



HAL
open science

Genèse et réception des dessins de Rodin pour les Fleurs du Mal de Baudelaire : du livre “ illustré ” unique aux éditions en fac-similé (1887-1940)

Léo Rivaud Chevaillier

► To cite this version:

Léo Rivaud Chevaillier. Genèse et réception des dessins de Rodin pour les Fleurs du Mal de Baudelaire : du livre “ illustré ” unique aux éditions en fac-similé (1887-1940). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03386086

HAL Id: dumas-03386086

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03386086>

Submitted on 19 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genèse et réception des dessins de Rodin
pour les *Fleurs du Mal* de Baudelaire :
du livre « illustré » unique aux éditions en fac-similé (1887 – 1940)

Léo Rivaud Chevaillier

Sous la direction de M. Emmanuel Pernoud

Mémoire de Master II – Histoire de l'Art
Volume de texte
Année universitaire 2020 – 2021

Résumé (français)

Les Fleurs du Mal de Rodin sont à la croisée de multiples enjeux artistiques, culturels, sociaux et techniques. De la commande du bibliophile Paul Gallimard en 1887 à leur édition aux États-Unis par George Macy en 1940, en passant par l'édition en fac-similé de la Société des Amis du Livre Moderne présidée par Gallimard en 1918, ces dessins illustrent l'histoire d'une évolution du goût du livre illustré vers le livre d'artiste au tournant du XX^e siècle. Nous montrons dans ce mémoire comment les *Fleurs du Mal* de Rodin représentent un jalon essentiel dans la compréhension de la bibliophilie fin-de-siècle, des débats qui animent ce milieu érudit, en étudiant la genèse et la réception de ce livre illustré unique. Si ce dernier nous permet de discuter la notion d'illustration chez Rodin, il participe par ailleurs à la construction d'une véritable mythologie baudelairienne autour de l'un des plus grands sculpteurs contemporains.

Abstract (English)

Rodin's drawings for *Les Fleurs du Mal* stand at the crossroads of multiple artistic, cultural, social and technical issues. From the commission by the bibliophile Paul Gallimard in 1887 to their publication in the United States by George Macy in 1940, via the facsimile edition of the Société des Amis du Livre Moderne chaired by Gallimard in 1918, these drawings illustrate the history of an evolution in the taste for the illustrated book towards the artist's book at the turn of the 20th century. In this paper, we show how Rodin's *Flowers of Evil* represents an essential milestone in the understanding of fin-de-siècle bibliophilia and the debates that animated this secular milieu, by studying the genesis and reception of this unique illustrated book. While the latter allows us to discuss the notion of illustration in Rodin's work, it also contributes to the construction of a veritable Baudelairean mythology around one of the greatest contemporary sculptors.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de mémoire, M. Emmanuel Pernoud, pour son soutien tout au long de l'année et sans qui ce travail n'aurait jamais été enrichi de ses précieuses connaissances autour des arts graphiques contemporains.

Qu'il me soit permis ici de remercier également Sylvie Patry et Laurence Bertrand Dorléac qui m'ont donné le goût de la recherche en histoire de l'art, mais aussi au musée Rodin, Véronique Mattiussi, Franck Joubin et Sandra Boujot, qui m'ont permis d'accéder à des ressources fondamentales pour mon travail.

Je remercie par ailleurs Christian Gallimard, Antoine Gallimard, Isabelle Gallimard, Frederick Haskell, les descendants de Paul Gallimard qui ont fait tout leur possible pour me transmettre leurs connaissances sur ce collectionneur et bibliophile fascinant.

Tous mes remerciements vont également à Pierre Alletru, Pierre Assouline, Mireille de Lassus, Blanche de Sevelinges, Donatien Grau, Maud Guichané, André Guyaux, Paule Hochuli Dubuis, Claire Lesage, Juliette Parmentier, Pierre Rivaud, Louise Scalia, Andrea Schellino, Willa Z. Silverman, Julie Sissia, Eléonore Sulser, Hélène Védrine, Pierre Wat, Milena Woźniak-Koch, ainsi qu'à ma famille et mes proches pour leur soutien attentif.

Abréviations

BnF	Bibliothèque nationale de France
Cat. Exp.	Catalogue d'exposition
Imp.	Imprimé
ill.	illustration
L.A.S.	Lettre autographe signée
n.p.	non paginé
n.s.	non signé
p.	page
s.d.	sans date
trad.	traduction

Sommaire

Introduction.....	7
Chapitre 1.....	18
Chapitre 2.....	48
Chapitre 3.....	64
Conclusion.....	87
Bibliographie.....	90
Table des matières.....	105

Introduction

*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.*

Charles Baudelaire
« Une Charogne » in *Les Fleurs du Mal*, 1857¹

Le dessin n'était pas pour Auguste Rodin qu'une simple esquisse, telle une préparation indispensable à la sculpture, mais bien une technique qu'il s'est appropriée dès sa jeunesse, dans les années 1850, pour constituer, tout au long de sa carrière, un terrain d'expérimentation à part entière. La sculpture nourrit son dessin, et le dessin nourrit sa sculpture. « Mes dessins sont la clef de mon œuvre, ma sculpture n'est que du dessin sous toutes les dimensions »² affirme-t-il ainsi face au critique René Benjamin. Comme pour Jean-Baptiste Carpeaux avant lui, le dessin reste une technique fondamentale, et en particulier lors de la période de formation artistique. Vifs, libres et toujours centrés autour de la figure humaine, ces dessins forment un large corpus désormais très étudié³. Son ami Rainer Maria Rilke écrit dès 1902⁴ que « dans cet art aussi [des dessins], il a éduqué ses propres moyens d'expression, et c'est ce qui fait de ces pièces (qui se comptent par centaines) une manifestation autonome et originale de sa personnalité ». L'écrivain autrichien ajoute, en parlant de ces premiers dessins à l'encre de Chine, qu'ils ont « des effets de clair-obscur d'une vigueur surprenante, comme le célèbre *Homme au taureau*, qui ferait songer à Rembrandt ». Or, parmi l'ensemble de ses dessins, ceux que Rodin réalisa entre octobre 1887 et janvier 1888 pour les *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (ill. 4 à 29) semblent particulièrement révélateurs de son rapport à la création et à ses sources d'inspiration, au moment où le sculpteur s'engouffre dans son travail autour de la *Porte de l'Enfer* et se prend de passion, dès 1886, pour l'auteur du *Peintre de la vie moderne*.

¹ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal* (1857), Editions de la Librairie Générale Française, collection Le Livre de Poche, 2009 (pour l'édition retenue dans ce mémoire), p. 78.

² René BENJAMIN, *Les Dessins d'Auguste Rodin*, (cat. exp., Paris, Salle des Fêtes du Gil Blas, 17 octobre – 8 novembre 1910), Paris, Gil Blas, p. 16.

³ Voir notamment : Antoinette LE NORMAND-ROMAIN et Christina BULEY-URIBE, *Auguste Rodin. Dessins et aquarelles*, Paris, Hazan, 2006.

⁴ Rainer Maria RILKE, *Auguste Rodin* (1902), [trad.] Catherine CARON, Rennes, La Part Commune, 2006.

Or, au cœur de la carrière de Rodin, ces dessins se situent également au croisement de l'histoire du livre illustré à la fin-de-siècle, par leur contexte de création, et tout particulièrement leur commanditaire : le collectionneur et bibliophile Paul Gallimard (1850 – 1929). En effet, alors que la production imprimée – et celle du livre illustré en particulier – était entrée dans une phase longtemps considérée « décadente », Paul Gallimard incarne l'une des réactions bibliophiliques de l'avant-garde de ce qui allait bientôt être nommé, pour lui et tant d'autres comme Octave Uzanne, le livre *moderne*. Les idées de Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) sur le livre, au croisement des sens et de l'intellect, redonnent, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, toutes ses lettres de noblesse à cet objet merveilleux, travaillé à la fois par l'éditeur, l'écrivain, le graveur, le dessinateur, l'imprimeur et le relieur. Pour l'artiste Felix Bracquemond, le livre est ainsi un « objet à la fois si concret et si complexe⁵ ». À une époque foisonnante de nouvelles esthétiques, le livre est devenu « le dernier temps de la création et non plus le premier temps de la lecture⁶ », grâce à Baudelaire puis Mallarmé. Toutefois, Paul Gallimard ne commande pas ce qui deviendrait une édition, mais propose plutôt un livre unique, avec des illustrations marginales et des dessins intercalés. L'objet unique qui advient devient dès lors un objet symbolique. L'écrivain Antonin Bunand, en 1888, fait déjà peut-être allusion au projet de Gallimard qu'il interroge de façon critique :

Je n'allais pas jusqu'à tomber dans les fantaisies fantasmagoriquement somptueuses du des Esseintes de M. Huysmans, lequel s'était fait imprimer, nous dit l'auteur de *A Rebours*, en une édition tirée à un seul exemplaire, les œuvres de Baudelaire (...) Non, mon rêve ne vole pas jusqu'à ces caprices mirifiques, licites seulement à un maniaque archimillionnaire, à un fermier général aux délirantes appétences d'art. Mon vœu est plus humble, moins égoïste aussi, mais ne manifeste pas une admiration moins pieuse pour la gloire du poète⁷.

Etudier la création et la réception de ces dessins de Rodin pour les *Fleurs du mal* en lien avec ce contexte singulier de la bibliophilie nous paraît aujourd'hui indispensable pour mieux comprendre leur importance et interroger leur réception. Disséminés au sein de ce livre-objet de luxe, conservé au Musée Rodin à Paris, ils occupent une place moins connue dans l'histoire du passage du livre illustré au livre d'art au tournant du XX^e siècle, avant que le marchand Ambroise Vollard (1866 – 1939) ne révolutionne la pratique de l'édition d'art avec,

⁵ Cité par Willa Z. SILVERMAN, *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 11.

⁶ Yves PEYRÉ, « Une rupture inaugurale : Mallarmé et l'espace du livre », in *L'Ecrivain et la fabrication du livre* : actes du colloque organisé par l'Institut d'Etudes du livre de Paris X-Nanterre, mai 1989, présentés par Claire LESAGE, *Littérales*, n°9, 1991, p.82.

⁷ Antonin BUNAND, « Une édition illustrée des "Fleurs du mal" », Paris, *Le Siècle*, 10 décembre 1888.

entre autres, la publication de *Parallèlement* de Verlaine avec les lithographies de Bonnard (1900). En effet, les récentes éditions des *Fleurs du Mal* par Matisse, de *Parallèlement* par Bonnard et de la lumière faite sur la naissance du livre d'art et du marché d'estampes modernes avec Ambroise Vollard lors de l'exposition « Edition Limitée. Vollard, Petiet et l'estampe de maîtres⁸ » au Petit Palais nous incitent à compléter cette histoire en y insérant les *Fleurs du Mal* de Rodin.

Dans un article publié le 26 février 1914 dans l'édition de Toulouse de *La Dépêche*⁹, quelques mois avant que n'éclate la Grande Guerre en Europe, le critique d'art Camille Mauclair, bientôt nationaliste convaincu, écrit ainsi : « Voici qu'on publie en édition courante d'anciens dessins du plus grand artiste français vivant. Ce sont ces dessins qu'un bibliophile pria jadis Rodin de signer, au gré de son inspiration, en marge d'un exemplaire des *Fleurs du Mal*. A cette époque, ajoute-t-il, le public ignorait totalement les dessins du maître, et ceux-ci lui apparaissent comme une nouveauté. Ils sont d'un intérêt spécial, ils définissent un moment curieux et important de cette carrière ». Curieux, en effet, car il semble que Rodin se confronte vraiment en 1887 pour la première fois au dessin autour et dans le texte littéraire, près d'un quart de siècle avant cette publication annoncée par Mauclair en 1914. Important, car il s'agit d'un texte d'une portée capitale dans l'évolution de son chef-d'œuvre la *Porte de l'Enfer*, dont il reçoit la commande en 1880. Sculpteur désormais reconnu, à qui une salle est dédiée au Metropolitan Museum de New York depuis deux ans, Rodin n'a pas alors 74 ans lorsque cette édition des *Fleurs du Mal* est annoncée, et que paraîtra quelques jours plus tard, le 7 mars 1914, ses *Cathédrales de France* chez l'éditeur Armand Colin. Il est étonnant qu'une édition ait été envisagée si tôt, alors que le projet initial de Paul Gallimard était un livre *unique*. Nous proposerons ici de montrer comment cette évolution est un signe du changement de l'ère du temps pour la bibliophilie, avec l'apogée du livre de luxe et le goût pour le livre d'artiste en particulier.

Rodin était-il, par ailleurs, un illustrateur ? En effet, Camille Mauclair, infatigable défenseur du travail de Rodin, pointe du doigt un aspect méconnu de sa démarche, qu'il ne nomme toutefois pas « illustration ». En effet, il explique que « Rodin est un trop grand artiste, il respecte trop la poésie et Baudelaire, pour ignorer que l'illustration d'un livre

⁸ Clara ROCA (dir.), *Edition Limitée, Vollard, Petiet et l'estampe de maîtres*, (cat. exp., Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, 19 mai – 29 août 2021), Paris, Editions Paris Musées, 2021.

⁹ Camille MAUCLAIR, « Notre Epoque. Baudelaire et Rodin », Toulouse, *La Dépêche*, 26 février 1914.

inimitable, insolite et terrible comme les *Fleurs du Mal*, serait un projet irréalisable et détestable ». Il ajoute avec une admiration quasi aveugle : « Un médiocre inconscient le tenterait, tout artiste supérieur le refuserait, et l'amateur qui souhaita le volume eut le bon goût de ne rien demander de tel ». Mauclair, qui reprendra en partie cet article pour préfacier¹⁰ l'édition en fac-similé de la Société des Amis du Livre moderne – présidée par Paul Gallimard – en 1918, se positionne ainsi au sein d'un autre débat tout aussi important, celui de l'illustration au XIX^e siècle – auquel il dédie un texte sur la « Psychologie de l'illustration¹¹ ». Si Rodin semble être le premier, après la mort de Baudelaire en 1867, à se confronter au recueil tant vénéré par les symbolistes, le sculpteur est loin d'être le seul, en 1914, à avoir associé son nom aux *Fleurs du Mal*.

Dès 1888, le critique Antonin Bunand songeait, dans le journal *Le Siècle*¹², à une édition illustrée des *Fleurs du mal* qui serait « la traduction graphique de cette poésie de névrose », et indiquait, selon lui, « trois ou quatre artistes qui présentent des affinités assez étroites avec le génie de l'auteur des *Fleurs du Mal* », c'est-à-dire Gustave Moreau, Félicien Rops, Odilon Redon et James Whistler. Félicien Rops s'y était déjà confronté, et deux ans plus tard, Odilon Redon réalise un splendide album en huit planches in-folio, sous couverture illustrée, tiré à 50 exemplaires. Le norvégien Edvard Munch s'y attèle en 1896 (ill. 35), puis Armand Rassenfosse en 1899, Carlos Schwabe en 1900, Henri Matisse pour Auguste Blaizot en 1911, puis Emile Bernard en 1916 pour Ambroise Vollard (ill. 36). Pour Fabrice Wilhelm, qui étudie les planches de Munch, « c'est donc en 1896 qu'il faut dater l'essor de l'illustration consacrée à Baudelaire¹³ ». Les différents projets d'« illustration » correspondent à des intentions différentes, liées aux techniques mais aussi au positionnement de chacun concernant la notion même d'illustration, que combat par exemple Redon pour lui préférer le terme d'*interprétation*.

Or, il appert que Rodin, plus connu aujourd'hui pour son illustration du *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau sous l'égide de Vollard, était donc l'un des premiers à associer son nom au recueil de Baudelaire. L'illustration plus précise des *Fleurs du mal* est un sujet

¹⁰ Voir le volume d'annexes, p. 52 à 55.

¹¹ Camille MAUCLAIR, « Psychologie de l'illustration », in *Annuaire*, Paris, Société des Amis du Livre Moderne, 1911.

¹² Antonin BUNAND, *op. cit.*

¹³ Fabrice WILHELM, « Les illustrations de Munch pour *Les Fleurs du mal* (1896) », in Hélène VÉDRINE (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Editions Kimé, 2005.

fascinant auquel Hélène Védrine avait consacré une communication au musée d'Orsay en 2007. A peine dix ans plus tard, en 2016, l'historien de l'art et conseiller au musée d'Orsay Stéphane Guégan était à l'origine d'une réédition des *Fleurs du Mal* illustrées par Henri Matisse. Dans sa préface¹⁴, il revient sur ce long projet : dès 1904, Matisse avait repris à son compte le manifeste de « L'invitation au voyage » de Baudelaire, en intitulant sa toile *Luxe, calme et volupté* (Paris, Musée national d'art moderne), qui renvoie à l'apprentissage des techniques divisionnistes auprès de Paul Signac dans le sud de la France. Plus précisément, le projet d'illustration des *Fleurs du Mal* aurait été à l'origine une commande des XXX, un société de bibliophiles lyonnais, mais il ne prend forme que dans les années 1940, après la rencontre du poète Louis Aragon¹⁵. Livre de peintre par excellence, ces *Fleurs du Mal* entraient donc dans une plus longue histoire, qui remonte aux années 1880. Il est possible que Matisse ait vu les dessins de Rodin, mais la réception baudelairienne en est très différente pour les deux artistes.

Notre étude nous amènera ainsi à considérer la place singulière – pour reprendre un terme cher à Baudelaire – qu'occupent ces dessins à la fois dans la carrière de Rodin mais également et surtout dans le contexte plus large du livre illustré à la fin du XIX^e siècle. Il semble que la genèse tout comme la réception de ce livre, aux multiples transformations – de la création du livre par l'éditeur Poulet-Malassis en 1857 à l'édition en fac-similé en 1918, en passant par les dessins ajoutés de Rodin et la couverture reliée de Henri Marius Michel (ill. 30) – reflètent un changement dans l'histoire du goût pour le livre de luxe, sur fond de transformations technologiques et des nouvelles pratiques d'édition.

A la fois inscrite dans l'étude de l'œuvre de Rodin, et de sa pratique du dessin en particulier, notre recherche se rattache aussi à l'histoire de la réception de Baudelaire dans les milieux artistiques à la fin du XIX^e siècle et à l'histoire du livre illustré au tournant du XX^e siècle. Original par bien des aspects, et notamment par sa qualité d'objet unique, ce cas d'étude nous permettra de développer la place qu'occupe son commanditaire, Paul Gallimard, dans les transformations de l'esprit bibliophile fin-de-siècle et dans les liens entre les arts. L'étude de cet acteur, qui sera éclairée par la sociologie de l'art, nous invite également à le situer au cœur de l'histoire du livre moderne et de son exposition, alors qu'il existe, de la part des artistes et des critiques, une volonté de faire disparaître les frontières entre les arts à la fin

¹⁴ Stéphane GUEGAN (éd.), *Les Fleurs du Mal illustrées par Henri Matisse*, Paris, Hazan, 2016.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

du XIX^e siècle, jusqu'à l'œuvre d'art totale. Si l'histoire de la genèse des dessins de Rodin pour *Les Fleurs du Mal* est connue, c'est son devenir de l'unique au multiple qui nous intéresse plus particulièrement dans notre recherche. En effet, la reproduction de l'exemplaire unique de Paul Gallimard en fac-similé par la Société des Amis du Livre Moderne en 1918 (ill. 31 à 33) puis par la société américaine The Limited Editions Club en 1940 nous mènera à étudier les liens de Rodin avec les procédés de reproduction, ainsi que le devenir de cet objet conservé encore aujourd'hui au Musée Rodin à Paris.

