



- Ioan Pop-Curseu

Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :

Baudelaire et les images en mouvement

Il peut sembler étrange d'aborder Baudelaire en rapport avec le cinéma, car qui ne connaît son aversion envers la photographie, exprimée avec une ironie mordante dans le *Salon de 1859*¹ ? Pour le poète des *Fleurs du mal*, la photographie, refuge des peintres manqués, reste une forme de l'«industrie», une invention purement matérielle, qui ne peut prétendre à aucune dignité esthétique. La mésalliance entre les prodiges de la technique du XIXe et les buts de l'art engendre des produits hybrides, qui dérangent les conditions de la Beauté, inséparable du travail de l'imagination. Malgré cela, Baudelaire ne se refuse pas à admettre plusieurs

¹ Ch. Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, pp. 614-619. Toutes les citations des textes de Baudelaire proviennent de cette édition critique et seront marquées comme suit : sigle *CEC*, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

applications utiles de la photographie : elle peut sauver de l'oubli les ruines et les manuscrits qui se dégradent, permet au voyageur de se rappeler les circonstances de son voyage, aide le naturaliste dans son travail ou sert même à l'astronome dans l'exploration du ciel. Confinée dans la sphère pratique, la photographie ne saurait usurper la place de la peinture et s'immiscer dans le système traditionnel des arts. Qu'en serait-il du cinéma vu par Baudelaire, quand on sait que le « septième art » n'aurait pas été possible sans la captation matérielle de l'image qu'avaient offerte les inventions successives de Daguerre, Talbot, Muybridge et Marey ? C'est le rapport de Baudelaire au cinéma que j'essaierai d'investiguer dans ce qui suit, en croisant deux points de vue. En premier lieu, je m'attacherai à montrer que le travail de l'imagination créatrice repose souvent chez Baudelaire sur une intuition de type cinématographique, qui explique l'étonnante modernité des *Fleurs du mal*, des écrits sur l'art ou des *Paradis artificiels*. En second lieu, je marquerai la manière dont certains cinéastes se sont nourris de l'œuvre de Baudelaire, dont la richesse visuelle les a profondément stimulés dans leurs propres recherches.

I. Baudelaire le poète est peut-être le précurseur le plus intéressant du septième art, dans la mesure où plusieurs passages de ses écrits anticipent la fascination des spectateurs plongés dans le noir devant la magie des images en mouvement. Avant d'aller plus loin, il faut remarquer que – malgré son dégoût de la photographie – Baudelaire se montre fasciné, dans ses écrits et confessions, par tous les prodiges de l'optique et par leur application dans la réalisation d'un spectacle, soit personnel, soit collectif. Il y a, en tout premier lieu, le diorama, qui a attiré en masse les Parisiens pendant toute la première moitié du XIX^e siècle. Le *Salon de 1859* de Baudelaire contient une critique du paysage trop proche de la nature et une glorification d'un paysage où l'imagination (celle du peintre et celle du spectateur) serait souveraine. Fort de son esthétique antinaturaliste, Baudelaire finit par exprimer un credo bizarre à propos du paysage, où il invoque le diorama de Daguerre (paradoxalement, inventeur de la photographie tant honnie). Voici le passage en question :

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir².

Le diorama est une invention de Jacques Daguerre – en collaboration avec Bouton – et a eu sa période de gloire entre la fondation d'un « théâtre », en 1822, et 1839 (moment historique où le daguerréotype a été breveté), quand un incendie a complètement détruit ce haut-lieu des plaisirs parisiens. Etabli rue Sanson, près du « boulevard du crime » – centre de la vie théâtrale du Paris de l'époque – l'établissement de Daguerre a comme modèle le panorama, créé en Angleterre par Robert Backer vers 1787 et popularisé en France à partir de 1799. Daguerre a réalisé des panoramas auprès de Pierre Prévost de 1807 à 1815 et a bien connu le Panorama-Dramatique (1821-1823) du baron Taylor, futur directeur de la Comédie-Française. Le procédé sur lequel repose le diorama présente des analogies importantes avec le théâtre d'ombres et, surtout, avec le cinéma. On place des objets réels sur les premiers plans, mêlés à des objets peints dans les plans intermédiaires, associés à une grande toile (parfois de 13 m de haut et de 20 m de large), peinte partiellement à la détrempe – donc opaque – et partiellement à l'huile, donc transparente. L'illumination de l'espace ainsi créé est double et se fait par derrière et par en haut, ce qui produisait la sensation d'une grande profondeur du champ visuel, surtout que la place du spectateur était bien calculée. Daguerre a amélioré sans cesse le diorama, en introduisant notamment l'illusion du mouvement par le changement à vue des tableaux du fond à l'aide de cordages, ce qui ne manque pas de rappeler au chercheur contemporain la suite des plans dans un film³. Devant les paysages faux peints par ses contemporains, Baudelaire désire être ramené aux dioramas, qui

² *Salon de 1859*, *ŒC II*, p. 668. Le diorama est mentionné aussi dans *Les Paradis artificiels*, « L'Homme-Dieu », *ŒC I*, p. 430, pour faire comprendre aux lecteurs les effets merveilleux de la drogue : « les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges se creuseront comme de splendides dioramas ».

Le mot « magie » appliqué aux dioramas évoque un passage de l'*Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, *ŒC II*, p. 580, qui définit la peinture comme « une évocation, une opération magique ».

³ Sur le diorama de Daguerre et Bouton, voir F. Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2001, pp. 110-112, et – surtout – *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, Centre National du Costume de Scène & Editions Gourcuff Gradenigo, 2012.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

connaissent mieux les stratégies de l'« illusion » pré-cinématographique, ainsi que l'art de donner une impression de vérité en mentant.

