素朴な信仰を抱き、無名のまま、傑作を描いて死んだ中世の芸術家との対比において、無信仰に、孤独のうちに生きる現代の芸術家の困難な条件を嘆いた。宗教に帰依することはないまま、彼らは修道院を逃避の場としてのみ夢想し、修道院にして墓所であるカンポサントで修道士画家が描いたと信じられていた〈死の勝利〉は、この意味で、恰好の文学的テーマとなった。

中世の芸術家と現代の芸術家の対比という当時ありふれた主題を扱いつつも、「無能な修道僧」はこうした文脈からの離脱を特徴としている。エクフラシスの伝統から離れ、源泉を隠す操作が様々に施されたこのソネは、中世の芸術家を理想化する当時の紋切り型とは反対に、現代の芸術家が抱える不能そのものを作品の主題とする新たな詩学の表明、対立する概念の間の際限のない往還という苦痛に満ちた経験から芸術を作り出す錬金術的な詩法の表明として読まれる。これはアングルの弟子たちによる初期ルネサンス芸術の模倣を批判し、自己の感覚を基礎としたドラクロワの営為を評価する美術批評家ボードレールの視座にも通じている。