Si les dessins de Rodin avaient été parfois, en leurs temps, vivement critiqués, aujourd'hui il ne fait plus aucun doute qu'ils occupent une place centrale dans la compréhension de la démarche de l'artiste. Les différents catalogues raisonnés existants¹⁶, ainsi que les études de la conservatrice Claudie Judrin¹⁷, ont permis de comprendre l'évolution de cette pratique graphique originale chez le sculpteur. D'autres ont pu, à partir de ces dessins, poser la question de l'illustration chez Rodin.

A la suite des études en littérature et en histoire de l'art consacrées au livre illustré, de François Chapon¹⁸ – qui voit dans les précurseurs Mallarmé et Manet, Redon, mais aussi Rodin précisément pour ces dessins baudelairiens –, de Philippe Kaenel¹⁹ – qui propose une histoire sociale de l'illustration au XIX^e siècle, et qui consacre une partie de son ouvrage au tournant « du livre illustré au livre d'art » – d'Yves Peyré²⁰ ou encore de Hélène Védrine²¹, les *Fleurs du Mal* de Rodin apparaissent comme un cas singulier à étudier. Si Olivier Schuwer²² s'est intéressé à l'illustration que Rodin propose pour *Le Jardin des Supplices* de son ami le poète Octave Mirbeau, Peggy Heisbourg cherche à dévoiler la particularité de l'illustration dans chacun des huit projets auquel Rodin a contribué, et notamment pour l'exemplaire de Paul Gallimard des *Fleurs du Mal*. Dans son mémoire *Ecrivains et artistes* :

¹⁶ Victoria THORSON, *Rodin Graphics : A Catalogue Raisonné of Drypoints and Book Illustrations*, San Francisco, Fine arts museums of San Francisco, 1975. Voir aussi : Claudie JUDRIN, *Inventaire des dessins : tomes I à VI*, Paris, Musée Rodin, 1987-1992. Voir aussi Antoinette LE NORMAND-ROMAIN et Christina BULEY-URIBE, *op. cit.*

¹⁷ Claudie JUDRIN, *Rodin : l'enfer et le paradis : un dessin de sculpteur*, Paris, Musée Rodin, 2002.

¹⁸ François CHAPON, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

¹⁹ Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur. 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 (1^{ère} édition).

²⁰ Yves PEYRÉ, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001. Voir aussi du même auteur : « Le Livre comme creuset », in *Le Livre et l'Artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône et les éditions Le Mot et le Reste, Marseille, 11 et 12 mai 2007.

²¹ Hélène VÉDRINE (dir.), *op. cit.*

²² Olivier SCHUWER, « Le dessin de Rodin dans le dessein de Mirbeau – Chassé-croisé au *Jardin des supplices* », article paru dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 24, 2015.

*Rodin illustrateur*²³, Peggy Heisbourg étudie les liens qui unissent Rodin à la littérature pour aborder la question de « l'interpénétration des arts à la fin du XIX^e siècle », en reprenant Daniel Bergez qui, dans son ouvrage *Littérature et peinture*²⁴, développe l'idée d'« un dialogue fondé sur une proximité distante qui active la séduction et la rivalité entre les deux arts ». Heisbourg fournit un éclairage supplémentaire sur les milieux littéraires et artistiques du temps de Rodin, et propose d'étudier l'illustration chez Rodin à travers son lien à des poètes référents. Toutefois, une des limites de son analyse repose sur le fait qu'elle rassemble sous la même bannière des « dialogues » différents, pour reprendre le concept d'Yves Peyré. Or, contrairement à la relation à Octave Mirbeau, avec qui Rodin entretient une riche correspondance, le sculpteur n'a jamais rencontré Baudelaire, disparu en 1867. C'est donc seul que l'artiste « dialogue » avec l'auteur des *Fleurs du Mal*. Néanmoins, Heisbourg propose une analyse des différents projets d'illustration de Rodin, auxquels il a au moins contribué, depuis *Enguerrande* d'Emile Bergerat en 1884 (ill. 39) – avec seulement deux dessins hors-textes –, jusqu'aux *Poèmes d'Humilis* en 1910, et en passant par le *Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau en 1899 et en 1902. Ainsi, elle étudie le glissement d'un dessin narratif vers une illustration suggestive, et en particulier l'annotation, qu'elle pense comme « un lien privilégié entre l'image et le texte ». Elle analyse les dessins du point de vue de ses correspondances textuelles, rappelant ce que Clara Debard souligne ailleurs : « Rodin reste proche des stéréotypes de son siècle dans la réception de l'œuvre baudelairienne : érotisme, fantastique noir et provocation dominant »²⁵. Enfin, Heisbourg étudie comment Dante influence Rodin comme illustrateur, et comment le sculpteur s'éloigne de ce que Baudelaire espérait du frontispice réalisé de son vivant, ce qui l'invite à relativiser le concept d'illustrateur et préférer, comme François Chapon, de « générateur d'images ». Nous parlerons même d'*intertextualité* dans les interprétations de Rodin, pour reprendre un concept littéraire. Nous nous appuyerons ainsi sur ces recherches, qui seront complétées en intégrant la question de l'influence du milieu bibliophilique et la vogue de l'illustration à la marge fin-de-siècle, dont nous reparlerons.

Cette recherche ne concernera donc pas spécifiquement les liens de Rodin à la littérature, ceux-ci ayant déjà été traités en partie, déjà sous la forme d'une exposition

²³ Peggy HEISBOURG, *Ecrivains et artistes : Rodin illustrateur* mémoire de Master 2 sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, université de Nancy 2, 2009.

²⁴ Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

²⁵ Clara DEBARD, « Deux tempéraments artistiques face aux *Fleurs du mal* : Rodin et Matisse », in Sabourin, Lise (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 310.

organisée par Claudie Judrin en 1976 intitulée « Rodin et les écrivains de son temps » au musée Rodin²⁶, qui permettait de faire dialoguer les œuvres de techniques différentes entre elles. De plus, ces liens sont étudiés actuellement par Véronique Mattiussi, directrice de la recherche au musée Rodin, qui effectue des recherches autour de la bibliothèque²⁷ de Rodin – nous n’avons d’ailleurs pas, à ce jour, connaissance de la localisation ni de l’existence de l’exemplaire personnel des *Fleurs du Mal* de Rodin. De fait, si l’histoire de la genèse de cet objet est connue, évoquée par Claudie Judrin dans le catalogue de l’exposition de 1976, qui fait état des riches correspondances conservées à la documentation du musée, et rappelée plus récemment par le conservateur François Blanchetière²⁸ à l’occasion de l’exposition « L’Enfer selon Rodin » en 2016, notre étude a pour objet d’étudier davantage la réception de ces dessins, d’abord conservés précieusement au sein du cabinet de l’amateur puis reproduits à la mort de Rodin, alors que celui-ci avait regretté justement, dès leur création, qu’ils ne servent pas à une édition illustrée – ce qui aurait pu lui assurer une notoriété de dessinateur dès la fin des années 1880. L’exposition « L’Enfer selon Rodin » avait permis d’inscrire l’inspiration baudelairienne dans l’histoire des recherches de Rodin pour *La Porte de l’Enfer*. Le conservateur en fait état dans un essai intitulé « De Dante à Baudelaire, et retour »²⁹. Il y est question surtout des liens entre Rodin et Baudelaire, tant du point de vue de la réception des sculptures dans les années 1880 que de la création de ces dessins pour Gallimard, analysés d’un point de vue formel et en lien toujours avec la sculpture. Il n’est jamais question de la fortune critique de cet ouvrage, longtemps resté un trésor de la collection Gallimard jusqu’à sa vente au musée Rodin en 1933 par Gaston Gallimard. Ainsi, aucune étude ne s’était pleinement consacrée à la réception des *Fleurs du Mal* de Rodin, alors que le rôle de Paul Gallimard et la diffusion posthume de ces dessins sont le reflet d’un changement d’esprit capital au tournant des XIX^e et XX^e siècles, tant du point de vue de la bibliophilie que du goût pour les dessins de Rodin.

Il sera déjà question, en partie, de replacer les dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal* dans l’histoire de la réception de Baudelaire dans les milieux artistiques à partir des années 1880. Ce projet de Rodin ne peut pas être analysé strictement du point de vue de l’illustration

²⁶ Claudie JUDRIN, *Rodin et les écrivains de son temps. Sculptures, dessins, lettres et livres du fonds Rodin*, (cat. exp. Paris, musée Rodin, 23 juin – 18 octobre 1976), Paris, éditions du musée Rodin, 1976.

²⁷ Voir à ce propos : Ségolène LE MEN, « Les bibliothèques d’artistes : une ressource pour l’histoire de l’art », *Perspective*, 2, 2016.

²⁸ François BLANCHETIÈRE, *L’Enfer selon Rodin*, (cat. exp. Paris, musée Rodin, 18 octobre 2016 – 22 janvier 2017), Paris, éditions du musée Rodin/Norma, 2016.

²⁹ *Ibid*, p. 146-151.

et de l'étude formelle. Au contraire, cette création est située dans les années 1880, et nous pourrions montrer que la confrontation aux *Fleurs du Mal* depuis les arts plastiques ou l'illustration correspond aussi à une sorte de *zeitgeist* pour reprendre un terme de l'esthétique allemande. Notre étude peut donc s'inscrire dans la réception plus large de cet auteur par les symbolistes à la fin du XIX^e siècle, tel qu'André Guyaux l'a longuement développé dans plusieurs ouvrages³⁰. En outre, Rodin inaugure une longue lignée de peintres, graveurs, sculpteurs, dessinateurs – dont Redon, Schwabe, Munch, Rouault, Hervieu, Matisse, Epstein – qui se confrontent eux aussi au recueil de Baudelaire. Si Hélène Védrine a consacré une communication à ce sujet lors d'un colloque au musée d'Orsay en 2007³¹, elle avait aussi étudié l'illustration des *Epaves* de Baudelaire par Félicien Rops, avec André Guyaux, lors d'une exposition au Musée provincial Félicien Rops en 1999³². Des études diverses ont été réalisées au sujet des illustrations posthumes des *Fleurs du Mal*, comme celle de Fabrice Wilhelm³³ pour les illustrations de Munch (1896) ou celle de Stéphane Guégan pour le cas de Matisse (1944-1947)³⁴. Nous apporterons un éclairage supplémentaire à cette histoire avec le cas de l'édition américaine de 1940 qui devait réunir initialement les dessins de Rodin, reproduits, et ceux du sculpteur Jacob Epstein (1880-1959), dans une édition de luxe, projet qui sera interrompu par la Seconde Guerre mondiale.

Ensuite, nous proposerons de replacer *les Fleurs du Mal* de Rodin dans l'histoire de la collection de Paul Gallimard, qui œuvre à partir des années 1890 à l'exposition du livre moderne. Nous poursuivrons en ce sens les recherches autour de l'Art Nouveau³⁵ où l'« Exposition internationale du livre moderne » avait eu lieu en mai-juin 1896 avec le concours de Paul Gallimard, tout comme celles autour de l'histoire du Salon d'Automne³⁶ où sont exposés les dessins en 1906 dans une section consacrée au livre. Nous développerons

³⁰ André GUYAUX, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007 ; *La querelle de la statue de Baudelaire : août-décembre 1892*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007

³¹ Hélène VÉDRINE, « Illustrer *Les Fleurs du Mal*, de Rops à Matisse », dans le cadre du colloque « *Les Fleurs du Mal*, 150 ans après : imagier, imaginaire, illustration », Paris, Musée d'Orsay, 23 octobre 2007. En ligne : www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/les-fleurs-du-mal-150-ans-apres-imagier-imaginaire-illustration

³² André GUYAUX et Hélène VÉDRINE, *Autour des Epaves de Charles Baudelaire*, (cat. exp. Musée provincial Félicien Rops, Namur, du 8 mai au 30 août 1999), Editions Pandora, Musée provincial Félicien Rops, 1999.

³³ Fabrice WILHELM, *op. cit.*

³⁴ Stéphane GUEGAN, *op. cit.*

³⁵ Gabriel P. WEISBERG, *Art Nouveau Bing: Paris style 1900*, New York, Abrams ; Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1986.

³⁶ Patrick BARRER, *Quand l'art du XXe siècle était conçu par des inconnus... : l'histoire du Salon d'Automne de 1903 à nos jours*, Ed. Arts et images du monde, 1992.

aussi l'importante étude qu'a fournie Willa Z. Silverman³⁷ sur les milieux de la bibliophilie sous la Troisième République, poursuivant elle-même les travaux de Philippe Kaenel, notamment autour d'Edouard Pelletan, Louis Morin, Octave Uzanne et Henri Béraudi. La sociologie de l'art est à cet effet très utile pour comprendre le rôle qu'avait Gallimard dans la création de livres illustrés uniques ou quasi-uniques. Cette pratique éditoriale singulière, que Philippe Kaenel évoque en soulignant que sous la Troisième République, « les passions des bibliophiles attisent en effet le goût pour les exemplaires uniques enluminés [parallèlement] »³⁸ nous invite également à replacer notre étude dans le cadre plus large des recherches autour du livre rare depuis l'invention de l'imprimerie³⁹ et ceux illustrés à la marge⁴⁰ plus particulièrement.

Par ailleurs, nous avons fait le constat que peu de travaux ont étudié la figure de Paul Gallimard – si ce n'est dans le cadre de sa relation d'amitié et de mécène avec Renoir⁴¹, ou dans le cadre de la biographie de Gaston Gallimard⁴², dont le succès semble avoir éclipsé celui de son père – qui, pourtant, est fascinante tant ce collectionneur est au cœur du « système des objets collectionnés » pour reprendre les termes de Baudrillard et de Léa Saint-Raymond⁴³, entre bibliothèque et œuvres d'art. Le manque d'archives privées et publiques est également la cause d'un oubli de la figure de Paul Gallimard, dont la collection, célèbre en son temps et dispersée après sa mort, avait été louée par le critique Louis Vauxcelles en 1908 dans la revue *Les Arts*⁴⁴. Nous avons pu rassembler un certain nombre d'éléments qui viendront enrichir notre propos.

³⁷ Willa Z. SILVERMAN, *op. cit.* ; voir aussi du même auteur: « Books Worthy of Our Era?: Octave Uzanne, Technology, and the Luxury Book in Fin-de-Siècle France », in *Book History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 7, 2004, p. 239-284.

³⁸ Philippe KAENEL, *op. cit.*, p. 319.

³⁹ Antoine CORON (dir.), *Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie*, (cat. exp. Bibliothèque nationale de France, 29 avril – 26 juillet 1998), Paris, BnF, 1998 ; Jean-Marc CHATELAIN (dir.), *Éloge de la rareté : cent trésors de la Réserve des livres rares*, (cat. exp. Paris, BnF, site François-Mitterrand, Grande galerie, 25 novembre 2014 - 1er février 2015), Paris, BnF, 2015.

⁴⁰ Hélène VÉDRINE, « Le marginal et le liminal : quelques pratiques d'annotations littéraires et visuelles chez Félicien Rops et James Ensor », *Textyles*, 17-18, 2000, p. 15-30.

⁴¹ Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Lausanne, Editions La bibliothèque des arts, 1989 ; Anne DISTEL, *Renoir*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009 ; Pascal BONAFoux, *Renoir*, Paris, Perrin, 2009.

⁴² Pierre ASSOULINE, *Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.

⁴³ Léa SAINT-RAYMOND, « L'impressionnisme dans le "système des objets" collectionnés », communication dans le cadre du colloque « Collectionner l'impressionnisme », Rouen, Musée des Beaux-Arts [et en ligne], novembre 2020.

⁴⁴ Louis VAUXCELLES, « Collection de M. Paul Gallimard », *Les Arts*, septembre 1908, p. 2-32.

Enfin, concernant Rodin et la reproduction de ses dessins, nous nous appuyerons sur le cas de l'album dit Goupil (ill. 48), étudié à l'occasion d'une exposition au Musée Goupil à Bordeaux en 1996⁴⁵. Celui-ci, édité en 1897 et regroupant 142 dessins au lavis et en couleur de Rodin appartenant à l'époque au collectionneur Maurice Fenaille, avait été commandé pour une impression en photogravure à la Maison Goupil. Les échanges de l'atelier avec le sculpteur peuvent nous donner un aperçu de sa vision de la reproduction de ses dessins. Par ailleurs, nous souhaitons, par cette recherche, contribuer à l'étude du fac-similé dans l'histoire de l'art, dans la suite des travaux d'Emmanuel Pernoud autour d'Alfred Jarry⁴⁶ et des recherches actuelles de Camille Dégez-Selves et de Caroline Fieschi à l'Ecole des Chartes et à l'Institut national d'histoire de l'art⁴⁷. En effet, il s'agit du devenir des *Fleurs du Mal* de Rodin après la mort de l'artiste : en 1918 s'ouvre la voie des éditions posthumes de la Société des Amis du Livre Moderne puis l'édition américaine de George Macy, directeur de The Limited Editions Club, en 1940, pensée pour entrer en dialogue avec les dessins de Jacob Epstein commandés à l'occasion. Nous nous interrogerons ainsi sur la qualité et l'authenticité des dessins reproduits.

Dans le premier chapitre, nous traitons ainsi de la genèse des *Fleurs du Mal* de Rodin, à l'intersection d'une part de la carrière de Rodin, de son goût pour la lecture et de sa « descente » personnelle dans la poésie de Baudelaire, et d'autre part de la passion bibliophilique de Paul Gallimard. Il s'agit d'interroger la notion même d'illustration et de montrer comment ce projet s'inscrit dans une pratique plus générale du dessin en marge des livres à la fin du XIX^e siècle. Ensuite, le deuxième chapitre nous mène à démontrer pourquoi les caractéristiques de la bibliothèque de Gallimard influencent la réception mitigée de ces dessins, que nous analyserons par la suite à travers les récits d'amateurs ainsi qu'avec l'organisation des expositions du livre moderne auxquelles Gallimard participe activement. Enfin, nous montrerons avec le troisième chapitre comment la question de la reproduction et du fac-similé donne une dimension nouvelle aux *Fleurs du Mal* de Rodin, en regard des évolutions de l'édition d'art au tournant du XX^e siècle et du devenir de la collection de Paul Gallimard, jusqu'à l'achat de l'œuvre par le musée Rodin en 1931.

⁴⁵ Hélène LAFONT-COUTURIER et Annick BERGEON (dir.), *Figures d'ombres. Les dessins de Auguste Rodin. Une production de la maison Goupil*, (cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil, 10 mai-10 août 1996), Paris, Somogy Editions d'art, 1996.

⁴⁶ Emmanuel PERNOUD, « The Art of facsimile: Alfred Jarry and reproduction », *Word & image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 2000, 16:4, p. 352-362

⁴⁷ Une séance était consacrée aux « Fac-similés et copies de documents » lors du séminaire intitulé « La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet », Institut national d'histoire de l'art, 31 mars 2021. En ligne : <https://agenda.inha.fr/events/fac-similes-et-copies-de-documents>

Chapitre I. *Les Fleurs du Mal* à la marge : genèse d'un livre illustré unique

A la fin des années 1880, au cœur d'un développement essentiel de la pratique du livre illustré à Paris, Rodin dessine ainsi Baudelaire pendant quelques mois, entre octobre 1887 et janvier 1888. Alors que les révolutions esthétiques et culturelles transforment peu à peu les arts européens, en particulier en Angleterre avec le mouvement Arts and Crafts mais aussi en Belgique, le livre semble être un objet de rencontre privilégié entre les arts visuels et la littérature. Dans cette première partie, nous retracerons l'histoire de la genèse de ces *Fleurs du Mal* « illustrée » à la main par Rodin, à travers son commanditaire Paul Gallimard et le milieu érudit de la bibliophilie d'avant-garde parisienne, mais aussi en l'inscrivant dans la carrière fulgurante du sculpteur-dessinateur.