Au diorama s'ajoutent deux autres prodiges de l'optique qui charment Baudelaire, comme le laisse entendre son essai *Morale du joujou* (1853). Après avoir passé en revue divers types de jouets, l'auteur annonce son intention d'aborder le « joujou scientifique », dont il ne veut dire « ni bien ni mal ». Au défaut principal de ce genre de joujou, qui est « d'être cher », s'ajoute une qualité essentielle, à savoir de « développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants ». Je voudrais déceler, dans cette entrée en matière, quelques idées qui anticipent des perspectives critiques ou philosophiques sur le cinéma, surtout que Baudelaire poursuit de la manière suivante :

Le stéréoscope⁴, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années. Le phénakistoscope, plus ancien, est moins connu. Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements ; supposez que chacun de ces mouvements, – au nombre de vingt, si vous voulez, – soit représenté par une figure entière du jongleur ou du danseur, et qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton. Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme on tient un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, et faites tourner rapidement les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. Sur le cercle, elle tourne, et sa rapidité la rend invisible ; dans la glace, vue à travers la fenêtre tournante, elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures. Le nombre des tableaux qu'on peut créer ainsi est infini⁵.

La technique du phénakistoscope permet d'opérer la synthèse du mouvement, de donner l'illusion de la dynamique à partir de vingt sections immobiles opérées sur la matière vivante par le traitement plastique. A la technique s'ajoute la magie des images en mouvement, car le dispositif mécanique permet de créer des « tableaux »

⁴ Le stéréoscope est mentionné aussi dans le *Salon de 1859* (« Le Public moderne et la photographie », *ŒC II*, p. 617 : « Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. ») et dans *Les Paradis artificiels*, comme on verra dans une citation suivante.

⁵ « *Morale du joujou* », *ŒC I*, pp. 585-586.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

en « nombre infini », par une sorte de préfiguration de la multiplication des points de vue ou du montage.

A propos de « magie », dans un de ses sonnets, « Obsession », Baudelaire élargissait les dimensions du phénakistiscope jusqu'à une vraie « toile » des « ténèbres » où se projettent en succession « des êtres disparus aux regards familiers », qui « jaillissent » de l'œil intérieur d'un spectateur en proie à une sorte de délire de l'imagination et de la mémoire⁶. Cette métaphore de la toile (sans doute d'origine picturale) est reprise dans le poème qui clôt l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, « Le Voyage ». Ceux qui n'ont jamais eu le courage de partir et sont restés sur place demandent aux voyageurs de faire passer, « sur [leurs] esprits tendus comme une toile », des « souvenirs avec leurs cadres d'horizon »⁷.

Dans *Les Paradis artificiels*, ouvrage publié en 1860, Baudelaire approfondit et systématise quelques obsessions de son travail poétique. Il consacre de belles pages aux hallucinations causées par les drogues, qui se constituent comme de véritables films intérieurs et va même jusqu'à creuser en profondeur la métaphore de la toile des ténèbres. Le haschisch, que Baudelaire aborde en premier, a une merveilleuse influence sur une personne sensible et lettrée, qui doit accompagner quelqu'un au théâtre. L'effet de la drogue est tellement puissant que le spectacle théâtral se transforme en film muet, surtout qu'il est impossible d'écouter les comédies (donc les cartons ou les sous-titres feraient bien l'affaire !). Le spectateur entre dans un monde ténébreux et fascinant, comme une salle de cinéma, où il existe un seul espace lumineux, à même de polariser tous les regards. La scène devient écran (et la mention du « stéréoscope » n'est pas aléatoire) :

Je crus entrer, comme je vous l'ai dit, dans un monde de ténèbres, qui d'ailleurs s'épaissirent graduellement, pendant que je rêvais nuit polaire et hiver éternel. Quant à la scène (c'était une scène consacrée au genre comique), elle seule était lumineuse, infiniment petite et située loin, très loin, comme au bout d'un immense stéréoscope⁸.

⁶ « Obsession », *ŒC I*, pp. 75-76.

⁷ « Le Voyage », *ŒC I*, p. 131.

⁸ « Le Poème du haschisch », *Les Paradis artificiels*, *ŒC I*, p. 418. L'image du théâtre cinématographisé réapparaît dans *Les Paradis artificiels* à propos d'un opiomane, mais il est vrai que Baudelaire ne fait que citer Thomas de Quincey : « Il m'est arrivé souvent de voir, pendant que j'étais éveillé, une sorte de répétition de théâtre, se peignant plus tard sur les ténèbres complaisantes, – une foule de dames, –

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Quant à l'opium, deuxième drogue abordée par Baudelaire après le haschisch, il n'est pas en reste sur le pouvoir de susciter des « visions » quasi cinématographiques. L'hymne que lui adresse Baudelaire sur les traces des *Confessions of an English Opium Eater* de Thomas de Quincey est illustrateur en ce sens : « tu bâtis sur le sein des ténèbres, avec les matériaux imaginaires du cerveau, avec un art plus profond que celui de Phidias et de Praxitèle, des cités et des temples qui dépassent en splendeur Babylone et Hékatompylos »⁹. Les facultés imaginatives du cerveau, qui génèrent des images projetées sur un vaste espace ténébreux, représentent une grande source de jouissance pour le rêveur. Mais après les « joies », arrivent les « tortures » de l'opium que Baudelaire – cette fois-ci sans citer Thomas de Quincey – décrit dans les mêmes termes spectaculaires pré-cinématographiques : « Sombre époque, vaste réseau de ténèbres, déchiré à intervalles par de riches et accablantes visions »¹⁰.