La découverte des *Fleurs du Mal* par Rodin n'est pas précisément connue, bien qu'on puisse facilement imaginer qu'il en ait entendu parler lors du scandale que provoqua la publication du recueil en 1857. Le jeune Rodin est alors âgé de dix-sept ans, et il remporte un premier prix de dessin lorsqu'il finit ses études à l'Ecole spéciale de dessin et de mathématiques, dite la « Petite Ecole ». L'exposition « Rodin et les écrivains de son temps », organisée par Claudie Judrin en 1976 au musée Rodin, avait permis de mettre en lumière les liens qui unissent Rodin aux poètes, en particulier Dante, Hugo, Balzac et Baudelaire. La conservatrice souligne que « Verlaine avait remarqué que Rodin était un mystique de la solidité⁴⁸ » et que « Rodin lisait peu, mais profondément », liant ainsi la matière et l'esprit au cœur de la poétique rodinienne. Comment la genèse spécifique de ces dessins originaux peut-elle éclairer leur réception en demi-teinte ? Le bibliophile Paul Gallimard a-t-il joué le rôle d'un simple commanditaire ? En quoi le contexte de la bibliophilie fin-de-siècle éclaire-t-elle ce projet de livre unique ?

Dans le premier chapitre, les correspondances – conservées tant au Musée Rodin qu'à la Fondation Custodia pour les scripteurs de Paul Gallimard – nous permettent de dessiner les contours des réseaux existants et la chronologie propre à la commande de Gallimard. L'ouvrage consacré à la bibliophilie à la fin du XIX^e siècle de Willa Z. Silverman⁴⁹, ainsi que ceux dédiés aux livres illustrés de François Chapon⁵⁰ et de Philippe Kaenel⁵¹ sont

⁴⁸ JUDRIN, 1976. « Introduction », p. 9.

⁴⁹ Willa Z. SILVERMAN, *op. cit.*

⁵⁰ François CHAPON, *op. cit.*

fondamentaux pour mieux percevoir les enjeux d'un tel objet qu'est ce livre conservé au Musée Rodin. Il sera ainsi nécessaire de retracer le milieu social et culturel dans lequel évoluent ces acteurs, avant de s'intéresser à la question délicate de l'illustration et enfin proposer une analyse des dessins de Rodin et des techniques employées.

1. Rodin aux Enfers : descendre dans *Les Fleurs du mal*

Si Rodin semble avoir peu parlé de Baudelaire, dans ses écrits avec Paul Gsell⁵², ou dans ses correspondances, les témoignages et les récits qui ont été fait de la pratique de Rodin et de sa pensée mettent souvent en lumière un lien unique avec l'auteur des *Fleurs du Mal*. En 1907, dans une lettre adressée à Hélène de Nostitz⁵³, Rodin en parle toutefois en ces mots : « [nous avons lu aussi] le satanique Baudelaire qui prédit l'impuissance et l'affront à l'artiste. Prédiction funeste ». C'est dire qu'en vingt ans, après les dessins pour Gallimard, Baudelaire reste toujours un compagnon de route pour le sculpteur. Le qualificatif « baudelairien » lui est souvent associé, mais quel était le lien réel de Rodin avec ce recueil dont la réception allait connaître un tournant à la fin-de-siècle ? Comment cette lecture a-t-elle influencé le projet d'« illustration » ?

1.1. Rodin lecteur

En 1887, Auguste Rodin est plongé dans ses recherches autour de la *Porte de l'Enfer*, qui lui a été commandée au début de la décennie. A Edmond de Goncourt, il raconte, en décembre de la même année, « sa vie de labeur, son lever à sept heures, son entrée à l'atelier à huit, et son travail seulement coupé par le déjeuner, allant jusqu'à la nuit, travail debout ou perché sur une échelle, qui le laisse plein de fatigue le soir et ayant besoin de son lit après une heure de lecture⁵⁴ ». Son travail acharné lui vaut, à la fin de l'année, d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur, en même temps que le peintre Albert Besnard (1849-1934). L'Etat poursuit ainsi ses commandes au sculpteur, en lui proposant de réaliser un grand marbre du *Baiser* en vue de l'Exposition universelle de 1889. La littérature existante autour de Rodin fait

⁵¹ Philippe KAENEL, *op. cit.*

⁵² Paul GSELL, « Propos de Rodin sur l'art et les artistes », Paris, *La Revue*, n°21, 1^{er} novembre 1907, p. 95-107.

⁵³ Lettre d'Auguste Rodin à Hélène de Nostitz, [Paris ou Meudon], 17 juin 1907, [Lettre n°291 in Auguste RODIN, *Correspondance de Rodin t. II (1900-1907)*, éd. Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, Editions du musée Rodin, 1985, p. 215.

⁵⁴ Edmond DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1887-1896*, éd. établie par Robert RICATTE, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 84

souvent état d'un lien fort avec les écrivains, et le texte littéraire, qui nourrirait son œuvre. Les sources primaires, les œuvres, et les témoignages d'époque – ainsi de celui de Goncourt – nous confortent dans cette hypothèse, tant Rodin semble avoir été particulièrement marqué par Dante et par Hugo, mais aussi Baudelaire. Quand le sculpteur dit à Jean Dolent : « je suis trop littéraire...⁵⁵ », l'affirmation semble un poids pour l'artiste. Comme le rappelle Peggy Heisbourg dans son étude sur Rodin illustrateur⁵⁶, Edmond de Goncourt était toutefois critique de la lecture de Rodin, qui n'aurait « pas le goût naturel de la modernité qu'avait Carpeaux. Le Dante, dans son cerveau d'ouvrier illettré, devient une religion étroite et bête, devient du fanatisme exclusif de l'admiration du présent⁵⁷ ». Si certains comme la comtesse Hélène de Nostitz Hinderburg lui faisait la lecture, ou comme Judith Cladel lui dressait des listes de livres à lire, les témoignages d'époque font état sans aucun doute d'un rapport singulier aux textes littéraires. Sa secrétaire Marcelle Tirel raconte, quant à elle : « Je n'ai jamais vu Rodin ouvrir d'autres livres que ceux qu'il achetait pour leur reliure chez les antiquaires de Versailles. La grande bibliothèque de l'hôtel Biron en était remplie. Parfois, Rodin en extrayait un, l'ouvrait, psalmodiait, en déchiffrant le texte⁵⁸ ». Cela montre toutefois que Rodin s'intéressait aux livres. Sa bibliothèque à l'hôtel Biron, étudiée actuellement par Véronique Mattiussi, ne comprend malheureusement pas son exemplaire personnel des *Fleurs du mal*, mais il est hautement probable qu'il devait être annoté ou gribouillé. L'analyse de cet objet nous aurait permis de connaître l'édition avec laquelle il avançait dans ses recherches autour de la *Porte de l'Enfer*. Lorsqu'il recevra l'exemplaire de Gallimard, il voit peut-être pour la première fois les pièces supprimées à la suite du procès.

Dès lors, il apparaît nécessaire de montrer comment la lecture de Baudelaire était à l'origine du projet d'« illustration », bien que le terme devra être nuancé. François Blanchetière mentionne⁵⁹ que l'écrivain Rainer Maria Rilke, en 1903, publie un livre fameux consacré à son ami Rodin dans lequel il relate que le sculpteur avait lu les poèmes dans sa jeunesse. Rilke écrit ainsi : « Et de Dante il passa à Baudelaire. Là, il n'y avait pas de tribunal, pas de poète montant aux cieux en tenant une ombre par la main : un homme, un de ceux qui souffrent, avait élevé la voix et la gardait bien au-dessus des autres, comme pour les sauver d'un naufrage. [...] Depuis ce temps-là, ces deux poètes restèrent tout proches de lui, sa

⁵⁵ Jean DOLENT, *Amoureux d'art*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1888.

⁵⁶ Peggy HEISBOURG, *op. cit.*

⁵⁷ Edmond de GONCOURT, jeudi 18 avril 1889, in *op. cit.*, p. 260.

⁵⁸ Marcelle TIREL, *Rodin intime ou L'Envers d'une gloire*, Paris, Editions du Monde Nouveau, 1923, p. 105.

⁵⁹ François BLANCHETIERE, *op. cit.*

pensée allait plus loin que la leur, puis il revenait vers eux⁶⁰ ». Par ailleurs, François Blanchetière fait concorder son intérêt pour les *Fleurs du mal* avec l'évolution de sa relation avec Camille Claudel dans les années 1880. Enfin, dès 1889, Truman H. Bartlett écrit que « l'artiste examina d'autres sujets, de même nature, mais aucun ne l'inspira plus profondément que les poèmes de Baudelaire. Selon lui, une grande communauté d'esprit relie Dante et le poète français⁶¹ ».

1.2. Les sculptures inspirées des *Fleurs du Mal*

Si le dessin de Rodin glisse vers la figure féminine, la sculpture également est influencée par Baudelaire. Si bien qu'à l'exposition à la Galerie Georges Petit en 1886, Rodin présente *Trois études du rut humain*, dont *Je suis belle* (ill. 37), qui porte à sa base l'inscription des premiers vers du poème « La Beauté » ainsi que *Trois femmes lasses* (ill. 38) qui portent une strophe du poème « Le Grignon ». Initialement, le texte des *Fleurs du Mal* est ainsi explicitement rapproché de l'œuvre rodinienne par la sculpture, et non par le dessin. Le critique Armand Silvestre parle alors d'une « série baudelairienne⁶² », mais ce n'est que trois ans plus tard, toujours à la galerie Georges Petit, que « ces rapports entre Dante, Baudelaire et Rodin s'imposent aux yeux de la critique⁶³ ». Le correspondant à Paris du *Journal de Bruxelles*, Georges Rodenbach, écrit ainsi que « c'est d'ailleurs avec l'auteur des *Fleurs du mal* que Rodin présente le plus d'affinités cérébrales⁶⁴ », quand Hugues Le Roux témoigne : « J'ai connu un temps où les murs, le parquet de l'atelier, les selles, les meubles étaient couverts de ces petits corps de femmes, nus, tordus dans les poses de la passion et du désespoir. Rodin était alors sous l'influence toute récente du livre de Baudelaire. Il en paraissait enivré⁶⁵ ».

Ainsi Rodin était-il déjà plongé, à travers sa sculpture, dans un rapport direct avec le texte poétique. Les dessins pour l'exemplaire de Gallimard sont donc complètement inscrits dans une période propice à la « descente », pour reprendre l'expression de Rodin⁶⁶, dans les *Fleurs du mal*, puisqu'il s'agit bien d'un « gouffre » dans lequel il semble s'enfoncer. La

⁶⁰ Rainer Maria RILKE, *op. cit.*, p. 26-27.

⁶¹ Truman H. BARTLETT, « Auguste Rodin, Sculptor », in *American Architect and Building News*, 25, 1889.

⁶² Armand SILVESTRE, [coupure de presse sans titre], *L'indépendance belge*, 21 juin 1886.

⁶³ François BLANCHETIERE, « De Dante à Baudelaire, et retour », in *op. cit.*, p. 149.

⁶⁴ Georges RODENBACH, [coupure de presse sans titre], *Le Journal de Bruxelles*, 28 juin 1889.

⁶⁵ Hugues LE ROUX, « La vie à Paris », *Le Temps*, 20 juin 1889.

⁶⁶ Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 84.

notion de « gouffre » revient d'ailleurs régulièrement dans les poèmes de Baudelaire, ici dans « De Profundis Clamavi » – « Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé⁶⁷ » (ill. 11) - là dans « Le Voyage », « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Rodin n'a-t-il pas annoté à la plume, sous le dessin qu'il réalise pour « De Profundis Clamavi », les vers associés au poème ? Si, au premier regard, l'on pourrait penser que le personnage féminin s'élève, dans ce dessin à la plume et au lavis d'encre brune, l'on peut également y voir la chute du personnage masculin à gauche, qui se sépare douloureusement de l'étreinte charnelle. Peut-être était-ce là le sens métaphorique de la *descente* ambitieuse à laquelle Rodin songeait.

Un autre aspect, enfin, du lien direct à Baudelaire vient en 1892, avec la commande d'un monument en hommage au poète, pour lequel le critique Charles Morice⁶⁸ se souvient : « Il y a longtemps que Rodin rêve d'un monument à Baudelaire. L'occasion manquait : la voici. Le sculpteur se rappellera et nous dira quelle date fut dans sa vie d'artiste et d'homme la lecture des *Fleurs du mal* ». En effet, l'idée d'une souscription pour un monument en hommage au poète est lancée le 1^{er} août 1892 par Léon Deschamps, le rédacteur en chef de la revue symboliste *La Plume*, sous l'égide d'un comité auquel participent activement Mallarmé et Leconte de Lisle. Rodin a accepté de réaliser l'ouvrage, qui devait prendre place soit sur la tombe de Baudelaire au cimetière du Montparnasse, soit au jardin du Luxembourg. Rodin expliquait son projet : « Ce n'est pas Baudelaire mais une tête de Baudelaire. Ce buste est celui du dessinateur Maleste qui présente toutes les lignes caractéristiques du masque baudelairien⁶⁹ ». Dans ce cadre, si Rodin n'a, à notre connaissance, jamais commenté les dessins qu'il a réalisés pour les *Fleurs du Mal*, un article écrit par Charles Formentin à propos de « la Statue de Baudelaire » rapporte les propos du sculpteur qui délivrent un aperçu de sa considération pour le poète : « Depuis un mois, je lis, je relis les *Fleurs du mal* ; je me pénètre de la pensée du poète, je me grise du parfum capiteux qui sort de ses strophes. Tous les jours je découvre en Baudelaire quelque chose de nouveau, quelque trait inaperçu d'abord qu'il me faudra faire revivre dans le marbre⁷⁰ ». Et l'écrivain d'ajouter : « puis, quand le monument modeste s'élèvera sous les cyprès du cimetière, il faudra demander à Félicien Rops d'illustrer les *Fleurs du mal* : l'hommage rendu au poète honni de M. Brunetière sera alors complet ». En effet, une polémique éclate avec le critique Ferdinand Brunetière qui s'oppose au génie

⁶⁷ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸ Charles MORICE, « Le monument de Baudelaire », *Le Journal des artistes*, 5 septembre 1892.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Charles FORMENTIN, « La Statue de Baudelaire », *L'Echo de Paris*, 22 septembre 1892.

baudelairien – André Guyaux⁷¹ retrace ce moment clé de la réception de Baudelaire à la fin du XIX^e siècle – et bientôt Rodin renonce au projet. Enfin, André Guyaux montre bien que cet épisode inspira, par exemple, au journaliste Paul Foucher de placer Rodin dans la même « famille intellectuelle⁷² » que Baudelaire, et Dante également.

Ce moment cristallise la réputation de Rodin comme un sculpteur baudelairien, littéraire. La préface qu'écrivit Camille Mauclair dès 1914, mais publiée seulement en 1918, à l'édition en fac-similé des *Fleurs du mal* de Rodin, achève d'écrire cette légende baudelairienne associée à Rodin sculpteur et dessinateur. Y défendant l'œuvre graphique de son ami, Mauclair, à la vue seule des dessins, tente d'inclure son lecteur pour le plonger dans un véritable mythe artistique :

On sent que Rodin a manié le livre, l'a repris et quitté cent fois, l'a lu en marchant, l'a rouvert tout à coup sous la lampe, les soirs de fatigue, hanté par une strophe et prenant la plume. On devine où il s'est arrêté, quelle page il a froissée, sans ménager le volume. Ce n'est pas un bel exemplaire qu'on lui a confié et qu'il craignait de gâter. C'est alors « son » Baudelaire de poche, et voici ce qu'il s'en disait à lui-même. C'est émouvant comme une de ces pages maculées des manuscrits de Balzac, qui sentent la fièvre, la rage, l'enthousiaste insomnie. Précieux livre ! Et que Baudelaire ne l'a-t-il vu ! [...] Et *LES FLEURS DU MAL* sont une des expressions du génie humain qui l'ont le plus touché, et il nous en a donné d'autres, que Baudelaire avait rêvés sans les cueillir. Les croquis de ce volume nous disent la parenté de ces deux grandes âmes pour lesquelles le monde n'a été que le décor d'une volonté, et la douleur le prétexte d'une création⁷³.

Par ailleurs, Rodin connaît les illustrateurs de son temps. Il a lui-même déjà illustré avec deux dessins l'édition d'*Enguerrande* (ill. 39), un poème dramatique d'Emile Bergerat (1845-1923), en 1884, pour lesquels le poète répondra à Rodin : « Rodinopolis ! Le dessin est superbe rembrandtesque et d'un bel effet⁷⁴ ». Après ce premier essai à l'illustration, Rodin se confronte alors aux *Fleurs du mal*. Toutefois, comme le rappelle François Chapon, « on ne peut tout à fait considérer une telle œuvre – publiée en fac-similé par la Société des Amis du livre moderne en 1918 – comme un véritable livre illustré, puisqu'elle n'a pas été prévue, typographiquement parlant, pour cette illustration⁷⁵ ». Revenons alors à la genèse plus précise

⁷¹ André GUYAUX (dir.), *La Querelle de la Statue de Baudelaire*, op. cit.

⁷² Paul FOUCHER, *Le Progrès de Lyon*, 2 octobre 1892 cité par André GUYAUX, op. cit., p. 33.

⁷³ Voir le volume d'annexes, p. 52 à 55.

⁷⁴ L.A.S. du 20 mai [1884] de Emile Bergerat à Auguste Rodin, dossier BERGERAT-correspondance, Paris, archives du musée Rodin.

⁷⁵ François CHAPON, op. cit., p. 31

de ce projet, initié par Rodin, en étudiant les différents acteurs réunis : Rodin, Frantz-Jourdain et Paul Gallimard.

2. Entre Rodin et le bibliophile Paul Gallimard

Il nous a semblé que l'intérêt majeur de notre objet, moins souligné d'habitude, réside dans la rencontre entre la trajectoire de Rodin vis-à-vis de la littérature au milieu singulier de la bibliophilie. Rodin connaît très bien Edmond de Goncourt, chez qui il dîne régulièrement, mais il connaît également le critique Frantz Jourdain qui joue le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le collectionneur Paul Gallimard. Comment la commande des dessins pour les *Fleurs du Mal* s'est-elle précisée en 1887 ?

A la fin du XIX^e siècle, écrivains, critiques, artistes, musiciens mais aussi hommes politiques, acteurs, danseurs se rencontrent dans les salons. Pourtant Rodin ne s'y rend que peu, et le critique Octave Mirbeau écrivait ainsi en février 1885 qu'il « a horreur des coteries et vit peu dans le monde⁷⁶ ». Pourtant, il connaît rapidement Zola, Daudet et de Goncourt, les critiques Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Camille Mauclair, et gravite dans un cercle d'artistes tels que Felix Bracquemond, Claude Monet, mais aussi Eugène Carrière et Albert Besnard, qui sont tous deux des amis du collectionneur Paul Gallimard, lui-même ancien étudiant aux Beaux-Arts de Paris. Rodin se rendra également aux dîners de la cave de Vollard, où il côtoie Cézanne, Renoir, Odilon Redon, Degas parmi tant d'autres artistes d'avant-garde⁷⁷. Aux salons s'ajoutent les dîners, comme celui des Têtes de Bois, auquel participe Paul Gallimard en 1889⁷⁸, mais aussi chez le chef Auguste Excoffier⁷⁹ en 1892, sous la présidence de Jean Dolent, avec Eugène Carrière, Albert Maignan, Paul Sérusier, Paul Ranson ou encore Charles Morice.

2.1. L'architecte et critique d'art Frantz Jourdain

Une figure nous intéresse particulièrement pour éclairer la genèse de ces dessins : Frantz Jourdain (1847-1935). D'après les archives bien connues au musée Rodin, c'est lui qui

⁷⁶ Octave MIRBEAU, « Auguste Rodin », *Des Artistes*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18, fins de siècles », 1986, p. 13.

⁷⁷ Peggy HEISBOURG, *op. cit.*, Chapitre 1.

⁷⁸ N.s., « Amateurs d'art », *Paris-Croquis*, n°6, 16 mars 1889.

⁷⁹ N.s., *Mercure de France*, avril 1892, p. 375.

met en lien le sculpteur et Paul Gallimard. Né à Anvers, Frantz Jourdain fait ses études au collège Stanislas puis au lycée Napoléon – actuel lycée Henri IV – avant d’entrer en 1867 à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris dans l’atelier de M. Daumet⁸⁰, pour étudier l’architecture. Un article de Marianne Clatin⁸¹ nous éclaire sur le parcours et les relations de celui qui fut l’architecte de la Samaritaine à partir de 1890 et le fondateur du Salon d’Automne en 1903. Dès le milieu des années 1870, Jourdain se consacrait également à une activité de critique d’art, qu’il considérait comme un moyen d’éduquer le regard – il participe à la création de « l’Art pour Tous » en 1901 – et qui lui permettait de promouvoir les artistes qu’il considérait hautement, dont Rodin. Par ses liens avec le cercle d’Alphonse Daudet, il rencontre bientôt les intellectuels, écrivains et artistes réunis autour des Goncourt au début des années 1880, sans doute à partir d’un dîner chez Emile Zola en 1883 mentionné dans le *Journal* d’Edmond de Goncourt⁸².

Jourdain connaît très bien Paul Gallimard, avec qui il a été à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris. La Fondation Custodia conserve une partie de leur correspondance, qui débute en 1866, alors qu’ils ont 16 et 19 ans. A l’origine, ils échangent de la poésie⁸³, puis, à la fin des années 1860, Gallimard quitte l’atelier et laisse Jourdain très triste de son départ. En effet, alors que la guerre contre la Prusse éclate, en 1870, le père de Paul Gallimard fait partir de Paris son fils, à Villiers⁸⁴. Les liens des deux amis sont forts, si bien que Frantz Jourdain écrit à Gallimard père qu’il aimerait recevoir des nouvelles de Paul, « [qu’il] aime de tout [s]on cœur comme un véritable frère⁸⁵ ». Une quinzaine d’années plus tard, Gallimard et Jourdain fréquentent les mêmes cercles à Paris, et le 25 janvier 1888, Jourdain participe au banquet organisé au Lion-d’Or pour la récente décoration de Rodin et de Besnard, avec Alphonse Daudet, Roger Marx, Roll, Carrière, Jeannot, Lerolle et Félicien Rops entre autres⁸⁶. C’est d’ailleurs Frantz Jourdain qui présente, dès 1885, Albert Besnard à Gallimard pour l’illustration de *L’Affaire Clemenceau*, d’Alexandre Dumas fils. Par ailleurs, comme le

⁸⁰ Charles-Emmanuel CURINIER, *Dictionnaire national des contemporains*, tome II, article « Frantz-Jourdain », Paris, Office Général d’Edition, 1899-1919, p. 322

⁸¹ Marianne CLATIN, « Frantz Jourdain (1847-1935), un architecte au Grenier », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°8, 2001, p. 184-203.

⁸² Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*. Le 21 avril 1883, les Zola, Daudet, Goncourt et Jourdain passent un après-midi ensemble.

⁸³ 2 L.A.S de Frantz Jourdain à Paul Gallimard, Paris, Fondation Custodia. Inv. 2001-A.116 a et b.

⁸⁴ L.A.S. de Frantz Jourdain à Paul Gallimard, Paris, Fondation Custodia, Inv. 2001-A.118.

⁸⁵ L.A.S. de Frantz Jourdain au père de Paul Gallimard du 27 février 1871, Paris, Fondation Custodia, Inv. 2001-A.119.

⁸⁶ N.s., « Faits divers. Un banquet artistique », *La Petite Gironde*, 26 janvier 1888, p. 3.

souligne Claudie Judrin dans la préface de l'édition de 1983 des *Fleurs du Mal* de Rodin⁸⁷, Frantz-Jourdain « soutint Rodin dans ses combats, de 1886 à sa mort. Il tenait de lui, ajoute-t-elle, des dessins et des sculptures, dont un bronze en réduction du “Baiser” ».

Le critique, le collectionneur et l'artiste partagent tous trois un même intérêt pour Baudelaire et la poésie moderne, ce que Frantz Jourdain souligne dans sa lettre du 22 février 1887⁸⁸. Cet intérêt commun est significatif de l'évolution de la réception du poète à la fin du XIX^e siècle, et dont André Guyaux propose une analyse à partir des textes dans *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*⁸⁹. Comme le montre Claudie Judrin dans le catalogue de l'exposition « Rodin et les écrivains de son temps », la correspondance entre les protagonistes permet de restituer la genèse du projet. Dès le tout début du mois de janvier 1887, Jourdain écrit à Rodin que « l'ami dont [il lui a] parlé a sauté sur son idée d'illustrer “Les Fleurs du Mal”, mais il prendrait le projet pour lui seul⁹⁰ ». Rodin a donc sans doute émis l'idée dès la fin de l'année précédente, en 1886. Déjà, le projet semble contrarier Rodin qui aurait souhaiter une édition, pour diffuser son œuvre graphique.

Dans cette lettre du 22 février 1887 adressée à Rodin, Frantz Jourdain parle de ce projet « d'un livre unique, illustré à la plume, à l'encre de Chine, à tout ce que vous voudriez, sur les marges, sur les rectos, partout où vous en verriez la place et où le texte vous attirerait. Quelques dessins isolés pourraient même être intercalés dans le livre et reliés ensemble ». La base du projet est ainsi lancée, et Jourdain essaye de convaincre l'artiste en lui parlant de Gallimard comme d'un ami qui est « un garçon extrêmement intelligent et artiste ne faisant rien, mais bien supérieur à un tas de braves gens, peintres et littérateurs communs qui font métier de leur talent comme d'autres vendent des chaussettes ou de la moutarde ». Jourdain ajoute : « Vous serez donc compris et admiré comme vous le méritez. Il est un sensitif charmant, ouvert tout aussi bien à la musique qu'à la gravure, à l'architecture tant qu'à la sculpture, d'une érudition littéraire prodigieuse, et d'un contact on ne peut plus sympathique... mon ami jouit de la vie en désabusé, en sceptique, en dilettante et en dédaigneux des médiocrités et des à-peu-près ». Il lui demande par ailleurs de lui répondre en

⁸⁷ Claudie JUDRIN, « Comment Rodin a illustré *Les Fleurs du Mal* », in *Les Fleurs du Mal illustrées par Rodin*, Genève, Edito Service, 1983.

⁸⁸ L.A.S. de Frantz Jourdain à Auguste Rodin, 22 février 1887, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du musée Rodin.

⁸⁹ André GUYAUX, *op. cit.*

⁹⁰ L.A.S. de Frantz Jourdain à Auguste Rodin, 12 janvier 1887, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du musée Rodin.

proposant son prix. Une autre lettre indique plus tard, le 21 mai 1887, que Rodin et Gallimard dînent ensemble. L'exemplaire se retrouve entre les mains de Rodin au mois d'octobre 1887.

2.2. Le commanditaire : Paul Gallimard

Au cœur de ce milieu littéraire et artistique, Paul Gallimard apparaît comme une figure atypique, qui deviendra rapidement un collectionneur célèbre à la fin du XIX^e siècle, tant il occupe une multiplicité de rôle : propriétaire de théâtre, traducteur, collectionneur, éditeur, bibliophile, commissaire d'exposition. Pourtant, peu d'études l'ont considéré dans cet ensemble d'activités. Les travaux d'Anne Distel se sont concentrés sur sa collection de tableaux et ses liens avec Renoir, ceux de Pierre Assouline permettent de connaître des éléments de sa biographie en lien avec son fils, l'éditeur Gaston Gallimard, et ceux, plus spécifique de l'américaine Willa Z. Silverman s'intéressent aux nouvelles pratiques du livre illustré à la fin-de-siècle à Paris.

Ainsi, à partir des différentes sources que nous avons pu rassembler, il a été possible d'en dresser un portrait plus complet. D'un point de vue social, il est évident que Paul Gallimard appartient à une élite bourgeoise et intellectuelle qui se développe sous la III^e République. Héritier, Gallimard est né en 1850 à Suresnes, et étudie au lycée Condorcet puis l'École des Beaux-Arts de Paris. Il y est formé en architecture avec Daumet et en peinture avec Barillot. Jeune, il voyage beaucoup, notamment en Argentine où il dresse le *Catalogue raisonné des œuvres d'art formant le musée de Buenos Aires*⁹¹. Toutefois, il semble se consacrer finalement aux affaires, notamment avec la gestion du Théâtre des Variétés au moins à partir de 1873⁹². Il réside rue Saint-Lazare à Paris, et possède une propriété à Neuilly-sur-Seine ainsi qu'à Bénerville en Normandie. Jean Renoir s'en souvient comme d'un « un vrai Français du XVIII^e siècle⁹³ ». C'est par ailleurs un amateur d'opéra, et fait partie des membres fondateurs du Livre d'Or des chefs d'œuvre de l'opéra français tout comme Ernest Chausson, le duc d'Aumale, le comte Isaac de Camondo ou encore Camille Saint Saens. Le critique Octave Mirbeau résume ainsi que « M. Paul Gallimard est un homme très riche et un collectionneur très côté. Il collectionne des livres, des tableaux... et des rentes. Car il faut avoir des rentes pour collectionner des tableaux, et des tableaux pour collectionner des

⁹¹ Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 19

⁹² L.A.S. adressée à Paul Gallimard, Paris, Fondation Custodia, Inv. 2001-A.131.

⁹³ Jean RENOIR, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, collection Folio, réédition 1999, p. 363.

rentes»⁹⁴. Dans la biographie que consacre Pierre Assouline à Gaston Gallimard, l'on apprend que la fortune vient également du grand-père de Lucie Duché, l'épouse de Paul Gallimard, qui « commença sa fortune en inventant et en commercialisant 'le bout de sein' à l'usage des nourrices » puis « connut une rapide ascension sociale sous la monarchie de Juillet » puisqu'il « devint entrepreneur des illuminations sous Louis-Philippe en installant des candélabres dans les principales artères de la capitale », et enfin il avait investi « dans l'achat de villas, de terrains, d'immeubles et de théâtres⁹⁵ ». Tant Paul Gallimard que son épouse Lucie, qui peignait à l'ombre d'Auguste Renoir⁹⁶, connaissaient donc très bien les milieux artistiques et littéraires de Paris dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Amis des artistes, Lucie Gallimard est représentée par Eugène Carrière en 1889 mais aussi par Renoir en 1892, assise sur un fauteuil et vêtue d'une robe étincelante, aux teintes blanches, roses et dorées (ill. 42), tandis que Paul Gallimard est peint par Carrière au moins deux fois vers 1887-1888 (ill. 41).

Paul Gallimard est un collectionneur de peintures des avant-gardes de la fin du XIX^e siècle. Anne Distel rappelle que le père de Paul Gallimard était lui-même un collectionneur des peintures de Jongkind, de Corot et plus largement de l'école de Barbizon. Gallimard fils a donc poursuivi cette collection, grâce à son ami le critique Gustave Geffroy, en achetant des œuvres des impressionnistes, notamment Monet, Degas et surtout Renoir dès la fin des années 1880. Il achète auprès des galeries de la Madeleine à Paris comme celle de Paul Durand-Ruel, de Georges Petit et de Bernheim⁹⁷⁹⁸. Il connaît également Camille Pissarro, Monet qu'il visite à Giverny, avant d'acheter certaines de ses toiles. C'est toutefois avec Auguste Renoir qu'il partage une amitié, qui les emmène à voyager ensemble en Espagne. L'historien de l'art Pascal Bonafoux rappelle en ce sens que « c'est en décembre 1889 [que Paul Gallimard] a, pour la première fois, acheté l'un de ses tableaux, *La Baigneuse blonde II*, de 1882⁹⁹ ». Bonafoux rappelle aussi que « le portrait de sa femme Lucie par Eugène Carrière a été montré à l'Exposition universelle de 1889 », et qu'il « a découvert la nouvelle peinture à l'occasion du dîner qui s'est tenu après le vernissage de l'exposition de Monet et de Rodin chez Petit ». Gallimard y serait apparu, selon Jules Chéret, « rouge de visage, imberbe, moustachu et

⁹⁴ Cité dans : Alban CERISIER, *Gallimard : un éditeur à l'œuvre*, Paris, Gallimard, collection Découvertes Gallimard, 2011, p. 17.

⁹⁵ Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁷ A ce sujet, voir aussi : Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, tome I, Paris, Robert Laffont, 1978.

⁹⁸ Anne DISTEL, *Les collectionneurs des impressionnistes*, Genève, La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 45.

⁹⁹ Pascal BONAFOUX, *op. cit.*, p. 164.

collectionneur. Il ressemble à une longue pivoine, au milieu de laquelle serait fiché un nez humain¹⁰⁰ ». Dès 1895, Camille Mauclair le qualifie de « l'un des collectionneurs les plus éclairés de Paris¹⁰¹ », alors que Gallimard acquiert le *Théâtre populaire* d'Eugène Carrière (huile sur toile, 220 x 490 cm, musée Rodin, P.07281, ill. 40), une peinture que Carrière a esquissé pour le bibliophile « où les personnages s'arrangent admirablement dans le croisement des courbes hémicyclaires de la salle » écrit de Goncourt¹⁰². Malgré sa richesse, il s'affranchit parfois du marché des galeries pour négocier directement avec les peintres, et a la réputation de n'être que peu généreux. Comme le souligne Anne Distel, « Pissarro rapportera, en 1893, que Renoir a dû lui céder des œuvres à bon marché¹⁰³ ». Par ailleurs, son ami d'enfance Frantz Jourdain semble progressivement critique de Gallimard, et Edmond de Goncourt rapporte ainsi le 11 mars 1895 que celui-ci « cause de l'avatar de Gallimard, de cet homme qui ne vivait que pour les livres, puis pour les tableaux, et qui maintenant passe toutes ses soirées aux Variétés, la boutonnière fleurie, au milieu des hétaïres de son immeuble, enfin devenu tout à fait un *fêtard* et déclarant hautement que les artistes, dont il faisait autrefois uniquement sa société, son des êtres mélancolieux, tristes, embêtants et n'apportant dans leurs relations que du noir, et qu'il veut maintenant autour de lui *de la gaiété, de la joie !* »¹⁰⁴.

Ainsi, en septembre 1908, un numéro de la revue *Les Arts*¹⁰⁵ – un des rares documents que conservent les archives de la maison d'édition Gallimard à propos de Paul Gallimard – est consacré à « cette incomparable collection » de tableaux de Paul Gallimard. Le critique Louis Vauxcelles y décèle une « unicité », et il écrit : « M. Gallimard ne s'est jamais soucié de réunir des œuvres de tel ou tel maître haut côté, de telle ou telle école. Son sûr instinct d'artiste, en sensibilité délicate, affinés par une culture approfondie, lui ont fait admettre les œuvres en apparence les plus diverses, parfois même les plus disparates. C'est ainsi que dans la même pièce, voisinent le Greco, Daumier, Corot et Renoir ». Selon les époques, sa collection comprend ainsi entre 130 et 180 tableaux, dont 7 Delacroix, 8 Daumier, 9 Corot, 11

¹⁰⁰ *Ibid.* Voir par ailleurs Colin B. BAILEY (dir.), *Renoir's Portraits : impressions of an age* [Les Portraits de Renoir : impressions d'une époque], (cat. exp. National Gallery of Canada, Ottawa, 27 juin-14 septembre 1997; Art Institute of Chicago, 17 octobre 1997-4 janvier 1998 ; Kimbell Art Museum, Ft. Worth, 8 février-26 avril 1998), New Haven/Ottawa, Yale University Press/National Gallery of Canada, 1997.

¹⁰¹ Camille MAUCLAIR in Paris/New York, *Revue franco-américaine*, 4, 1895. Mauclair écrit ainsi que « M. Paul Gallimard, un des collectionneurs les plus éclairés de Paris, vient d'acquérir le *Théâtre populaire* d'Eugène Carrière, qui figurait au dernier Salon du Champ de Mars ». C'est ce même tableau qu'Edmond de Goncourt avait sans doute aperçu dans l'atelier du peintre en 1890, et qu'il esquissait pour Gallimard.

¹⁰² Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*, le 5 juin 1890, p. 436. Il pourrait s'agir de la toile que Gallimard donne à l'Etat en échange de l'abandon des poursuites dans l'affaire des faux Rodin en 1919.

¹⁰³ Anne DISTEL, « 1891-1900 : un peintre arrivé », *Renoir*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009, p. 306.

¹⁰⁴ Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 929.

¹⁰⁵ Louis VAUXCELLES, *op. cit.*, p. 1.

Carrière, 16 Renoir, mais aussi Fragonard, Géricault, Greco, Poussin, Bonnard, Cézanne, Degas, Manet, Monet, Sisley, Toulouse-Lautrec, Vuillard. Si Anne Distel affirme que la collection de Paul Gallimard est « sans nul doute avant la Première Guerre mondiale une des collections parisiennes les plus personnelles et les plus remarquables¹⁰⁶ », aujourd'hui la majorité des tableaux de la collection Gallimard se trouvent dans les musées de Tokyo et de Copenhague, mais aussi dans les collections américaines et italiennes¹⁰⁷. On en trouve par exemple six à la National Gallery of Art de Washington, et 4 au Metropolitan Museum of Art de New York.

Dans ce même numéro des *Arts*, le critique Louis Vauxcelles traite également de la collection de livres de Gallimard : « De même, la bibliothèque de M. Gallimard est-elle un résumé vraiment définitif de l'histoire du Livre ». En effet, et c'est même sans doute le point de départ de l'esprit de collection de Paul Gallimard, qui, selon Colin B. Bailey, collectionne les livres depuis l'âge de treize ans¹⁰⁸. Les tableaux viennent plus tard, à la fin des années 1880, sur le conseil de ces amis critiques et artistes. Pierre Assouline écrit ainsi, qu'« adolescent, déjà, il collectionnait les beaux livres, les éditions originales recherchées et les reliures rares. Cette passion bibliophilique ne le quittera pas et les trésors de sa bibliothèque feront longtemps sa fierté. Ils étonnent même les frères Goncourt qui en ont pourtant vu d'autres depuis leur poste d'observation privilégié¹⁰⁹ ». C'est en effet ce que suggère aussi, à l'époque, le critique Louis Vauxcelles, qui écrit après sa rencontre avec le collectionneur :

Paul Gallimard, adolescent, tout en suivant les cours d'architecture à l'École des Beaux-Arts (où il se lia avec Frantz Jourdain et Albert Besnard), et en prenant d'autre part des leçons de paysage avec Lépine, commençait à aimer les livres. Et il manifestait déjà la passion, non du livre à vêtement somptueux (dont le texte est indifférent) mais celle du beau livre, harmonieusement un, où texte, caractères, papier, illustrations, reliure, se tiennent logiquement et se font valoir l'un l'autre¹¹⁰.