Il va sans dire que ce genre de « visions », qu'elles soient splendides ou affreuses, peuvent nourrir en profondeur le travail artistique. Le relâchement du contrôle de soi causé par l'abus de stupéfiants interdit cependant de profiter des débauches imaginatives et la seule solution serait alors d'y parvenir par le moyen de la « volonté » (terme qui revient souvent dans *Les Paradis artificiels*), ou par une capacité de retrouver la liberté imaginative de l'enfance, car le génie apparaît à Baudelaire, toujours dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*, comme « l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants »¹¹. D'ailleurs, ce qui distingue les enfants des adultes, c'est une meilleure capacité de « créer » des visions. Les génies non encore parvenus à la maturité, quant à eux, ont parfois la faculté de faire entrer de la volonté (« à leur gré ») dans leurs amusements pré-cinématographiques :

Les enfants sont, en général, doués de la singulière faculté d'apercevoir, ou plutôt de créer, sur la toile féconde des ténèbres, tout un monde de visions bizarres.

peut-être une fête et des danses. » Dans le paragraphe cité, ce qui étonne c'est que le spectateur soit éveillé, qu'il voie une sorte de spectacle théâtral (ce que le cinéma était à ses débuts), qui se peint sur des « ténèbres » aptes à supporter ces visions-là.

⁹ *Les Paradis artificiels. Un mangeur d'opium*, « Précautions oratoires », *ŒC I*, p. 442.

¹⁰ *Ibid.*, IV « Tortures de l'opium », p. 476.

¹¹ *Ibid.*, VI « Le Génie enfant », pp. 497-498.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Cette faculté, chez les uns, agit parfois sans leur volonté. Mais quelques autres ont la puissance de les évoquer ou de les congédier à leur gré¹².

Il est intéressant de souligner que la métaphore de la « toile des ténèbres » coupée de « visions » narratives, peuplée de personnages qui se meuvent et de paysages qui fascinent, est commune à la fois aux *Paradis artificiels* et aux *Fleurs du mal*. On peut y voir une des matrices de la création cinématographique, car tout grand cinéaste porte en lui une « toile des ténèbres » sur laquelle il projette ses visions, avant de les matérialiser sur un écran, à travers le travail de la caméra et l'emploi de dispositifs techniques plus sophistiqués que ceux qui étaient à la disposition d'un poète du milieu du XIXe siècle. Si l'on prend les spectacles intérieurs décrits par Baudelaire (« toile des ténèbres », « visions », « cadres », « effets merveilleux et surprenants ») et si l'on y joint les divers dispositifs techniques qui le séduisaient (diorama, stéréoscope, phénakistiscope, auxquels on pourrait peut-être ajouter la lanterne magique ou le fantascopie), il faut dire que l'anticipation du cinéma est chez lui complète.

D'ailleurs, certains critiques ont justement observé que, malgré son mépris de la photographie et du théâtre, Baudelaire aurait été séduit par le cinéma, s'il avait eu la possibilité de le connaître. Barthes lui-même, dans un article de 1954, « Le Théâtre de Baudelaire », remarquait que les quelques scénarios théâtraux du poète ne sont pas absolument étrangers à toute possibilité de matérialisation, mais qu'ils relèvent plutôt du cinéma que du théâtre. Le passage en question est aussi une bonne occasion pour Barthes d'affirmer péremptoirement que le cinéma descend du roman, non du théâtre :

Ceci ne veut pas dire que les scénarios de Baudelaire soient absolument étrangers à une esthétique de la représentation ; mais dans la mesure même où ils appartiennent à un ordre somme toute romanesque, ce n'est pas le théâtre, c'est le cinéma qui pourrait au mieux les prolonger, car c'est du roman que le cinéma procède, et non du théâtre. Les lieux itinérants, les « flash back », l'exotisme des tableaux, la disproportion temporelle des épisodes, en bref ce tourment d'étaler la

¹² *Ibid.*, IV « Tortures de l'opium », p. 480.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

narration, dont témoigne le pré-théâtre de Baudelaire, voilà qui pourrait à la rigueur féconder un cinéma tout pur¹³.

Jean Cocteau, quant à lui, allait plus loin que Barthes, en soulignant que – à la différence de Victor Hugo, qui aurait laissé adapter ses œuvres – Baudelaire aurait fait un film lui-même, ce à quoi on ne peut que souscrire à la fin de cette première partie de l'article : « Victor Hugo laisserait faire des films de son œuvre et peut-être qu'il les "superviserait". Baudelaire essaierait de "faire un film" »¹⁴. Les films discutés dans la seconde partie de cet article s'approchent-ils de ceux que Baudelaire aurait « essayé de faire » en adaptant ses propres œuvres, en leur donnant une étendue narrative ou une consistance autre que celle du discours littéraire ?

II. L'imagination de type pré-cinématographique qu'on trouve chez Baudelaire, le discours sur les dispositifs techniques de production des images et la richesse visuelle de son œuvre ont profondément stimulé certains cinéastes dans leur travail, et ils ont même poussé des audacieux à rêver d'une possible adaptation, à la fois complexe et fidèle, des œuvres du poète. Jean Tulard, dans le second volume de son *Dictionnaire du cinéma*, remarquant l'abondance des adaptations de tout ordre, soulignait que l'on n'attendait plus que « Nietzsche et Baudelaire ou un oublié comme Boisgobey »¹⁵ pour avoir la conscience tranquille. On aura tout vu à l'écran, on aura adapté l'ensemble du grand patrimoine culturel européen écrit, même les œuvres philosophiques ou poétiques les plus réfractaires à une consommation de masse, comme celles de Nietzsche ou Baudelaire. Mais comment adapter ce dernier au cinéma, d'un point de vue strictement technique ? Quels textes choisir, afin d'en extraire une histoire cohérente ou afin d'en truffer des scénarios qui parlent d'autre chose, qui construisent des situations baudelairiennes dans l'esprit ? La pratique cinématographique montre par elle-même la difficulté de bien transposer Baudelaire

¹³ R. Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », dans *Œuvres complètes*, t. I (1942-1965), édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 1197. Giovanni Macchia, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli Editore, 1975, pp. 74-76, souligne aussi les rapports du scénario de *L'Ivrogne* (qui a préoccupé Baudelaire entre 1854-1859) avec le cinématographe.