Louis Vauxcelles poursuit la chronologie de la collection, et pointe quelque chose de particulièrement intéressant, à savoir que Gallimard était un collectionneur de « fumés » :

¹⁰⁶ Anne DISTEL, *op. cit.*, p. 306

¹⁰⁷ Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁸ Colin B. BAILEY, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁹ Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰ Louis VAUXCELLES, *op. cit.*, p. 1

Il s'amuse à collectionner des « fumés » (on appelle ainsi, vous le savez, l'épreuve rarissime que le graveur tire sur chine au noir de fumée, qu'il envoie au dessinateur, et que celui-ci lui retourne, à corrections, avec la mention : *très bien, assez bien, à revoir*, etc. M. Gallimard réunit plus de quinze cents « fumés », signés Pauquet, Charlet, Penguilly, Eugène Lami, Granville, Traviès, Johannot, Gigoux, Isabey, Meissonier, etc. collection unique, qui valut plus tard à son auteur le titre, décerné par M. Béraldi, de 'roi des fumés'. Des graveurs sur bois et des illustrateurs du Second Empire, il passe aux modernes (il confia à Besnard l'illustration de *L'Affaire Clemenceau*). Ces illustrateurs de livres l'amenèrent à souhaiter que, dans la collection paternelle, presque exclusivement composée de paysages, la figure humaine fût davantage représentée. Il acquit le *Jésus sur le lac de Tibériade*, chef-d'œuvre dramatique de Delacroix. Puis, il s'éprit des impressionnistes, à l'heure où ces chercheurs étaient encore honnis et hués, méconnus. Et, d'une œuvre à l'autre, il continua la fameuse galerie actuelle¹¹¹.

Les tableaux de Gustave Gallimard et ceux de son fils Paul étaient accrochés à des étages différents selon ce qu'indique une lettre de Gaston Gallimard à Marcel Proust¹¹². Bien plus tard, le 14 mai 1918¹¹³, le marchand René Gimpel se souvient d'une visite chez le bibliophile Gallimard, où se trouvait également sa maîtresse l'actrice Diéterle mais aussi Ambroise Vollard. Gimpel qualifie Gallimard de « type vieux général Napoléon III à barbiche. Une longue carotte en place de nez ». De suite, il souligne : « Son plus beau livre, c'est les *Fleurs du mal* illustré de vingt-sept dessins originaux de Rodin. Le miracle du sculpteur c'est d'avoir du vers de Baudelaire extrait et matérialisé son mâle et sa femelle ». Il rapporte les paroles de Gallimard qui lui aurait dit alors : « Je possède quinze cents des deux mille bois qui illustrent les principaux livres du XIX^e siècle. Le lendemain de la mort des grands graveurs, je courais chez leur veuve ou voyais leur famille et j'achetais leur œuvre gravée. J'en ai fait des occasions ! ». Gallimard a ainsi une image d'amateur sans limite, dont la passion l'a mené à constituer toutefois une collection de premier ordre, entre livres et tableaux.

2.3. *Les Fleurs du mal* dans la bibliothèque de Paul Gallimard

L'histoire de l'objet qui nous intéresse ne commence pas seulement aux dessins de Rodin de 1887-1888. Le support, ce fameux exemplaire issu de la bibliothèque de Paul Gallimard, est en fait créé en 1857. Comment Gallimard se l'est-il procuré ? Nous n'en savons rien. Toutefois, cette édition originale fut tirée à 1100 exemplaires, plus une vingtaine sur Hollande, par l'éditeur et ami de Baudelaire Auguste Poulet-Malassis, que le poète

¹¹¹ *Ibid.*, p. 2

¹¹² Pascal FOUCHÉ (éd.), *Marcel Proust-Gaston Gallimard. Correspondance 1912-1922*, Paris, 1989, p. 55.

¹¹³ René GIMPEL, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Hermann, 2011, p. 43.

rencontre entre 1847 et 1849¹¹⁴. L'histoire des relations entre ces deux acteurs est développée par Pierre Dufay et J. Crépet, ou encore par Claude Pichois. L'imprimeur Poulet-Malassis, ami de Banville et de plusieurs autres artistes et écrivains, aurait ainsi dit qu'« il vaut mieux des livres qui ne se vendent pas que des auteurs qui se vendent ». Or, le devenir unique du recueil de Paul Gallimard allait confirmer la règle d'une façon toute singulière. Alors que Baudelaire deviendrait bien plus tard un auteur qui se vend, l'objet qui nous intéresse ne sera vendu que deux fois : la première à Paul Gallimard – peut-être lors d'une vente de la bibliothèque de Lemaréchal, dont la date et l'existence même nous est inconnue – la seconde au Musée Rodin à Paris, en 1931, devenant dès lors inaliénable.

Ces exemplaires du tout premier tirage ont des caractéristiques propres et des fautes qui permettent toujours de les identifier, signalées par J. J. Launay. Celui de Paul Gallimard en fait partie. Il contient non seulement une dédicace de Baudelaire « à son ami A. Lemaréchal » (ill. 1), mais aussi des indications sans doute laissée par l'auteur – si l'on s'y tient à la graphie de l'écriture – concernant les six pièces supprimées après le jugement du 20 août 1857, une suppression que Baudelaire qualifie de « ridicule opération chirurgicale »¹¹⁵. Adolphe Lemaréchal était un mécène ponctuel de Baudelaire, également historien et spécialiste de l'histoire locale de sa région en Normandie¹¹⁶. C'est, de plus, Adolphe Lemaréchal qui présente Baudelaire à Hostein en novembre 1854¹¹⁷. Par ailleurs, l'édition de Paul Gallimard contient un fac-similé sur Chine volant de la dédicace des *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier, « que ce dernier fit supprimer parce qu'une dédicace ne doit pas être une profession de foi » (ill. 3). On sait toutefois, par un commentaire du critique Antonin Bunand en 1888 que « la première édition, publiée par Poulet-Malassis, est devenue une rareté bibliophilique, inaccessible aux bourses modestes¹¹⁸ ».

¹¹⁴ Gérard OBERLE, *Auguste Poulet-Malassis. Un imprimeur sur le Parnasse*, Montigny-sur-Canne, Librairie du Manoir de Pron, 1996, p. 85.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 87

¹¹⁶ Louis REGNIER, « Notice sur M. Adolphe Le Maréchal », Evreux, impr. Charles Hérissey, 1898. Exemplaire conservé à la Bibliothèque de Rouen (cote : N Br m 1121).

¹¹⁷ Claude PICHOS (éd.), *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. Langages, [Etudes baudelairiennes IV-V], 1973.

¹¹⁸ Antonin BUNAND, « Une édition illustrée des Fleurs du Mal », *Le Siècle*, 10 décembre 1888, p. 2.

2.4. Gallimard et le milieu de la bibliophile parisienne dans les années 1880

La commande de Gallimard s'inscrit dans une pratique de collection originale, et qui vient enrichir quelques exemplaires uniques ou presque déjà en sa possession. A la croisée entre pratique éditoriale et simple commande de dessins, le projet des *Fleurs du Mal* correspond à un exemple singulier de transformation d'une édition originale en objet-livre de luxe. Gallimard joue un rôle actif dans la définition de la commande. A cet effet, les recherches de Willa Z. Silverman nous permettent de mieux comprendre l'environnement culturel et social lié à la pratique du livre illustré à la fin du XIX^e siècle. Dans son ouvrage *The New Bibliopolis*¹¹⁹, elle analyse les raisons et les implications artistiques, culturelles et sociales de la transformation de la bibliophilie, depuis les pratiques de collection traditionnelles de la Société des Bibliophiles François jusqu'aux expérimentations de productions originales d'Octave Uzanne, théoricien et collectionneur, sur la période allant des débuts de la Troisième République à la Première Guerre mondiale. Celui-ci avait notamment fait illustrer l'*Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers*, en 1883 par Eugène Grasset, grâce à des procédés photomécaniques – et dont la reliure a été réalisée par Charles Meunier. Uzanne avait inventé¹²⁰ le terme de « bibliopolis » en référence à « cosmopolis » et « metropolis », qui valorisait la création de nouveaux livres plutôt que l'accumulation de livres anciens à collectionner, *i.e.* la bibliomanie. Dans son ouvrage, Uzanne écrit ainsi :

La production littéraire de ce temps est si abondante que chacun peut rêver de parures hors ligne pour ses auteurs préférés. C'est à qui cherchera des éditions solides à larges marges, sur fort papier de Hollande ou d'Angleterre, pour les faire illustrer à grands frais à un exemplaire unique par certains artistes aquarellistes connus et qui se sont adonnés à l'exercice lucratif de cette spécialité, sinon pour les confier à des maîtres peintres illustrateurs de ce temps¹²¹.

Ainsi, l'on peut constater que Paul Gallimard fait un pari autre en confiant son ouvrage à Rodin, puisque celui-ci est loin d'être considéré comme un maître illustrateur en 1887. Par ailleurs, en retour, ce projet confère à Rodin un rôle essentiel qui devrait le sacrifier en retour. Paradoxalement, ce ne sera pas immédiatement le cas par l'aspect unique d'une telle édition. Par ailleurs, Uzanne ajoute plus loin : « On abandonne les grands génies

¹¹⁹ Willa Z. SILVERMAN, *op. cit.*

¹²⁰ Octave UZANNE, *La nouvelle Bibliopolis : voyage d'un novateur au pays des néo-icône-bibliomanes*, lithographies en couleurs et marges décoratives de H. P. Dillon, Paris, éd. Henri Floury, 1897.

¹²¹ *Ibid.*, p. 21.

classiques de l'humanité pour s'occuper de mettre en valeur les textes de Flaubert, de Zola, de Daudet, de Loti, de de Goncourt, de Maupassant, qui nous causèrent de si exquisés ou de si profondes sensations intellectuelles. De celui-ci on choisit une nouvelle considérée comme chef-d'œuvre ; de celui-là, on extrait un conte qu'on admire à l'égal d'une perle rare (...) ¹²² ». Ainsi, le choix des *Fleurs du Mal* de Baudelaire par Gallimard pour son exemplaire unique pourrait non seulement refléter, mais aussi participer à la meilleure réception de Baudelaire dans les milieux artistiques et bibliophiles modernes à la fin du XIX^e siècle.

Les amateurs collectionneurs devenaient ainsi des collaborateurs durant le processus créatif, si bien qu'en 1897, le bibliophile Henri Beraldi caractérisait cela de bibliophilie « créatrice » ou « prospective » ¹²³. Par ailleurs, de nombreuses sociétés de bibliophiles se sont créées lors de cette période, et les productions ont été influencées par le Symbolisme, l'Art nouveau, le mouvement anglais Arts and Crafts. Par exemple, Charles Meunier (1866-1948), élève de Henri Marius Michel, possédait à la fois une imprimerie, une revue ainsi qu'une société de bibliophilie (la Société des Amis du Livre moderne), une certaine unité d'acteurs.

En outre, Willa Z. Silverman relativise l'approche de l'historien du livre Robert Darnton, puisque dans le modèle de l'édition des livres de luxe à cette période fin-de-siècle, ceux-ci se diffusent d'une façon tout à fait singulière, sans lien avec une diffusion de plus en plus massive, malgré des conditions de production propices à la production de masse. Elle prend appui sur l'analyse de Pierre Bourdieu sur le « marché des biens symboliques », qui s'oppose à un marché de masse, qui peut éclore lorsque la liberté de créer est plus forte, ce qui est le cas lors de l'avènement de la III^e République. Ainsi, pour l'historienne de l'art, « compte tenu de cette autonomie récemment acquise, et se rebellant également contre la logique de profit de la production commerciale de livres en cette ère de capitalisme industriel et d'expansion rapide d'un public de lecteurs-consommateurs, la nouvelle bibliopolis s'est façonnée comme un monde économique inversé ¹²⁴. ». C'est ainsi la logique de l'art pour l'art qui s'impose dans ce milieu, et qui se révèle tout à fait avec la commande de Paul Gallimard à Rodin. Ce monde économique est intrinsèquement lié à un réseau de légitimation avec des acteurs incontournables d'éditeurs comme Léon Conquet, Edouard Rouveyre, Albert Quantin,

¹²² Ibid., p.22.

¹²³ Willa Z. SILVERMAN, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁴ Ibid., p. 7. Citation originale : « *Given this recently gained autonomy, and rebelling as well against the profit-making ethos of commercial book production in this era of industrial capitalism and rapid expansion of a public of reader-consumers, the new bibliopolis fashioned itself as an economic world reversed* » (notre traduction).

Edouard Pelletan ou encore Henry Floury. Toutefois, Silverman montre que des divergences existent quant aux techniques de référence à valoriser pour la production de ces biens symboliques, ces livres de luxe. A l'ère de la reproduction technique de l'œuvre d'art, ces livres de luxe sont une création singulière et unique : Silverman cite ainsi le peintre Camille Pissarro écrivant à son fils Lucien : « Si quelqu'un crée un livre rare... c'est une œuvre d'art autant qu'une peinture l'est¹²⁵ ».

Paul Gallimard fait donc partie de ces amateurs, tels que les définit Octave Uzanne dans son *Dictionnaire bibliosophique* en 1896¹²⁶, « passionné par les belles éditions et les livres rares ». Les recherches de Willa Z. Silverman l'amènent à considérer que ces amateurs – de Goncourt, Béraldi, Uzanne, Gallimard – ont un profil social très similaire, et qu'ils correspondent assez bien aux bourgeois bohèmes de Bourdieu¹²⁷. D'abord, si Edmond de Goncourt se tenait à l'écart des sociétés de bibliophilie, il cultivait sa propre pratique éditoriale inspiré du Rococo et du japonisme, et représente un modèle pour de nombreux amateurs comme Robert de Montesquiou. Par ailleurs, Henri Béraldi est l'auteur de plusieurs éditions uniques et présidait la Société des Amis des Livres, tandis qu'Octave Uzanne (1851-1931) était, lui, à la fois écrivain, journaliste, bibliographe et éditeur. Etabli Quai Voltaire à Paris, Uzanne a fondé plusieurs revues influentes comme *Le Livre : Bibliographie Moderne* (1880-1889), *Le Livre Moderne : Revue du Monde Littéraire et des Bibliophiles Contemporains* (1890-1891) et *L'Art et l'Idée : Revue Contemporaine du Dilettantisme Littéraire et de la Curiosité* (1892-1893). Par ailleurs, il est à l'initiative de deux sociétés, la Société des Bibliophiles Contemporains (1889-1894) et la Société des Bibliophiles Indépendants (1896-1901). Uzanne est le promoteur de l'innovation, à la fois pour l'illustration, la reliure et la typographie.

Ainsi, les collaborations entre les écrivains et les artistes se développent à partir de la fin des années 1870, notamment après *L'Après-midi d'un faune*¹²⁸ de Stéphane Mallarmé, illustré par Edouard Manet en 1876. Pour Yves Peyré, qui le considère « indépassable¹²⁹ », il s'agit du « premier des *livres de dialogue* (...) né autant des conversations quotidiennes de

¹²⁵ Cité par Silverman, *ibid.*, p. 11.

¹²⁶ Octave UZANNE, *Dictionnaire bibliosophique...*, Paris, Bibliophiles Contemporains, 1896.

¹²⁷ Voir à ce sujet : Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹²⁸ Voir ainsi François CHAPON, *op. cit.*, p. 18-24.

¹²⁹ Yves PEYRÉ, « Le livre comme creuset », in Matthieu Rochelle, Yves Jolivet et al. (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 44.

Mallarmé et Manet que du désir de faire un livre¹³⁰ ». En effet, l'objet donne à voir ensemble le texte et l'image. Peyré utilise la notion de « livre de dialogue », qui lui paraît plus large que celle de « livre de peintre », « livre illustré » ou « livre d'artiste », puisqu'il « permet de saisir la constance et la profondeur (...) et la nécessité du rapport poésie/peinture¹³¹ ». Toutefois, Rodin n'a jamais rencontré Baudelaire, et il ne s'agit *in fine* que d'un dialogue imaginaire. De plus, Baudelaire s'était pourtant intéressé à l'illustration de son recueil¹³², notamment de 1859 à 1860, où il était question de donner aux *Fleurs du Mal* un frontispice. C'est d'abord Félix Bracquemond (ill. 34), puis Félicien Rops qui s'y attèlent, et le poète retient la tentative de Rops. Baudelaire avait en tête une idée précise, qui lui venait des *Danses Macabres* de Langlois – il en fait part au photographe Nadar dès le mois de mai 1859. Claude Pichois écrit ainsi qu'il s'agissait d'« un squelette arborescent, les jambes et les côtes formant le tronc, les bras étendus en croix s'épanouissant en feuilles et en bourgeons et protégeant plusieurs rangées de plantes vénéneuses...»¹³³. *In fine*, aucune illustration n'avait véritablement aboutie du vivant de Baudelaire et c'est donc avec Rodin que le recueil commence à devenir une ressource artistique visuelle puissante.

3. Suggérer, penser en dessin les *Fleurs du mal* : une illustration autre

Avec le projet de dessins pour les *Fleurs du Mal*, Rodin s'inscrit dans l'héritage du livre illustré qui remonte au moins à l'enluminure médiévale, sans toutefois faire référence explicitement à celle-ci contrairement au symboliste Gustave Moreau, pour qui l'étude de l'enluminure d'après les reproductions dans sa bibliothèque¹³⁴ ainsi que sa collection de photographies et de gravures, nourri son approche fantasmée du Moyen Âge. Moreau s'inspire directement des arts médiévaux et les transfigure grâce à une méthode documentée¹³⁵ de découpage, de calque et de recomposition. De son côté, Rodin s'inspire

¹³⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹³¹ *Ibid.*, p. 57.

¹³² Voir à ce propos : Claire CHAGNIOT, *Baudelaire et l'Estampe*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016 ; *L'Œil de Baudelaire* (cat. exp. Paris, Musée de la vie romantique, 20 septembre 2016-29 janvier 2017), avec une préface d'Antoine Compagnon et une postface de Jean Clair, Paris, Paris musées, 2016.

¹³³ Claude PICHOS (dir.), *Baudelaire. Documents iconographiques*, Pierre Cailler, coll. « Visages d'Hommes Célèbres », n° 11, 1960, p. 100 et sq.

¹³⁴ Pierre-Louis MATTHIEU, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32.

¹³⁵ Lilie FAURIAC, « Gustave Moreau, processus de création du Moyen Âge », dans Claire BETELU, Anne SERVAIS et Cécile PARMENTIER (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 172-180.

moins de sa bibliothèque que de la nature, des corps et de ses propres sculptures, ses dessins inspirant à leur tour la sculpture. Toutefois, il est certain qu'un lien existe entre les dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal* et son goût pour l'art médiéval, qui s'inscrit dans un contexte plus large de redécouverte de l'enluminure médiévale au XIX^e siècle¹³⁶. Au musée Rodin, un projet d'exposition et de colloque sur le Moyen Âge de Rodin est d'ailleurs en cours de préparation pour l'automne 2023.

3.1. Brève histoire de l'illustration

En effet, l'histoire de l'édition du livre est intimement liée à la pratique de l'enluminure au Moyen-Âge, afin d'illustrer et d'embellir des codex sur vélin ou parchemin, comme par exemple le *Rouleau de Josué* (X^e siècle, Bibliothèque apostolique vaticane, Rome). A partir de ce moment fondateur, une nouvelle relation entre le mot et l'image se développe : le dessin vient compléter et augmenter le texte. L'image vient suppléer le texte, l'enrichir, l'expliquer visuellement. L'illustration de textes littéraires remonte, par ailleurs, au moins à la Renaissance, comme le prouvent les différentes éditions illustrées de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri (début du Trecento), chef-d'œuvre de la littérature italienne imprégné de la culture médiévale qui inspira Rodin. Par exemple, à la cour de Florence à la fin du Quattrocento, le jeune mécène Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (1463-1503), cousin de Laurent le Magnifique qui devient son tuteur à la fin des années 1470, commande à Sandro Botticelli (1445-1510) des illustrations du poème de Dante. Aujourd'hui conservés au Cabinet des dessins et estampes des Musées d'État de Berlin et à la Bibliothèque apostolique vaticane, ces dessins ont été réalisés à la pointe d'argent et de plomb sur des feuilles de parchemin, pour chacun des cent chants, puis ont été repris à l'encre brune et rehaussés au rouge minium. La confrontation du texte poétique et du dessin est ainsi séculaire. Par ailleurs, l'invention de l'imprimerie substitue au dessin la xylographie, qui permet de multiplier les exemplaires d'un même ouvrage. Les techniques comme l'eau-forte, l'aquatinte et la photographie se multiplient. Au XIX^e siècle, les illustrations se développent, et atteignent des sommets avec William Blake, Gustave Doré et Odilon Redon.