¹⁴ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe* [interview avec Georges Beaume, 1946], édition établie par André Bernard et Claude Gautier, Postface d'André Fraigneau, Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 148.

¹⁵ J. Tulard, *Dictionnaire du cinéma*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. 3.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

à l'écran, ainsi que la variété des solutions qui permettent aux cinéastes de faire partager aux spectateurs leur fascination de l'œuvre du poète ou du critique d'art.

Il faut dire que Baudelaire facilite sa présence dans le monde du cinéma à travers Poe, un des auteurs le plus adaptés dans les films d'horreur et les films fantastiques. En France, quelques cinéastes lisent et adaptent l'œuvre de Poe dans la traduction canonique de Baudelaire : Jean Epstein, *La Chute de la Maison Usber* (1928), ou bien Alexandre Astruc, *Le Puits et le pendule* (1963). De même, les deux réalisateurs français impliqués dans l'adaptation de 1968 des *Histoires extraordinaires*, Roger Vadim, avec *Metzengerstein*, et Louis Malle, avec *William Wilson*, sont passés à travers les versions françaises de Baudelaire. Jean-Luc Godard, dans *Vivre sa vie* (1962), fait lire – dans le dernier « tableau » – à un jeune homme amoureux de la prostituée Nana quelques extraits de la nouvelle *Le Portrait ovale*, qui fait partie des *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduites par Baudelaire en 1857. C'est la voix du réalisateur en *off*, qui s'adresse en fait à Anna Karina car Godard choisit pour la lecture les passages qui parlent de la manière dont la création artistique – l'acte de peindre, l'acte de filmer – vide le modèle de sa vie, pour la transposer sur un support inanimé. Dans *Vivre sa vie*, on voit à l'écran le livre de Poe, qui porte sur la couverture la mention du traducteur, en caractères assez clairs pour que le spectateur puisse la lire.

Mais ce qui est encore plus intéressant que cette présence à travers Poe, ce sont des films d'inspiration baudelairienne ou les films qui citent – plus ou moins abondamment – des textes de Baudelaire. Est-il encore possible de parler d'« adaptation » dans le sens classique du terme ? Faut-il bâtir une théorie spécifique de l'adaptation de la poésie, entièrement différente de l'adaptation de la prose ou du texte de théâtre ?

Déjà dans les années vingt, avant l'avènement du parlant, Germaine Dulac fait référence à l'œuvre de Baudelaire dans au moins deux de ses films. *La Souriante Mme Beudet* (1922¹⁶) présente un drame de famille vaguement inspiré par *Madame Bovary* de Flaubert. La femme (Germaine Dermoz) insatisfaite par son mari –

¹⁶ Sur l'Internet Movie Database, la date retenue est 1923 :

http://www.imdb.com/title/tt0013626/?ref=fn_al_tt_1

Le film est disponible à <http://www.youtube.com/watch?v=zYP9dLAUX4I> (sites consultés le 26.07.2013).

Voir aussi C. Hindricks, « Feminist Optics and Avant-garde Cinema : *The Smiling Madame Beudet* and Virginia Woolf's *Street Haunting* », dans *Feminist Studies*, vol. 35, Summer 2009, pp. 294-322.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

marchand de drap – lit des fragments de « La Mort des amants », à savoir les trois premiers vers de la première strophe : « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères, / Des divans profonds comme des tombeaux, / Et d'étranges fleurs sur des étagères »¹⁷. Un premier carton présente les trois vers ensemble, et puis des cartons successifs – entre lesquels la réalisatrice intercale le visage de la femme en gros plan – détachent les vers, un à un. La figure pensive de la femme suggère à la fois qu'elle rêve en marge du poème de Baudelaire et qu'elle essaie de comprendre le sens des vers. A la fin, excédée, elle jette le livre par terre comme pour se débarrasser des fantasmes érotiques gênants que la lecture aura fait naître.

L'Invitation au voyage, film de 1927, porte un titre baudelairien facilement reconnaissable. De plus, il s'ouvre – après le générique – sur un carton portant quelques vers du poème célèbre de Baudelaire, qui est mentionné en lettres minuscules, à côté du titre mis entre parenthèses. Je recopie les vers du carton tels quels, avec leurs petites altérations graphiques et sans le souci de la mise en page qu'on trouve dans *Les Fleurs du mal* :

mon enfant, ma sœur,
songe à la douceur
d'aller, là-bas, vivre ensemble
.....
les meubles luisants,
polis par les ans,
décoreraient notre chambre
.....
(l'invitation au voyage) charles baudelaire¹⁸

Après cela, le film de Germaine Dulac déroule l'histoire d'une femme qui tombe amoureuse d'un marin, dans un bar nommé ironiquement *L'Invitation au voyage*. Le marin la fascine par le récit de ses aventures exotiques, ce qui la pousse à rêver des départs vers d'autres horizons, mais l'homme la délaisse en comprenant qu'il s'agit d'une femme mariée. Elle finira par s'en aller laissant sur la table un médaillon avec son portrait et un petit bateau artisanal qui porte lui aussi inscrit le titre baudelairien (**fig. 1**) : c'est la fin ironique du désir de briser les cadres étroits d'une vie bourgeoise.

¹⁷ « La Mort des amants », *ŒC I*, p. 126.