En outre, comme le rappelle l'historienne Hélène Védrine, l'illustration à la fin du XIX^e siècle est caractérisée par un double mouvement, celui des réminiscences du passé et

¹³⁶ Marie JACOB (dir.), *Le XIX^e siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel*, colloque, Université Rennes II, 18-19 mai 2017.

celui de l'innovation, vers le livre d'art du XX^e siècle. Dès 1887, Rodin est parvenu à des dessins qui annoncent la liberté prise par les dessinateurs, illustrateurs au siècle suivant. Ces artistes occupent désormais toute la page, le texte n'étant désormais plus un obstacle au trait du graphisme. Ces *Fleurs du Mal* de Rodin semblent même annoncer, par leur libre trait, les illustrations de Bonnard pour l'édition qu'Ambroise Vollard réalise pour *Parallèlement* de Verlaine en 1900, autre monument qui devait marquer l'évolution des éditions d'art. Mais qu'en est-il exactement du concept d'illustration chez Rodin, pour ce projet en particulier qui devait être unique ?

3.2. Le « problème de l'illustration » (François Chapon)

En terme de confrontation des arts, entre littérature et dessin, entre poésie et illustration, Philippe Kaenel montre, à la suite de Michel Melot, que « la librairie illustrée devient l'un des terrains privilégiés de la confrontation traditionnelle des arts, expression renouvelée du *paragone* de la Renaissance [...] Le dix-neuvième siècle est également placé sous le signe du débat post-lessingien sur la spécificité des moyens d'expression artistique¹³⁷ ». En effet, il fait référence à Victor Cousin, pour qui « depuis le *Laocoon* de Lessing, il n'est plus permis de répéter sans de grandes réserves l'axiome fameux : *Ut pictura poesis*. [...] Ainsi les arts ont un but commun et des moyens entièrement différents¹³⁸ ». Une réelle polémique éclate au XIX^e siècle à propos de l'illustration. Elle se caractérise par une question de légitimité de l'image face au texte, qui peut se situer entre fidélité et mensonge. Des auteurs comme Lamartine et Flaubert s'y opposent toute leur vie. Des artistes aussi refusent l'illustration en tant que telle, mais essaye de poser la question en d'autres termes. Ainsi, Paul Sérusier est plus relatif : « Je n'admets pas l'illustration ; l'ornementation de la page imprimée... ou bien l'estampe jointe au livre... peut-être...¹³⁹ ». Ces termes peuvent être un glissement de l'illustration vers l'interprétation, le commentaire ou la traduction, voire la décoration. Odilon Redon, qui associe son nom aux *Fleurs du mal* à la même époque, explique ainsi à André Mellerio en 1898¹⁴⁰ : « Je n'ai jamais employé le mot défectueux d'«illustration». Vous ne le trouverez pas dans mes catalogues. C'est un terme à trouver : je ne

¹³⁷ Philippe KAENEL, « Le crayon, le burin et la plume », in *op. cit.*, p. 121.

¹³⁸ Cité par Philippe KAENEL, in *ibid.*, p. 121 ; cité dans HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, 1942, p. 89 (extrait de la neuvième leçon intitulée « Des différents arts », du cours de 1815-1821, publié dans les *Œuvres* de Cousin en 1840).

¹³⁹ François CHAPON, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁰ Cité dans Alexandra STRAUSS, *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert. Interprétations par Odilon Redon*, Paris, Editions de la RMN, 2011, p. 5.

vois que ceux de transmission, d'interprétation et encore ils ne sont pas exacts pour dire tout à fait le résultat d'une de mes lectures passant dans mes "Noirs" organisés ».

Ainsi, le bibliophile Edouard Pelletan affirme ainsi qu'« illustrer un livre, c'est interpréter un texte et décorer une page¹⁴¹ ». Ce dernier pose ainsi les bases du « livre moderne » en 1896. L'« iconophobie » des écrivains – qui découle largement de l'idée que les images trahiraient les textes (*traduttore, traditore*) – et des artistes comme Odilon Redon qui emploie l'expression de 'parallélisme corrélatif' à propos des tempéraments de l'écrivains et du peintre¹⁴² », est un positionnement non négligeable au XIX^e siècle. Dans la conclusion de son étude¹⁴³, Philippe Kaenel montre que l'on distingue illustration « littérale » et illustration « interprétative », pour différencier le livre illustré par rapport au « livre de peintre ». Ici, l'on serait donc avec Rodin dans un « livre de peintre », puisque Rodin « ne décrit pas » les *Fleurs du mal* mais en « capte l'essence », pour reprendre les termes de François Chapon¹⁴⁴. Pour Philippe Kaenel, les résistances aux livres illustrés ont préparé l'émergence du livre d'art : en effet, le livre de luxe « s'assimile au statut de l'œuvre d'art acquis par l'estampe originale, à la fois unique et multiple, puisque éditée en tirages limités, hiérarchisés, individualisés même¹⁴⁵ ». L'histoire même des *Fleurs du mal* de Rodin, qui passe du livre illustré à la marge unique à l'édition en fac-similé de luxe, illustre parfaitement le changement de statut du livre illustré au tournant du XX^e siècle. Paul Gallimard agit donc comme un amateur éclairé et un éditeur en prise avec son temps.

C'est ainsi que l'on peut faire correspondre ce glissement sémantique avec l'avènement des idées symbolistes, issues tout autant de Baudelaire et de son idée des correspondances ou synesthésies, de la suggestion et de l'analogie. Comme l'écrit Philippe Kaenel, « ces trois concepts baudelairiens, qui fondent l'esthétique symboliste, sont liés à la notion de traduction et de déchiffrement créateur¹⁴⁶ ». Ce dernier peut conclure que « cette image renouvelée de la traduction créative offre aux uns et aux autres une dignité que vont revendiquer, surtout dans le dernier tiers du siècle, les artistes du livre¹⁴⁷ ». Rodin est parfaitement imprégné de ces idées qui coulent dans son travail de sculpteur et de dessinateur.

¹⁴¹ Edouard PELLETAN, *Le Livre*, Paris, Pelletan, 1896, p. 9.

¹⁴² Philippe KAENEL, *op. cit.*, p. 317.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 334.

¹⁴⁴ François CHAPON, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 336.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

C'est donc dans ce cadre général de l'édition d'avant-garde que situe le projet des *Fleurs du Mal* de Rodin et Gallimard. La commande apparaît également comme un moyen de réagir au marché de l'édition, en proposant à Rodin quelque chose de véritablement artistique et non commercial. C'est sans doute là où se cristallise l'opposition sémantique entre « livre illustré » et « livre d'art », comme le rappelle également Philippe Kaenel¹⁴⁸. En termes de technique, Gallimard ne se confronte pas aux tensions inhérentes au monde de la bibliophilie, entre les défenseurs de la gravure en couleur, de la lithographie, de l'eau-forte ou des procédés photographiques, puisqu'il demande à Rodin de réaliser des dessins *à la main*. Ce projet semble refléter une micro-pratique, destinée à l'élite artistique, alors que l'édition de livre de luxe allait connaître, moins de dix ans plus tard, une crise considérable et un renouvellement appelé par Octave Uzanne et Edouard Pelletan. Octave Uzanne écrit ainsi que « ce que nous voulons, ce sont des livres dignes de ce temps qui voit se transformer toutes les idées reçues au point de vue des perspectives générales et, qui, imprégné des arts d'Extrême Orient, commence à briser les lignes, à sortir des cadres¹⁴⁹ ».

3.3. Rodin et les marges de son temps

Dans cette nouvelle esthétique, celle de l'illustration à la marge, un rapprochement du texte et de l'image s'opère. Elle est issue, principalement, des blancs que laisse l'imprimerie. Comme le rappelle Philippe Kaenel, « du XVI^e au XVIII^e siècle, le livre enrichi de dessins est ainsi goûté pour son côté autographe, unique, parfois somptuaire et aristocratique, car évoquant les gothiques missels¹⁵⁰ ». Au XIX^e siècle, les contraintes de la mise en page se libèrent, surtout avec l'avènement de la lithographie et de l'eau-forte, ce qui permet à Kaenel de supposer que les deux temps de l'impression représentent dès lors « une dissociation technique qui renforce l'autonomie symbolique des deux arts ». Décoration, intervention en parallèle, ce qui fait écho également au chef-d'œuvre de Verlaine, *Parallèlement* illustré par Bonnard. Si les *Fleurs du mal* de Rodin sont un cas singulier, d'autres artistes font de l'illustration marginale une spécialité rappelle Kaenel : Edmond Malassis, Louis Morin et Hector Giacomelli. Octave Uzanne suppose même que « ce sera la stupéfaction du XX^e siècle que ces exemplaires barbouillés ! [...] Peut-être instituera-t-on un musée bibliographique de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴⁹ UZANNE, Octave, « Bloc-notes d'un bibliographe », *Le Livre moderne*, 1890, I, pp. 335-356

¹⁵⁰ Philippe KAENEL, *op. cit.*, p. 318.

ces livres décorés, témoignage de l'art de notre époque¹⁵¹ ». Pour Uzanne, ces nouvelles pratiques « créent un nombre considérable de livres uniques et originaux qui sont et seront fort amusants à regarder, et pourront peut-être inspirer et documenter les éditeurs de l'avenir, tentés de fournir une réimpression de tel ou tel de nos romanciers ou conteurs¹⁵² ». Enfin, Philippe Kaenel consacre tout un développement à cette mode de l'illustration en marge¹⁵³, qui rencontre bientôt les procédés de reproduction « directs », que nous étudierons dans le troisième chapitre.

Le dessin à la marge, unique, hérite d'un bagage romantique qui valorise l'individualité, la spontanéité et la liberté voire l'originalité. La pratique de l'illustration des marges remonte, comme nous l'avons déjà souligné, à la Renaissance, comme le fait Albrecht Dürer pour le *Livre de prière* de Maximilien I^{er} (1515, Munich, Bayerische Staatsbibliothek) ou, comme le rappelle l'historienne du livre Hélène Védrine, Holbein pour l'*Eloge de la folie* d'Erasme¹⁵⁴. Cette dernière fournit un article essentiel à propos de l'illustration marginale chez Félicien Rops et James Ensor, en utilisant le concept du liminaire, « cet espace indéfini » qui devient « un lieu spécifique d'investissement de leur art ». Pour elle, « cet espace marginal et liminal est sans règles : il est à la fois l'espace de l'imagination, de la fantasia (l'invention de formes sans forme, de textes sans contexte) et celui de la mémoire (la citation dérégulée de textes ou d'images), c'est-à-dire le lieu de surgissement de traces, visuelles ou textuelles, anormales ou anormées ». C'est dire à quel point cette définition correspond à la pratique de Rodin pour les *Fleurs du Mal*, tant les marginalia sont pour lui cette transformation de la *pensée en dessin* – pour reprendre l'expression de Camille Mauclair –, mêlant textes, images rêvées et graphie. Espace blanc, la marge devient le lieu précis de la confrontation, et « le croquis marginal représente moins le texte que la lecture, la façon dont un texte peut lever une nuée de visions, réveiller et réincorporer tout un catalogue d'images ». Pour elle, leur pratique « fait écho à la pratique médiévale de l'annotation », voire aux « grotesques ». Nous revenons ainsi à la pratique singulière de la lecture chez Rodin. De manière générale, Hélène Védrine postule, quant à elle, que « le livre s'est bien constitué en

¹⁵¹ Octave UZANNE, *Dictionnaire bibliographique, typologique, iconophile, bibliopédique et bibliotechnique à l'usage des bibliographes, des bibliomanes et des bibliophilistes*, Paris, Imprimé par les Sociétaires de l'Académie des beaux livres, Bibliophiles Contemporains, 1896, p. 235.

¹⁵² Octave UZANNE, *La nouvelle Bibliopolis*, op. cit., p. 23.

¹⁵³ Philippe KAENEL, op. cit., p. 318-320.

¹⁵⁴ VÉDRINE, Hélène. « Le marginal et le liminal : quelques pratiques d'annotations littéraires et visuelles chez Félicien Rops et James Ensor », *Textyles*, 17-18, 2000, p. 15-30.

carnet de notes et de croquis, lieu de la mémoire de l'œil et de la main¹⁵⁵ ». Ainsi, le critique Camille Mauclair pensait que « nous avons sous les yeux, simplement, les notes marginales d'un lecteur de génie qui "pense en dessin" comme un mathématicien pense en chiffres. Rodin n'a évoqué ni scènes ni décors, il a uniquement exprimé ses émotions par l'inflexion voluptueuse ou convulsée de corps nus, et la forme humaine lui a suffi à tout dire¹⁵⁶ ».

Au cœur de ces marges, les dessins proposés relèvent vraisemblablement d'une création en dialogue avec la poésie de Baudelaire, mais aussi en dialogue avec l'œuvre de Rodin lui-même. Cette convergence de références internes et externes à l'œuvre de Rodin pourrait nous permettre de convoquer une notion propre à la littérature et à la sémiotique, celle d'*intertextualité*, au sens de Julia Kristeva¹⁵⁷ ou de Roland Barthes¹⁵⁸, et qui a pu être considérée comme la version française du dialogisme de Mikhail Bakhtine¹⁵⁹. En effet, il faut considérer, dans le travail graphique de Rodin, d'une part le rapport au texte de Baudelaire et à l'image des mots tels qu'ils sont agencés dans la mise en page de Poulet-Malassis, d'autre part le rapport à la culture littéraire riche du sculpteur, qui convoque tout à la fois Dante, Hugo et Baudelaire. Comme Roland Barthes expliquait que « tout texte est un intertexte »¹⁶⁰, ici Rodin expérimente en dessin, et avec le texte, un genre de création hybride. Pour répondre ainsi à la problématique de l'illustration, Rodin se positionne comme un lecteur dessinateur. D'autres comme André Veidoux¹⁶¹ parle dès 1900 de commentaires : « [Rodin] ne s'est-il pas encore essayé magistralement dans la gravure, la pointe-sèche ? N'a-t-il pas enfin *commenté* un exemplaire unique des *Fleurs du Mal*, le singulier livre de Baudelaire (...) ? »

On sait, grâce aux correspondances, que Gallimard demande à Rodin ses intentions et quels seront les poèmes finalement illustrés, et de quelle façon¹⁶² (ill. 2). Rodin adopte plusieurs approches pour ces dessins. Si certains occupent une page entière et sont insérés entre deux pages du livre original, le fait même que le sculpteur doive s'adapter à l'impression originale de 1857 l'incite à illustrer les espaces restants, c'est-à-dire les marges. Rodin choisit un dessin libre, qui n'occupe d'ailleurs pas toutes les pages puisqu'il a

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁶ Camille MAUCLAIR, Préface à *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal illustrés par Rodin*, Paris, Société des Amis du Livre Moderne, 1918. Voir le volume d'annexes, p. 52-55.

¹⁵⁷ Julia KRISTEVA, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », éd. du Seuil, 1969, p. 145-146.

¹⁵⁸ Roland BARTHES, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, t. XV, 1968, p. 1013-1017.

¹⁵⁹ Tzvetan TODOROV, *Mikhäel Bakhtine : le principe dialogique*, coll. « Poétique », Seuil, 1981.

¹⁶⁰ Roland BARTHES, *op. cit.*

¹⁶¹ André VEIDOUX, *Auguste Rodin Statuaire. Socio Philosophie d'Art*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1900, p.66.

¹⁶² Les lettres ont été reproduites pour enrichir le fonds « Les Fleurs du Mal », Paris, Archives du musée Rodin.

sélectionné les poèmes à illustrer pour des raisons liées à la commande de Gallimard et, bien sûr, au prix fixé. Un malentendu s'était d'ailleurs glissé entre le commanditaire et l'artiste, puisque le premier attendait trente dessins tandis que le second pensait en réaliser vingt. Finalement, Rodin en réalise au total vingt-sept. Paul Gallimard est très investi dans ce projet, et réclame à Rodin : « Vous seriez bien aimable de m'envoyer la liste des croquis que vous avez l'intention de faire pour "Les Fleurs du Mal", en me donnant les noms des pièces et les pages. Excusez-moi ; pour cette demande, je désirerais voir si les dessins seront répartis d'une façon à peu près égale dans l'intérieure du volume¹⁶³ ». Dans la réponse, Rodin fait mention de dix-sept dessins sur les vingt-sept qui entrent dans le livre. Il distingue curieusement les dessins ombrés au fond hachuré des dessins au trait, sans fond ou très délicatement soulignés. Il ne fait pas état des cinq lavis ajoutés par la suite.

3.4. Des dessins baudelairiens, dantesques, rodiniens

Claudie Judrin s'est par ailleurs attachée à mettre en parallèle les dessins avec les sculptures liées aux *Fleurs du Mal*, lors de l'exposition « Rodin et les écrivains de son temps » dont le catalogue fournit une documentation fondamentale. Dans ce dernier, elle consacre une trentaine de pages au lien de Rodin à Baudelaire, en traitant les « portraits de Baudelaire », les « sculptures et dessins liés au nom de Baudelaire ou à ses vers, mais sans emploi dans l'illustration des *Fleurs du Mal* », l'édition unique des *Fleurs du Mal*, les trois éditions en fac-similé de 1918, 1940 et 1968, puis les « sculptures et dessins liés à l'illustration des *Fleurs du Mal* ». Nous ne reviendrons pas sur ce travail colossal et essentiel, qui mettait en évidence les correspondances formelles entre dessin et sculpture, mais plutôt sur la pratique en tant que telle du dessin que Rodin a appliqué.

Comme nous l'avons vu, les dessins de Rodin sont davantage des interprétations. Au début de la décennie, Rodin est encore marquée principalement par sa lecture de Dante : Antoinette Le Normand rappelle qu'une lettre¹⁶⁴ du 13 mai 1883 adressée par l'artiste à Léon Gauchez précise qu'il réalise « des études sur l'œuvre du Dante que je tache de traduire en dessins. Car avant d'arriver au travail proprement dit, il fallait que je cherche à me

¹⁶³ Lettre de Paul Gallimard à Auguste Rodin [début janvier 1888], citée dans Claudie JUDRIN, *Rodin et les écrivains de son temps*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁴ Lettre de Rodin à Léon Gauchez, 13 mai 1883, Vienne, Staatsarchiv. Citée par Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, manuscrit d'un texte publié en anglais sous le titre « The Gates of Hell : The Crucible » in *Rodin* (cat. exp. Londres, The Royal Academy of Arts, 23 septembre 2006-1^{er} janvier 2007), p. 55-63.

transformer et à travailler avec l'esprit de ce formidable poète ». De cette période découle une importante production graphique, qui annonce les techniques employées pour les *Fleurs du Mal*. En effet, Rodin réalise déjà des dessins à l'encre de Chine, au lavis brun ou violet et à la gouache. Rodin avait quelquefois exposé des dessins, notamment au Cercle des Arts libéraux en 1883. A cette occasion, le critique Jacques Edmond écrit ainsi, le 7 mars 1883 : « Auguste Rodin, le statuaire, ne s'est pas contenté d'envoyer un bronze [...]. Il a livré ses secrets de chercheur puissant dans une série de dessins, d'une allure sculpturale, et qui donnent une idée de ronde bosse et de haut relief. C'est la conception issue primitivement du cerveau, avec des clartés marmoréennes sortant des ombres. On y sent à la fois la naissance d'un projet et la réalisation idéale. C'est le rêve de l'œuvre qui sera créée, saisi au passage. La vigueur extrême des modelés apparaît déjà. L'artiste, capable d'un tel effort, est un grand artiste – et un penseur profond¹⁶⁵ ». Déjà des amateurs et critiques comme Maurice Fenaille et Octave Mirbeau s'intéressent à cette nouvelle face du travail de Rodin. Cette renommée, semble-t-il, atteindra la connaissance de Paul Gallimard.