¹⁸ Le film est disponible à l'adresse suivante www.youtube.com/watch?v=mKzLYMkpxvI (consulté le 24.07.2013).

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Les parentés avec *La Souriante Mme Beudet* sont fortes, car les deux films thématisent l'insatisfaction de la femme mariée, probablement malgré elle, en prenant comme point d'appui principal deux poèmes de Baudelaire, empreints d'une profonde vibration érotique.

L'œuvre de Baudelaire réveille encore l'attention soutenue des cinéastes dans les années soixante, au moment de l'émergence de la Nouvelle Vague, chez les principaux auteurs du mouvement : Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Agnès Varda, François Truffaut. Très libres dans leur traitement de la littérature, les « nouveaux » cinéastes puisent à pleines mains dans *Les Fleurs du mal* et jouent même sur de savantes intertextualités baudelairiennes. Même quand les références de tel ou tel cinéaste aux œuvres de Baudelaire ne sont pas très explicites, on a pu trouver des similarités entre la « représentation de la femme » dans *Les Fleurs du mal*, les films de Truffaut et les écrits de Freud : Eliane DalMolin y consacre tout un livre, intitulé de manière incitante *Cutting the Body*¹⁹.

Jean-Luc Godard, quant à lui, fait – dans son œuvre filmique et écrite – l'usage le plus extensif et complexe des citations et commentaires de Baudelaire²⁰. *Alphaville* (1965) propose une vision terrifiante d'un monde futur où les ordinateurs maîtrisent l'humanité, où la nature a été remplacée par des lumières artificielles et des étendues immenses de béton. Lemmy Caution (Eddie Constantine), venu dans ce monde étrange en tant qu'espion, se trouve confronté à l'ordinateur central, Alpha 60. Celui-ci ne peut pas résoudre une énigme et ne comprend pas non plus que Caution lui parle ironiquement en citant l'expression la plus connue des *Fleurs du mal*, à savoir un hémistiche d'« Au lecteur » : « Si vous le trouvez, vous vous détruirez en même temps, car vous serez devenu *mon semblable, mon frère*. » (approx. 1h21'). Cette même formule, qui figure dans le poème d'ouverture des *Fleurs du mal*, est reprise dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), dans une description du monde. Dans *Soigne ta droite* (1987), l'Idiot, cinéaste obligé de faire des besognes alimentaires, cite pour une vieille dame – dans un avion – un syntagme baudelairien, le « regret souriant », qu'on peut retrouver dans « Recueillement » (« Surgir du fond des eaux le

¹⁹ E. DalMolin, *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

²⁰ Je suis en train d'écrire un travail ample concernant l'influence de Baudelaire sur Godard à de multiples niveaux, dont les quelques paragraphes du présent article ne donnent qu'un pâle aperçu.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Regret souriant »²¹), poème imprimé seulement dans la troisième édition des *Fleurs du mal*, celle de 1868.

Anne-Marie Miéville, troisième épouse de Godard, dans *Le Livre de Marie* (1984), brosse le portrait d'une petite fille qui souffre à cause des mésententes entre ses parents et se console avec la musique de Gustav Mahler et la poésie de Baudelaire. Elle cite des vers des « Femmes damnées » et exprime un doute sur le sens de ce que Baudelaire a voulu dire. Dans *Je vous salue, Marie* (1985), sans plus citer Baudelaire, Godard reprend la figure féminine du film de Miéville et fait d'elle un avatar moderne de la Vierge. La jeune fille travaille dans une station-service et Joseph est chauffeur de taxi, ce qui représente peut-être la seule grande nouveauté d'une histoire qui reste tributaire aux récits bibliques de l'Annonciation²².

Baudelaire intéresse aussi Godard le théoricien et l'historien du cinéma. Pour celui-ci aussi, Baudelaire représente le grand anticipateur du cinéma que j'ai essayé de présenter dans la première partie de cet article. Dans *Histoire(s) du cinéma*, section b. *Une histoire seule, Seul le cinéma*, le réalisateur montre que le cinéma réalise le rêve baudelairien du poème « Le Voyage », qui clôt l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* : il s'agit de la même vue panoramique sur le monde, du même changement rapide de « cadres d'horizon » où toutes les merveilles et les horreurs peuvent trouver leur place. Godard donne un condensé de tout le poème de Baudelaire, en imprimant les vers sur des images emblématiques : il y a tout d'abord la lecture des quatre premières strophes (associée à des œuvres de Turner, Degas, Klimt, et à des extraits de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton), puis la lecture des vers 29-32 (avec une présence de James Dean), suivie par une sélection des vers 53-84 (qui voit défiler des stars telles que Burt Lancaster, Orson Welles, Laurel & Hardy, Jean Cocteau), des vers 85-88 (en rapport avec *L'Origine du monde* de Gustave Courbet), ou bien des vers 109-114 (qui combinent des images associées au carnage ou à l'espoir). Après avoir vu *Les Fleurs du mal* dans la main de la lectrice (Classiques Garnier, avec la fameuse couverture jaune), cela finit sur :

²¹ « Recueillement », *ŒC I*, p. 141.

²² Voir, sur les films de Miéville et Godard, le livre édité par Maryel Locke, Charles Warren, *Jean-Luc Godard's Hail Mary. Women and the Sacred in Film*, With a foreword by Stanley Cavell, Southern Illinois University, 1993.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !²³

D'ailleurs, dans une discussion sur l'histoire du cinéma, *2 x 50 ans de cinéma français* (1995), Michel Piccoli lit, à l'instigation de son interlocuteur Jean-Luc Godard, qui lui a envoyé *Les Fleurs du mal* à l'hôtel (même édition que dans *Histoire(s) du cinéma*), un fragment du « Voyage » de Baudelaire, celui justement qui mentionne les esprits « tendus comme une toile » sur lesquels passent en foule les souvenirs. « C'est vrai que ça annonce le cinéma », commente Piccoli, alors que les spectateurs peuvent voir le portrait photographique du poète, réalisé par Nadar en 1855. Anne-Marie Miéville enchaîne sur les vers du « Voyage » qui offrent une vue d'ensemble du monde (« Nous avons vu des astres ») et qui débouchent sur la question si baudelairienne de l'ennui²⁴. Godard avait en fait suggéré à Piccoli l'idée d'une comparaison entre Baudelaire et Charles Cros, matérialisée dans une soirée au CNC, à laquelle Serge Toubiana aurait dû prendre part aussi. Dans *2 x 50 ans de cinéma français* l'épaisseur de références baudelairiennes est plus grande et, pourrait-on dire, spécifiquement godardienne : Anne-Marie Miéville lit aussi les six premiers vers de « L'Invitation au voyage » au début de cette production réalisée pour le British Film Institute, tout comme Piccoli renvoie au *Corbeau* de Poe traduit par Baudelaire²⁵.

Baudelaire semble avoir été un auteur de référence pour Godard dans d'autres écrits, par exemple dans des interviews ou des textes critiques sur les films de ses contemporains. L'auteur des *Salons* jouit du respect inconditionnel de la part du théoricien du XXe siècle, qui aime mettre en évidence deux aspects principaux. Primo, que « la seule » critique d'art qui ait été faite dans le monde est française, et secundo que la série des grands critiques commence avec Diderot et finit avec François Truffaut, en passant par Baudelaire, Elie Faure et Malraux²⁶. Dans cette série prestigieuse, la manière de Baudelaire s'individualise par la capacité d'intégrer la

²³ « Le Voyage », *ŒC I*, p. 134.

²⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁵ Voir J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Suppléments : *2 x 50 ans de cinéma français*, *Conférences de presse de Jean-Luc Godard à Cannes, 1988, 1997*, 4 DVD, Gaumont Vidéo, 2008.

²⁶ L'idée est reprise à plusieurs endroits : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [abrévié JLG p. JLG], t. 1 1950-1984, Edition établie par A. Bergala, Cahiers du cinéma, 1998, p. 456 ; *JLG p. JLG*, t. 2 1984-1998, 1998, p. 202, 261, 263, 265.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

spécificité du faire artistique dans le discours qui interprète les œuvres d'autres auteurs : on devine que Godard revendique – dans sa qualité de critique et théoricien – une qualité similaire. En plus de cela, Godard cite la théorie du beau double, éternel et transitoire, formulée dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), fait des allusions à « L'Albatros »²⁷ et mentionne à plusieurs reprises l'identification de Baudelaire avec Poe, dans une sorte de communion de destinée poétique.

Tout ce dialogue complexe que Godard institue avec Baudelaire, au-delà du temps, se fonde sur la conscience d'une nature et d'un style de vie communs au poète et au cinéaste. Godard compare sa propre vie à celle de deux grandes figures du romantisme, qui ont usé et abusé de leur existence, qui ont brûlé de passions voraces et se sont laissé accabler par la mélancolie : « Moi j'ai vécu comme Werther a vécu, ou comme Baudelaire »²⁸. L'intérêt suivi que Godard manifeste pour l'auteur des *Fleurs du mal* n'exclut pas la fatigue ou le désir de s'abreuver à des sources poétiques plus tonifiantes, de changer la modernité violente et mélancolique de Baudelaire contre des beautés plus vives et sereines :

Vous ne savez pas non plus que deux heures de train ont suffi pour me faire abandonner aussi le vieux Baudelaire en échange du jeune Ronsard, la poésie au goût de cendre des capitales et le modernisme vieillot contre celle de la province et le modernisme juvénile²⁹.

Le court métrage d'Agnès Varda³⁰, *Les dites cariatides* (1984), fourmille de références à Baudelaire et de citations. L'auteur des *Fleurs du mal* est nommé « poète des poètes » et on lui attribue une des expériences poétiques les plus intenses du début de la modernité : personne n'a – comme lui – si bien réussi à « chanter les femmes et la douleur ». On cite des vers de poèmes tels que « La Beauté », [« Que diras-tu ce soir ?... »], « Moesta et errabunda » ou bien « Hymne à la Beauté ». Pour faire un parallèle avec la fascination des cariatides, on renvoie à la beauté statuaire d'une maîtresse de Baudelaire, Apollonie Sabatier, surnommée la Présidente ou la « Vénus blanche », et courtisée par le poète entre 1852 et 1857. Elle a été

²⁷ *JLG p. JLG*, t. 1, p. 13, 198.

²⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁹ *Ibid.*, p. 156, « Chacun son Tours ».

³⁰ L'admiration de François Truffaut pour Agnès Varda est rapprochée par Eliane DalMolin de l'admiration de Baudelaire pour les poésies de Marceline Desbordes-Valmore, sur la base d'un effort commun aux deux hommes de construire « *a maternal text of their own* », *op. cit.*, pp. 161-162.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

immortalisée par James Pradier dans le groupe statuaire scandaleux *La Femme piquée par un serpent*, qui montre des formes généreuses crispées dans un spasme qui n'est pas produit par la morsure du reptile³¹. On cite même, dans *Les dites cariatides*, la fameuse lettre de rupture, où Baudelaire se plaint qu'Apollonie soit devenue une forme matérielle après avoir été une pure fiction du désir : « 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 »³². Varda se montre intéressée par les deux dernières années de la vie du poète, par son aphasie et son incapacité à dire autre chose que « crénom », etc. Toutes ces couches superposées de références baudelairiennes sont justifiées par le fait que les cariatides, en tant qu'élément architectural de première importance, se sont imposées dans la décennie 1860-1870, qui a vu aussi la naissance lente de la fortune et de la célébrité de plus en plus grande de Baudelaire, ainsi que la publication de la première série d'*Œuvres*, parue en 1868.