Plusieurs types de dessins, exécutés selon des techniques différentes, sont à examiner. Toutes semblent toutefois indiquer une rapidité d'exécution, comme si Rodin annotait l'édition originale. Cette rapidité d'exécution aurait pu être liée au peu de temps que Rodin consacra à l'ouvrage. Dans le *Journal* des Goncourt, le 29 décembre 1887¹⁶⁶, on lit ainsi :

« [Rodin] me parle de l'illustration des poésies de Baudelaire, qu'il est en train d'exécuter pour un amateur, et dans le fond desquelles, il aurait voulu *descendre*, mais la rémunération ne lui permet pas d'y mettre assez de temps. Puis, pour ce livre qui n'aura pas de publicité, et qui doit rester enfermé dans le cabinet de l'amateur, il ne se sent pas l'entrain, le feu d'une illustration, commandée par un éditeur. Et comme je lui dis un mot du désir, que j'aurai un jour de lui voir illustrer : VENISE LA NUIT, il me fait observer, qu'il est un homme du nu et non de draperies ».

Rodin, malgré tout son enthousiasme à se confronter aux *Fleurs du Mal*, ne s'est donc pas totalement investi dans le projet, par manque de goût pour un livre unique et par manque de temps – et d'argent. Au final, six dessins seront hors-texte, les autres sont « placés avant, après les vers de Baudelaire, ou superposés à eux, [l]es traits tantôt ajoutent une strate au texte, tantôt placent la glose esthétique en marge¹⁶⁷ ».

¹⁶⁵ Edmond JACQUES, *L'Intransigeant*, 7 mars 1883

¹⁶⁶ Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶⁷ Clara DEBARD, « Deux tempéraments artistiques face aux *Fleurs du mal* : Rodin et Matisse », in Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Presses universitaires de Nancy, 2008.

Les dessins de Rodin montrent bien que son sujet est avant tout le corps humain et ses postures, expressives. Le lien entre l'état d'âme et son expression corporelle est au cœur de ces interprétations. Si Claudie Judrin analyse l'ensemble des dessins, nous souhaitons ici rappeler quelques remarques concernant les dessins, qui vont du hors-texte à la marge, tout en envahissant parfois la page. Par exemple, dès le frontispice (ill. 4), réalisé à la plume et à l'encre brune sur papier Japon, qui représente deux figures nues dans une position explicite, Rodin fait référence au caractère essentiellement érotique des *Fleurs du Mal*, et qui lui valu d'ailleurs sa réception houleuse en 1857. La figure de droite est probablement Satan, ce qui pourrait faire écho aux neuvième et dixième vers d'« Au Lecteur » : « Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté... ». Pourtant, Rodin écrit explicitement à la main qu'il fait référence à trois vers, qu'il recopie, à « L'Imprévu » : « Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde ! / Reconnaissez Satan à son rire vainqueur, / Énorme et laid comme le monde ! ». Ensuite, pour « Au lecteur » (ill. 5), le premier poème des *Fleurs du Mal* qui fonctionne comme une adresse et une mise en garde du poète à son public, Rodin fait émerger d'un fond hachuré, à la plume et à l'encre brune encore, qu'il utilise à plusieurs reprises, une figure androgyne, peut-être plus masculine par la force de ces muscles aux jambes, qui avance vers l'extérieur mais regard vers l'intérieur de la page. Rodin joue du mouvement qui anime cette figure, et lui confère un regard expressif, comme s'il appelait à entrer dans le recueil. Ce dessin occupe toute la page, de haut en bas, mais sur une bande définie.

De même, pour le poème « Bénédiction » (ill. 6), Rodin dessine deux figures en bas à gauche, qui a déjà été mise en relation avec la sculpture *Orphée et Eurydice* (1893, Marbre. H. 127 ; L. 762 ; D. 711 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, don de Thomas F. Ryan, 1910, inv. 10.63.2). Ce groupe appartient également à la *Porte de l'Enfer*, et pourrait faire écho aux vers : « A ce beau diadème éblouissant et clair / Car il ne sera fait que de pure lumière ». Rodin fonctionne par hachurage et s'imprègne des espaces que la mise en page lui laisse, sans pour autant chercher à occuper tout l'espace libre. En face du poème « Le Guignon » (ill. 7), Rodin fait encore émerger d'un fond hachuré, une figure féminine nue, dont la pose fait écho à l'affiche de l'exposition de Rodin en 1900 à l'Alma : il s'agit de la *Toilette de Vénus* (inv. R. 138). Rodin poursuit un dessin encore très sculptural, et le dessin commence à envahir la page. Avec « La Beauté » (ill. 8), à la page 47, cette fois-ci Rodin prend possession de la page dans sa globalité – pour un poème particulièrement minéral – avec une figure féminine en méditation qui émerge d'un fond hachuré, qui fait écho à son

esthétique du *non finito* en sculpture. L'on peut relier cette esthétique de l'inachevé à l'essence même des marges : parlant des illustrations d'Ensor, Hélène Védrine postule ainsi que « l'espace qui est hors du livre est un lieu informe (sans forme et sans information) et les figures qui sont à sa frontière, liminale plus que les autres, semblent être vouées à l'inachevé¹⁶⁸ ».

Chez Rodin, ce dessin est réalisé non seulement à la plume et à l'encre brune, mais l'esquisse est faite à la mine de plomb. Pour « Les Bijoux » (ill. 10), qui était une pièce supprimée, Rodin fait émerger le Penseur, toujours issu des recherches pour la *Porte de l'Enfer*. François Blanchetière y voit avec raison un homme « vu en contre-plongée et à contre-jour, comme il devait apparaître depuis le sol de l'atelier à la tombée du jour¹⁶⁹ ». Ce poème fait terriblement écho à la sculpture, comme le suggère ce vers « D'un air vague et rêveur elle essayait des poses » ou encore celui-ci « Et pour la déranger du rocher de cristal / Où calme et solitaire elle s'était assise ». Ensuite, dans l'exemplaire original, aucun dessin n'est présenté à la fin du poème « Une Charogne », à la page 68, pourtant un dessin apparaît en fac-similé dans l'édition de 1918 (ill. 9) : il s'agit d'une femme à terre, les mains le long du corps et les paumes tournées vers le ciel – c'est *L'Avarice et la Luxure* (inv. R. 155). Ce dessin reprendrait en fait, d'après Claudie Judrin, un dessin en référence à une illustration de la consolation à M. du Périer de François de Malherbe, tout en faisant référence aux vers de Baudelaire : « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique / Brûlante et suant les poisons / Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique / Son ventre plein d'exhalaisons ». D'après Claudie Judrin, au poème « L'Idéal » se trouve l'illustration pour « Une Charogne ». D'où l'ajout, finalement, dans l'édition en fac-similé qui ne reprend en rien le rythme des dessins de l'exemplaire original mais opère une mise en édition. Entre les pages 68 et 69 se trouve le premier feuillet ajouté, il s'agit de l'illustration pour « De profundis clamavi » (ill. 11). Il s'agit d'un dessin à la plume, rehaussé au lavis d'encre brune sur du papier Japon. Rodin ajoute à la main : « J'implore ta pitié toi ! / L'unique que j'aime, du / fond du gouffre obscur / où mon cœur est tombé. »

Ainsi, tout au long de ses dessins, Rodin explore les potentialités des espaces laissés par la mise en page. Ses inspirations sont multiples, et croisent parfois d'autres textes voire d'autres œuvres – principalement les siennes. De plus, certains dessins comme celui pour

¹⁶⁸ Hélène VEDRINE, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁹ François BLANCHETIERE, *op. cit.*

« Une Martyre » (ill. 21) dont l'effondrement l'amène littéralement sur le titre du poème, « Les Femmes Damnées » (ill. 22) ou « Le vin des amants » (ill. 27) semblent déjà annoncer les illustrations de Bonnard pour *Parallèlement* de Verlaine (ill. 47), avec un passage à la couleur puisque les lithographies sont imprimées à l'encre rose. C'est probablement Camille Mauclair qui, à l'époque, aura eu les meilleurs mots pour parler de ces dessins. Le critique parle ainsi « des lavis frénétiques, dantesques, s'apparentant à ses plus puissantes et plus sombres statues comme l'*Eve* ou les *Ombres* ». Il ajoute encore :

Il y a de simples traits, comme cette silhouette inouïe qui accompagne le sonnet de *La Mort des Pauvres*, et dont la supplication s'étire ainsi qu'un sanglot de violoncelle. Il y a l'indication déjà pleinement sculpturale du Penseur, et ce blond, ce suave dessin pour le sonnet de *La Beauté*, qui présage déjà un poème de marbre divinement pâle. Celui-là entre tous est curieux, puisqu'il annonce le Rodin des modelés amplifiés, pour qui la vérité du mouvement traduisant le sentiment est devenue la seule exactitude au-delà de la *copie* : voyez auprès du ventre adorable dont l'inflexion détermine tout le rythme de la figure nue, comment l'artiste a délibérément sacrifié la vraisemblance du rapport de l'épaule au sein, pour ne pas rompre la courbe moëlleuse de l'ensemble. On comprend là comment il se sert de la forme du corps, sans toujours lui obéir. Il y a l'effrayant dessin, si sobre d'effet cependant, qui traduit : « Et le ver rongera ta peau comme un remords. » Il y a *La Martyre* et le croquis de *La Mort des Amants*... Mais à tous on s'arrêtera¹⁷⁰.

Ainsi, les dessins de Rodin allaient rester enfermés dans le cabinet de l'amateur, et, de fait, leur réception allait en être affectée. Pourtant, Paul Gallimard ne cesse de montrer à Rodin son envie de faire du sculpteur un maître reconnu. Dans une lettre du 24 janvier 1888, Gallimard invite Rodin à venir dîner chez lui avec les Jourdain, Rosny et Geffroy. Il aimerait passer à l'atelier pour déjeuner avec lui et lui écrit : « Croyez bien que je m'associe de bon cœur à ceux qui p... en votre honneur et qui p... contre l'oubli dont vous étiez victime, j'espère qu'on va enfin vous donner la place que vous méritez¹⁷¹. » C'est de cette réception en double teinte que nous parlerons dans un deuxième temps, car les dessins semblent être connus d'une seule élite pendant un quart de siècle, avant la publication en fac-similé en 1918. Toutefois, Paul Gallimard l'inclut régulièrement dans des expositions consacrées au livre moderne, et tente ainsi de le légitimer comme un ouvrage de première importance.

¹⁷⁰ Camille MAUCLAIR, *op. cit.*

¹⁷¹ Lettre de Paul Gallimard à Auguste Rodin, 24 janvier 1888, Paris, archives du musée Rodin.

Chapitre II. Du trésor à l'exposition : le devenir des *Fleurs du Mal* de Rodin au sein du « système des objets » collectionnés de Paul Gallimard

Ce que Rodin a réalisé pour le compte de Paul Gallimard était donc à la fois très original tout en étant à la fois vraiment caractéristique de l'illustration fin-de-siècle. Aujourd'hui, la seule valeur d'assurance de cet objet-livre reflète son importance. Le musée Rodin conserve l'ouvrage depuis 1931 et ne l'expose que rarement en des occasions particulières. Pourtant, du vivant de Rodin, il semble que ces dessins n'aient pas connu un franc succès. Cela tient évidemment à la destination de l'œuvre, conservée en mains privées, dans la famille Gallimard, jusqu'en 1931, mais aussi à une considération moindre, à l'origine, pour le travail graphique de Rodin. Cependant, d'autres critiques ou simples amateurs ont su vanter la grande qualité et l'expérimentation de ces dessins. Comment expliquer la réception incomplète des dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal* des années 1890 jusqu'à la mort de l'artiste en 1917 ? Quels liens avec les considérations autour du livre moderne ?

Dans ce deuxième chapitre, nous reviendrons sur le devenir de cet exemplaire unique que les amateurs visitent à l'occasion et content ensuite leurs découvertes. *Les Fleurs du mal* de Rodin semblent acquérir rapidement un statut de chef-d'œuvre de la bibliophilie, malgré leur aspect « caché » puisque réservé à l'élite de passage chez Gallimard. Toutefois, ce dernier est connu également pour jouer un rôle actif dans la promotion du « livre moderne », à travers son implication des sociétés de bibliophilie mais aussi à l'occasion d'exposition, comme celle qu'organise Siegfried Bing à l'Art nouveau en 1896, ou encore au Salon d'Automne en 1906. Nous étudierons ainsi la réception de ces expositions et la place qu'ont pu avoir les dessins de Rodin à cette occasion.

1. Une bibliothèque reconnue par ses pairs

Dès 1886, lors de la vente de la bibliothèque de M. E. Colin¹⁷², Paul Gallimard est connu comme « un bibliophile amoureux des romantiques » alors qu'il se porte acquéreur d'un exemplaire exceptionnel des Français peints par eux-mêmes, une « édition donnée par

¹⁷² N.s., *Le Temps*, 17 février 1886.

Curmer à son avoué. Sous certaines planches de Gavarni, des légendes écrites à la main par l'artiste». Comme nous l'avons montré précédemment, Paul Gallimard est un homme aux multiples occupations, mais dont la collection de livres semble être le principal de ses intérêts tout au long de sa vie. Les *Fleurs du mal* qu'il fait « illustrer » par Rodin sont un exemplaire parmi d'autres au sein de sa bibliothèque, dont malgré nos recherches auprès des descendants de la famille Gallimard, il n'existe aucune photographie. Nous n'avons pas non plus connaissance de la façon dont étaient présentées les tableaux au 79, rue Saint-Lazare à l'époque, les descendants de Paul Gallimard n'ayant pas conservé d'archives – nous n'en avons pas trouvé non plus dans les institutions publiques ou privées.

A partir des années 1880, Paul Gallimard réalise ainsi des éditions pour lui-même et pour ses amis, tout comme Pierre Louÿs qui rêvait d'écrire pour lui-même pour *Aphrodite* (1896), *Les Chansons de Bilitis* (1898) ou encore *La Femme et le pantin* (1898). Dans le premier chapitre, nous montrions qu'il ne s'agit là pas d'une pratique tout à fait singulière, mais assez représentative d'une tendance au livre unique à la fin-de-siècle. Dès 1885, Gallimard a fait illustrer *L'Affaire Clemenceau* par Albert Besnard, puis en 1887 les *Fleurs du Mal* à Rodin, et en 1889 ce sera *Germinie Lacerteux* par Raffaëlli. Ainsi, le 1^{er} décembre 1888, Edmond de Goncourt écrit que le bibliophile Gallimard lui apprend « qu'il va faire pour sa bibliothèque¹⁷³ » une édition spécifique avec les eaux-fortes de Raffaëlli et une préface de Gustave Geffroy. Goncourt dira par la suite de Gallimard : « Dans ce monde des bibliophiles, dans ce monde de domestiques du vieil imprimé, c'est vraiment un révolutionnaire que ce Gallimard, qui va dépenser 5000 francs pour se donner, à l'instar d'un fermier-général, pour se donner à lui seul, une édition de luxe d'un livre moderne, et d'un livre tel que *Germinie Lacerteux*¹⁷⁴ ». Plus tard, il demande à Renoir de réaliser la couverture du poème *Mireille* de Frédéric Mistral¹⁷⁵. Pour Gallimard, le livre moderne s'oppose au livre d'antiquaire. Selon Silverman, Gallimard aurait aussi fait illustrer des poèmes de Verlaine sur un exemplaire, mais nous n'avons pas pu, malgré nos échanges avec l'historienne de l'art, retrouver la trace de cette référence, qui n'apparaît nulle part ailleurs. Gallimard finançait entièrement ces projets.

L'on sait également que Edmond de Goncourt vantait la qualité des éditions tirées par Gallimard. Par ailleurs, l'écrivain a, semble-t-il comme Gallimard, singularisé également son

¹⁷³ Edmond DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 305

¹⁷⁴ *Ibid.*, 21 juin 1889, p. 284.

¹⁷⁵ Colin B. BAILEY, *op. cit.*, p. 217-218 et p. 322-323.

exemplaire de *Germinie Lacerteux* avec douze dessins originaux de Raffaëlli, d'autres gravures, et sur la couverture un portrait à l'huile par Eugène Carrière commandé en 1894 (ill. 45)¹⁷⁶. Pour Goncourt, il s'agit de l'« un des monuments typographiques les plus réussis de ce temps ».

En 1892, dans la revue *L'Art et l'idée* d'Octave Uzanne, une note de Luciano Patruc à Rome mentionne ainsi qu'« il existe, en effet, des *amateurs* qui ont fait imprimer, pour eux-mêmes, des éditions spéciales d'auteurs célèbres, à un ou plusieurs exemplaires. Nous en connaissons une dizaine à Paris ; le plus actif et aussi le plus moderne d'entre eux est M. Paul Gallimard, qui possède des œuvres incomparables, illustrées d'eaux-fortes de peintres, par des artistes tels que Besnard, Raffaëlli et autres¹⁷⁷ ». Dès le début des années 1890, Gallimard s'impose comme une figure majeure de la nouvelle *bibliopolis*. Luciano Patruc ajoute qu'une « monographie du cabinet de Gallimard serait précieuse à faire, mais les bibliophiles ont des pudiques amours d'éléphants, et il ne leur convient pas de jouir *coram populo* de leurs beautés ; ils se plaisent à tripatouiller leur bien dans l'ombre et le mystère, et c'est pourquoi nous ignorons les incomparables merveilles enfouies chez des Mécènes fermés à la publicité. N'est-ce pas regrettable ? Il y aurait un livre à succès à composer avec les *Bibliothèques originales du jour*, et aussi un ouvrage bibliographique non moins piquant sur les *Exemplaires uniques* et les *Livres illustrés dans les marges*¹⁷⁸ ». Cette observation critique démontre, en effet, le potentiel d'invisibilité des œuvres uniques ainsi conservées.

Paul Gallimard s'inscrit donc parfaitement dans ce milieu, en commandant des éditions uniques par Jean-François Raffaëlli, Auguste Rodin, Besnard, Renoir et d'autres. Edmond de Goncourt le considère ainsi comme un « éditeur grand seigneur¹⁷⁹ ». Pour ce dernier encore, Gallimard est « l'héritier des *fermiers-généraux* du XVIII^e siècle, les nouveaux riches de la haute bourgeoisie percepteurs de taxes royales qui avaient investi leurs revenus dans la commande de magnifiques éditions illustrées de textes de La Fontaine et d'autres¹⁸⁰ ». Ces

¹⁷⁶ Edmond de GONCOURT, *op. cit.*, 14 décembre 1894, p. 1056.

¹⁷⁷ Luciano Patruc, note à Rome, p. 158-159 in *L'Art et l'idée. Revue contemporaine illustrée* publiée par Octave UZANNE, tome 1^{er}, janvier-juin 1892, Paris.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Edmond DE GONCOURT, Inscription dans la copie de Paul Gallimard. Voir *Exposition Goncourt*, organisée par La Gazette des Beaux-Arts, 1933, p. 42.