Un cas exceptionnel d'intertextualité baudelairienne est la reprise de certains titres comme titres de films, notamment *Les Fleurs du mal* (mais aussi, on l'a vu, *L'Invitation au voyage*, ou bien *Un Voyage à Cythère*, employé par Théo Angelopoulos comme titre d'un film réalisé en 1984, racontant la désillusion d'un vieux révolutionnaire qui rentre chez lui en Grèce après trente ans mais ne retrouve rien du pays et des gens d'autrefois). Claude Chabrol, par exemple, est l'auteur d'un film intitulé *La Fleur du mal* (2002), qui raconte les problèmes d'une famille bourgeoise, les Charpin-Vasseur, dont la destinée se joue entre deux crimes, des incestes à répétition et des ambitions politiques. En dehors d'une vague atmosphère et du titre, aucune autre forme de présence de Baudelaire ne se manifeste³³. Les trois femmes, la tante, la mère, la fille (nièce) n'ont rien de proprement diabolique, malgré le titre évocateur de la présence d'une force mauvaise à laquelle on ne peut pas s'opposer.

Flowers of Evil, au contraire, un moyen métrage produit par la célèbre star des films d'épouvante, Boris Karloff, et réalisé par John Brahm en 1962, fait une

³¹ Sur Baudelaire et Apollonie Sabatier, voir T. Savatier, *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

³² Ch. Baudelaire, *Correspondance*, t. I (janvier 1832-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 425.

³³ Cette absence de Baudelaire, j'ai pu la constater à la fois dans le film et dans le scénario, cf. Claude Chabrol, *La Fleur du mal*, suivi de *Qui est criminelle ?*, par Caroline Eliacheff, Paris, Albin Michel, 2003.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

référence explicite à Baudelaire et montre *Les Fleurs du mal* comme objet. Une femme (Luciana Paluzzi), (**fig. 2**) et son amant (Kevin Hagen) tuent le mari et le font dissoudre dans de l'acide en gardant le squelette. Le recteur de l'Académie de Médecine – où se passe l'action – vient s'enquérir de son ami disparu, en suggérant aux deux coupables qu'il sait tout. Il demande à lire un exemplaire des *Flowers of Evil* dont il sait que son ami le possédait. La femme le lui donne et, après quelques jours, va le récupérer. Le moment, tout en ambiguïtés, montre le pouvoir de séduction de la jeune femme, exercé sur des coordonnées très baudelairiennes : c'est une perverse qui joue l'innocence afin d'embrouiller le recteur et se tirer d'affaire. Les deux amants tuent le recteur aussi et mettent le squelette aux côtés du premier. Au cours du film, on lit quelques fragments de poèmes, avant ou après la mort du recteur. A la fin, quand le complice et amant de la femme se suicide après l'avoir étranglée, car il a compris qu'elle est en train de s'enfuir avec un troisième soupirant, il ne manque pas de lui lire quelques vers de « La Mort des amants »...

De même, *Fleurs du mal* (2010), du réalisateur David Dusa³⁴, est un film qui fait du volume de Baudelaire une sorte de protagoniste dans une histoire d'amour, vécue par deux jeunes gens de la génération Facebook et Twitter, dans un monde marqué par la globalisation, les révoltes et les exils. Envoyée par ses parents à Paris afin d'échapper aux émeutes et aux troubles qui secouent son pays natal, Anahita / Miss_Dalloway (Alice Belaïdi), jeune Iranienne, connaît Rachid / Gecko_Hostil (Rachid Youcef), garçon d'hôtel et grand danseur de *break*, dont elle tombe amoureuse. Anahita, dans un moment d'intimité, cite Omar Khayyam en persan et, devant l'étonnement de Rachid, qui ne comprend pas le sens de ces vers sur l'amour, le vin et la jouissance de la vie, elle souligne que Khayyam « est aux Iraniens ce que Charles Baudelaire est aux Français ». Choc culturel : Rachid ignore complètement Baudelaire à cause de son éducation précaire (il n'a pas eu son « bac ») et du milieu social duquel il provient (il a été placé en « foyer » à l'âge de trois ans et vit dans un petit appartement près du boulevard périphérique). Mais, selon Anahita, *Les Fleurs du mal* n'ont rien à voir avec le bac, et, au cours d'une promenade sur les bords de la Seine, elle achète *Les Fleurs du mal* à un bouquiniste, afin d'en faire cadeau à son

³⁴ Voir l'édition parue en DVD, BQHL Editions, © Sciapode, 2012.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

copain. Ce qu'elle trouve, c'est une édition en « Livre de poche », à feuilles colorées sur les bords et à la bonne odeur, parue en 1972. On peut, de plus, apercevoir le portrait de Baudelaire sur la quatrième de couverture. Tout de suite après avoir acheté le volume, Anahita exige que Rachid lise pour elle « Parfum exotique ». Timide, à cause du fait qu'il n'a jamais lu à haute voix, il y va mais s'arrête au dernier tercet : « Pendant que le parfum des verts tamariniers, / Qui circule dans l'air et m'enfle la narine »³⁵, car son téléphone portable sonne. Pour la jeune fille les *Fleurs du mal* est une sorte de fétiche, car elle va jusqu'à exiger que Gecko ne se sépare jamais du livre quand il voyage ; ça la « rassure » qu'il ait les « mots » du poète près de lui. C'est Baudelaire qui sert d'intermédiaire entre les deux jeunes gens, après une bagarre, car on surprend Gecko en train de poster sur Facebook une vidéo où il lit des fragments de « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix », poème écrit vers 1844 et repris dans *Les Epaves* :

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison ;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !³⁶

La reprise du titre de Baudelaire par David Dusa dépasse les cadres étroits de la référence culturelle et de la citation. Anahita regarde sur Youtube des vidéos qui montrent les sévices des gendarmes du régime iranien contre les révoltés : les chairs meurtries, la violence, les blessures, le sang relèvent, en effet, d'une esthétique très baudelairienne, surtout qu'il existe – en complément à l'horreur – une recherche de la beauté et de la légèreté à travers la danse et l'amour. Et il ne faut pas oublier la

³⁵ « Parfum exotique », *ŒC I*, p. 26.

³⁶ *ŒC I*, pp. 168-169.

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

présence obsédante de Paris, avec ses rues, ses quais, ses foules, qui constitue pour Dusa une source de poésie chargée de baudelairisme...

En dehors des films déjà cités, on peut identifier de vagues échos de Baudelaire dans des films très différents les uns des autres, sans avoir la certitude que les réalisateurs ont lu *Les Fleurs du mal* ou se sont intéressés d'une quelconque manière à la poésie. Dans deux films avec de nombreux points communs, *Morgane et ses nymphes* de Bruno Gantillon (1971) et *Vampyres* de Joseph Larraz (1974), le lesbianisme, les raffinements sensoriels, et le fantastique introduisent un air vaguement baudelairien. Dans *Etreintes à la prison de femmes* (1989), film pornographique réalisé par le prolifique Michel Ricard, avec Marie Noelly, Laura Valérie, Agnès Thierry, un des points de départ semble être le poème baudelairien « Duellum », interprété dans le sens d'un conflit amoureux : on voit deux lesbiennes, l'une blonde, l'autre brune, qui se battent dans la cour de la prison suite à une crise de jalousie. A la fin, la soumise, exploitée en tant que pute, devient la maîtresse et exploite à son tour celle qui l'envoyait vendre ses charmes dans la rue.

On pourrait ajouter à la liste les films très baudelairiens de Dario Argento, surtout la série *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Troisième Mère* (2007), où il y a des échos des Trois Mères de Thomas de Quincey, auteur que Baudelaire aussi prisait au plus haut point. L'élégance visuelle alliée à la dimension scabreuse de l'imaginaire fait de Dario Argento un réalisateur très baudelairien. Quant à *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche (2011), il faut souligner que la formule du titre a longtemps fait une brillante carrière dans les études baudelairiennes pour désigner la plus célèbre maîtresse du poète, Jeanne Duval. Ici, Baudelaire servirait à lire le film tout comme le film jetterait une vive lumière sur ce que pouvait être Jeanne Duval dans la société française du XIXe siècle.

Le moment le plus intéressant de la présence de Baudelaire au cinéma, c'est le film de Jean-Pierre Rawson, *Les Fleurs du mal* (1992), où à la fois le titre et la matière sont « baudelairiens ». Il s'agit d'un film biographique qui raconte la vie du poète des *Fleurs du mal*, joué par Antoine Duléry. A la suite d'une chute dans l'escalier, le poète revit les moments principaux de sa vie, avec les errances dans Paris, les luttes contre les difficultés de l'existence, l'obligation de répondre de l'accusation d'outrage aux bonnes mœurs et à la religion, devant le substitut Pinard (Jean-Marie Lemaire), mais,

I. Pop-Curseu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma :
Baudelaire et les images en mouvement »

surtout, les relations amoureuses avec la « dame créole » dans sa jeunesse, avec Jeanne Duval (Patrice Flora Paxo) (**fig. 3**) et Mme Sabatier (Marianne Assouline) plus tard. Ce retour dans le passé n'est que l'occasion de matérialiser certains des poèmes les plus connus de Baudelaire à travers une voix *off* ou à travers d'autres stratégies. « A une dame créole » est récité dans un décor exotique de palmiers et de verdure, « Les Litanies de Satan »³⁷ résonnent, chantées par un chœur, sous les voûtes d'une église où pénètre le poète, tandis que « Les Bijoux » – un des six poèmes condamnés en 1857 représente le prétexte de faire voir une étreinte « chaude » entre Charles et Jeanne Duval. La caméra décrit une rotation à 360° autour des deux personnages, étendus sur une peau de lion, dans une chambre à rideaux bleus, dont les murs sont illuminés par des chandelles. Jeanne Duval ne fait que se tordre amoureuxment au-dessus de l'homme pâmé dans les spasmes de l'amour, alors que les cadences du poème résonnent en *off*. Ces quelques exemples sont suffisants pour décrire l'atmosphère et les qualités artistiques de ce qui reste, à ce jour, la seule tentative de mettre la vie et l'œuvre de Baudelaire en film de manière cohérente. L'illustration de quelques-unes des œuvres de Baudelaire, l'exotisme bon marché, les « raffinements » sensuels gâchent ce film par trop prétentieux, qui ne manque pas d'avoir quelques bons moments.

Que dire en guise de conclusion ? Sans doute faut-il souligner encore une fois que, à la différence de poètes comme Verlaine, Rimbaud ou Mallarmé, Baudelaire a bâti une œuvre littéraire et critique capable d'affirmer sa modernité à travers le discours cinématographique, dont elle a pressenti les structures et les enjeux. Les projections imaginaires, le sens aigu de la couleur et de la forme, le raffinement poétique n'ont pas manqué de séduire certains cinéastes, qui nous ont rendu une image de Baudelaire tellement spécifique et étrange qu'elle mérite tout l'intérêt des chercheurs, au même titre que les études critiques, les mises en musique ou les mises en scène de théâtre.

³⁷ Le même poème est lu par Philippe Sollers dans le film *Contretemps* (1988) de Jean-Daniel Pollet !