¹⁸⁰ Citée dans SILVERMAN, *op. cit.* : « Gallimard was the heir of the eighteenth-century *fermiers-bourgeois*, the newly rich upper-bourgeois royal tax collectors who had invested their income in commissioning magnificent illustrated volumes of works by La Fontaine and others » (nous n'avons pas retrouvé la citation originale, notre traduction à défaut), p. 14.

biens symboliques au sens du sociologue Thorstein Veblen étaient non seulement des objets de collection, mais socialement des moyens de distinction. Ce qui permet à Silverman d'affirmer qu'« individuellement ou par le biais des sociétés bibliophiles qu'ils ont fondées, Octave Uzanne, Eugène Rodrigues, Pierre Dauze, Paul Gallimard et d'autres allaient faire de la nouvelle *bibliopolis* un synonyme de tout ce qui était exclusif, unique et contemporain¹⁸¹ ». C'est ainsi à travers les visites informelles et la sphère privée que les dessins de Rodin sont d'abord connus.

A l'occasion d'une visite chez Gallimard en 1906, le critique Georges Loiseau décrit dans le journal *Le Magasin Pittoresque* un portrait élogieux du bibliophile¹⁸², dont la collection « offre le double attrait de la vision d'art et d'un concours philanthropique ». Malgré l'absence de photographie, l'on sait grâce à ce dernier que la collection éclectique des « appartements de M. Gallimard [révélaient] sa note variée, de l'entresol au quatrième étage ». Sa bibliothèque comporte des volumes du XVI^e siècle aux livres les plus contemporains : « Pour les romantiques et nos contemporains, ils sont représentés, sous les vitres des meubles circulaires aux rayons étagés qui contiennent ces dix ou douze mille volumes, par quelques exemplaires uniques, éditions rares ornées de dessins et de portraits ou manuscrits autographes enluminés ». Parmi ces livres, nous le savons, se trouvaient l'un des trois exemplaires de *Germinie Lacerteux* des Goncourt, « avec une figure d'Edmond, peinte à l'huile sur la couverture par Carrière », mais aussi un exemplaire de *Sapho* de Daudet illustré également par Carrière, un exemplaire de Zola illustré par Raffaëlli, et bien sûr les *Fleurs du mal* de Rodin. Si Georges Loiseau faisait le vœux qu'un jour la bibliothèque de ce « Mécène bien moderne » aille aux collections de la Bibliothèque nationale, il n'en fut rien puisqu'aujourd'hui ces exemplaires sont disséminés, la plupart dans des collections particulières. Pour Loiseau, enfin, « les propriétés de Neuilly ou de province sont en quelque sorte le Luxembourg de M. Gallimard. Les impressionnistes y font antichambre avant d'entrer en ce petit Louvre de Paris où je précède le lecteur. Louvre accueillant, puisque de la fin du XVIII^e au seuil de ce XX^e siècle, s'encadrent là cinquante peintres, de ce nom à ce nom qui sonnent tous deux comme les rimes d'un distique : Fragonard, Bonnard ! ». Le critique en fait ainsi un cabinet unique, et renforce la réputation de Gallimard.

¹⁸¹ SILVERMAN, *op. cit.*, citation originale : « *Individually or through the bibliophile societies they founded, Octave Uzanne, Eugène Rodrigues, Pierre Dauze, Paul Gallimard, and others would make the new bibliopolis synonymous with all that was exclusive, unique and contemporary* » (notre traduction), p. 88.

¹⁸² Georges LOISEAU, « Un collectionneur », Paris, *Le Magasin Pittoresque*, 1906, p. 13 à 16.

Par ailleurs, la bibliothèque atteint une reconnaissance par ses pairs, il est vanté par Octave Uzanne et Henri Beraldi – qui parle de « sa précieuse bibliothèque du XIX^e siècle¹⁸³ ». Dans une lettre du 20 janvier 1890, conservée à la Fondation Custodia¹⁸⁴, le spécialiste Octave Uzanne écrit ainsi à Paul Gallimard : « Je vais faire une petite note sur les bibliophiles publicateurs à *un seul exemplaire* pour eux-mêmes, et je tiens à ne pas être en erreur vis à vis de vous dont je ne puis que citer que *L’Affaire Clemenceau* avec Besnard – et encore ! j’ignore le nombre des illustrations ! – veuillez donc me faire une petite note très concise sur les *illustrations, impressions, gravures, le nombre d’icelles etc, faites pour vous et en cours d’exécution* – même en rêve. Si possible, veuillez ajouter quels sont les manuscrits d’auteurs modernes que vous avez pu réunir ». C’est dire l’intérêt vif que porte Uzanne à Gallimard, avec qui il allait bientôt entretenir plus de liens lors de l’organisation d’expositions.

La bibliothèque de Gallimard est même reconnue à l’étranger, notamment en Allemagne, en Autriche et aux Pays-Bas. Par exemple, le rédacteur en chef du journal néerlandais *Het Nieuws van den dag*, Ch. Snabilié, écrit ainsi à Gallimard : « On m’a dit que vous possédiez des dessins superbes en marge des *Fleurs du mal*, dessins de Rodin, dont je suis un des fervents admirateurs, je serais bien heureux si je pouvais voir ces dessins chez vous, quand j’aurais de nouveau le plaisir d’aller vous faire une visite¹⁸⁵ ».

C’est bien lors de ces visites privées que Gallimard peut faire connaître ses trésors. Cette visibilité réduite inquiétait Rodin à raison, puisqu’il semble que si ses dessins ont été connus des amateurs bibliophiles, ils l’étaient sans doute moins du public artistique. Pourtant, Paul Gallimard a parfois prêté son exemplaire lors d’expositions auxquelles il participait lui-même comme organisateur. En effet, Gallimard semble s’être investi rapidement dans la préparation d’exposition, comme ce fut le cas pour l’Exposition centennale de l’Art français en 1889¹⁸⁶. Afin de comprendre la réception des *Fleurs du Mal* de Rodin, il est nécessaire dès lors de s’intéresser à l’historique de son exposition.

¹⁸³ Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle, guide de l’amateur d’estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1892, p. 237.

¹⁸⁴ L.A.S. d’Octave Uzanne à Paul Gallimard du 20 janvier 1890, Paris, Fondation Custodia, Inv. 2001-A.102. Uzanne lui écrit en tant que rédacteur en chef « Le Livre, revue du monde littéraire, publication mensuelle 10^e année ».

¹⁸⁵ Lettre de Ch. Snabilié, s.d., Paris, Fondation Custodia, Inv. 2002-A.213.

¹⁸⁶ Gallimard participe activement à l’organisation de l’Exposition centennale de l’Art français en 1889. Voir L.A.S. adressée à Paul Gallimard, Paris, Fondation Custodia, Inv. 2002-A.179.

2. Un livre doublement unique : le vêtement des *Fleurs du Mal* par Henri Marius Michel

L'exemplaire est par ailleurs rendu « unique » une deuxième fois puisque Gallimard confie entre 1888 et 1892 son édition à Henri Marius-Michel (1845-1925), relieur alors fort connu et maître de Charles Meunier qui allait fonder avec Gallimard la Société des Amis du Livre moderne, afin qu'il réalise une reliure unique (ill. 30). Dans un article intitulé « La reliure française à l'exposition du Cercle de la Librairie », le spécialiste Henri Beraldi écrit ainsi à propos de cette reliure : « dans le vert foncé de la reliure est placée une plaque, nous dirions presque une dalle de cuir, foncée comme un marbre funéraire ; une fleur du mal, un chardon à l'air méchant y est tracé, et, au bas, est une petite tête de mort, venue en teinte d'ivoire par la réserve de la couleur naturelle du cuir. Ceci est un pur chef-d'œuvre, exécuté avec autant de fermeté que de décision. Marius a le travail facile et rapide, les idées claires¹⁸⁷ ». Dans les archives du musée Rodin, on trouve ainsi une note sur le relieur : Henri Marius-Michel avait suivi les cours de l'École des Arts Décoratifs, puis de l'École des Beaux-Arts. A la recherche d'un style nouveau, il commence dès 1881 à créer des reliures avec application de cuir incisé. Il est célèbre pour ses décors « floraux », où les feuilles et fleurs sont stylisées¹⁸⁸.

Cette tendance à singulariser à l'extrême les livres est courante dans le milieu de la bibliophilie, et les Goncourt sont à ce titre un exemple incontournable. Ainsi, Bernard Vouilloux¹⁸⁹ a étudié la collection que se constitue Edmond de Goncourt à partir de 1890 avec vingt-neuf livres d'écrivains contemporains. Le photographe Paul Cardon l'immortalise dans son cabinet de travail dans les dix dernières décennies de sa vie, il est entouré, songeur, de ses bibliothèques et estampes cachées de la lumière du jour (ill. 43). De Goncourt était au même titre que Gallimard un bibliophile attaché à la singularisation de ses exemplaires. A peu près systématiquement, « le plat de couverture, après intervention du relieur, était orné d'un portrait de l'auteur peint ou dessiné par un artiste, celui-ci comme celui-là étant en principe des familiers du Grenier de la maison d'Auteuil ». Il en est ainsi du *Portrait* à l'huile d'Edmond et Jules de Goncourt par Eugène Carrière (juillet 1892), signé par l'artiste, pour

¹⁸⁷ Henri BERALDI, « La reliure à l'exposition du Cercle de la Librairie », février 1893, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du musée Rodin.

¹⁸⁸ Note signée M.F., trouvée dans les archives du musée Rodin, mars 1977.

¹⁸⁹ Bernard VOUILLOUX, « Une collection d'*unica* », *CONTEXTES* [en ligne], 14 | 2014, consultée le 21 août 2021. <http://journals.openedition.org/contextes/5919>

l'exemplaire de *Germinie Lacerteux* illustré par Raffaëlli et imprimé par Paul Gallimard (Paris, Fondation Custodia, collection Frits Lugt. Ill. 45). Il en va de même pour un exemplaire sur papier de Hollande du *Sébastien Roch* d'Octave Mirbeau (Paris, Charpentier, 1890) où Rodin a dessiné à la plume un triple portrait de l'auteur en 1892¹⁹⁰ et dont les traits (ill. 44) rappellent fortement la technique employée pour les *Fleurs du Mal*. Bernard Vouilloux s'intéresse à la constitution de la collection à partir de certains critères comme le fait que « l'auteur et l'artiste retenus sont des “habitués du Grenier”, le titre choisi est “le mieux aimé” par lui, l'exemplaire est “presque toujours en papier extraordinaire”, et enfin il comporte “une page du manuscrit autographe de l'auteur”¹⁹¹ ». Mise en relation avec le contexte de la bibliophilie, cette pratique correspond selon lui une logique de la rareté poussée à l'extrême : « du livre, objet multiple, il fait un objet unique (tirage de luxe numéroté, quand il y en a un, reliure *ad hoc*, portrait peint ou dessiné, annotation manuscrite d'Edmond, envoi autographe de l'auteur, insertion d'une page du manuscrit autographe)¹⁹² ».

Bernard Vouilloux souligne les enjeux sémiotiques, sociaux et symboliques d'un tel collectionnisme. La pratique de Paul Gallimard s'inscrit donc totalement dans un cadre plus large d'un éloge de la rareté, qui ne peut se comprendre que grâce à l'évolution du marché du livre que nous avons évoqué plus haut. Cette rareté place le livre unique, dessiné plutôt qu'illustré, à la limite de l'œuvre d'art, ce qui amène également Paul Gallimard à défendre systématiquement le « livre moderne » lors d'expositions publiques.

3. Une réception mitigée : exposer les dessins de Rodin pour *Les Fleurs du Mal*

Le livre est un objet qui fascine car il concentre un savoir-faire et une histoire qui finalement ne remonte qu'au XV^e siècle. A la fin du XIX^e siècle, moment où les expositions se multiplient largement au-delà des cercles principalement institutionnels, les beaux livres deviennent aussi des sujets d'exposition. Autrefois conservés et cachés dans les bibliothèques des érudits ou des amateurs, il s'agit désormais de les considérer comme autant d'objets capables d'entrer en résonance avec l'idéal de réunion entre l'art et la vie, au même titre que

¹⁹⁰ Catalogue de vente, *Bibliothèque des Goncourt : livres modernes, Ouvrages avec le portrait des auteurs peint sur la reliure*, 1897, n°20, p. 6-7. Goncourt écrit ainsi dans son *Journal* en juillet 1892, cité par Claudie JUDRIN, *op. cit.*, 1976, p. 75 : « Le livre de Mirbeau sur lequel vous voulez bien faire le portrait de notre ami, [...] ce n'est pas une eau-forte que je vous ai demandée. C'est un dessin que vous ferez comme vous voudrez, à la plume, au crayon noir, au lavis, sur le plat du livre relié en vélin blanc. Ce serait peut-être original de faire deux croquetons de sa tête à l'instar de votre eau-forte de Hugo... ».

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

l'architecture et que le mobilier pour le mouvement de l'Art Nouveau. Or, Paul Gallimard entend participer à cet élan de diffusion des arts du « livre moderne », en contribuant à l'organisation de plusieurs expositions voire en créant des sections consacrées au livre dans des lieux où, quelques années auparavant, les visiteurs auraient été étonnés de voir ces livres.

3.1. L'Exposition internationale du livre moderne à l'Art nouveau

A notre connaissance, Paul Gallimard attend huit ans avant de présenter publiquement son précieux exemplaire des *Fleurs du Mal* avec les dessins de Rodin, à l'occasion de l'Exposition internationale du livre moderne à l'Art Nouveau organisée en mai 1896 à la galerie de l'Art nouveau de Samuel Bing¹⁹³. La décennie 1890 marque par ailleurs la reconnaissance de Rodin, qui reçoit de nombreuses commandes publiques et des distinctions non seulement en France mais aussi à l'étranger. Toutefois, l'exposition à l'Art nouveau n'est pas consacrée à Rodin en particulier, et il nous a étonné de voir à quel point les dessins pour les *Fleurs du Mal* y ont été peu remarqués. L'année 1896 marque par ailleurs une étape supplémentaire dans la réception baudelairienne à la fin du XIX^e siècle puisque paraît alors le *Tombeau de Baudelaire* avec les éditeurs de la revue *La Plume* et Stéphane Mallarmé.

Au 22 rue de Provence à Paris, la Maison de l'Art nouveau est ouverte depuis peu, en décembre 1895, par le marchand et collectionneur d'origine allemande Siegfried Bing, promoteur central du japonisme avec la revue *Le Japon artistique* et défenseur de nombreux artistes post-impressionnistes, puis des arts décoratifs de l'Art nouveau. Cette exposition venait à la suite de celle que Bing avait consacrée à Edvard Munch, qui la même année devait illustrer les *Fleurs du Mal*. L'histoire de la Maison Bing a été mis en lumière par l'historien de l'art américain Gabriel P. Weisberg dans plusieurs études et expositions. Dans le carton d'invitation à l'inauguration, le visiteur pouvait ainsi lire : « L'Art nouveau luttera pour éliminer le laid et le luxe prétentieux de toutes les choses de la vie, pour faire pénétrer l'affinement du goût et un charme de beauté simple jusque dans les moindres objets d'utilité¹⁹⁴ ». Le livre devait faire partie de ces objets.

¹⁹³ *Exposition internationale du livre moderne à l'art nouveau*, (cat. exp., Paris, Galerie de l'Art Nouveau, mai 1896).

¹⁹⁴ Georges LEMMEN, *L'Art Nouveau*, programme, 1895. Cité dans Fae BRAUER, *Rivals and Conspirators: the Paris Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 225.

Bing avait réuni au sein du comité d'organisation des personnalités prestigieuses telles que Léonce Bénédite, Jules Claretie (Des Amis des Livres et des Bibliophiles Contemporains), Pierre Dauze (des Cent Bibliophiles et de la Bibliographical Society de Londres), Armand Dayot (Inspecteur des Beaux Arts), Gustave Geffroy, Claude Gillot (graveur imprimeur), Henri Houssaye (de l'Académie française, des Amis des Livres et des Bibliophiles Contemporains), Roger Marx, Jules Meier-Graefe, le critique d'art Gabriel Mourey mais aussi Octave Uzanne en qualité de Fondateur et Président des Bibliophiles Contemporains et des Bibliophiles Indépendants, et enfin Paul Gallimard, pour son appartenance à la société des Amis des Livres. Gallimard, « un bibliophile dont l'érudition et le goût artistique sont bien connus¹⁹⁵ » selon le critique du *Figaro*, prend part de façon active à l'organisation de l'exposition.

Celle-ci, qui dure un mois, devait rendre compte des différentes tendances en Europe et en Amérique qui animaient les arts du livre, entre tradition et modernité. Le catalogue (voir annexe II. 4.) indique que l'exposition comporte plusieurs sections, à savoir : « le livre », « les éléments du livre », « les ornements du livre », « le vêtement du livre » et « l'installation du livre ». Le catalogue énumère les nombreux titres exposés, et montre ainsi que Paul Gallimard en prête un certain nombre ainsi que sa femme, qui possède des illustrations à la main d'Eugène Carrière, encadrant des articles de Gustave Geffroy – exposés dans la première sous-section « Les livres imprimés et illustrés à la main ». La collection Bing est également importante, notamment pour « les Livres imprimés illustrés par le bois ». Dans la collection Gallimard, on trouve par exemple des aquarelles de Henriot pour les *Contes du lundi* par Alphonse Daudet (éd. Charpentier, 1895) ; des aquarelles et dessins de Robaudi pour la Terre par Emile Zola (éd. Charpentier, 1887), mais aussi et surtout, le visiteur pouvait tomber sur le n°24 : « Rodin : Dessins originaux pour les *Fleurs du Mal* par Baudelaire, chez Poulet Malassis, 1857. Reliure de Marius Michel »¹⁹⁶.

De cette exposition, nous n'avons malheureusement aucune photographie mais un certain nombre d'articles qui nous permettent d'étudier sa réception. Dans *Le Figaro*, P.P. Plan signe un article¹⁹⁷ intitulé « L'Art du livre » publié le 9 juin 1896, dans lequel il raconte : « Dans l'élégante installation de la rue de Provence, c'est un véritable régal que de suivre pas

¹⁹⁵ P.-P. PLAN, « L'Art du livre », *Le Figaro*, 9 juin 1896.

¹⁹⁶ *Exposition internationale du livre moderne à l'Art nouveau, op.cit.*, p.13

¹⁹⁷ P.-P. PLAN, *op. cit.*

à pas l'histoire du livre moderne, à travers les trésors qu'a su, au prix de grands efforts, rassembler M. Gallimard. Voici d'abord les manuscrits d'auteurs, qui forment la partie la plus importante de la collection [...] ». Il témoigne : « Au premier étage, c'est le livre lui-même, imprimé, costumé de reliures merveilleuses et orné d'illustrations. Nous remarquons entre autres, *les Fleurs du mal* de Baudelaire, édition de Poulet-Malassis, exemplaire illustré à la plume par le maître sculpteur Rodin ». Dans la même section sont exposés le *Salomé* d'Oscar Wilde, illustré par Beardsley ; *Germinie Lacerteux*, tirés à trois exemplaires uniquement, illustrés par Raffaelli ; des aquarelles de L. Morin sur les marges d'un Ch. Nodier ; de M. Leloir sur celles des *Trois Mousquetaires*, de L. Vallet pour Mlle Fifi de Maupassant, des dessins de Carrière pour A. Daudet et E. de Goncourt, etc. Pour le critique du Figaro, « l'Allemagne, l'Angleterre et l'Amérique ont envoyé leurs illustrations obtenues par procédés mécaniques. En résumé, le catalogue élégamment orné de culs de lampes dus au burin de Felix Vallotton, et imprimé par Lahure, ne compte pas moins de 1132 numéros ». De manière générale, l'on sait que la collection de livres de Paul Gallimard est immense. Or, le livre de Rodin est précieux, mais il fait partie d'une très grande collection : il ne semble pas avoir été particulièrement mis en valeur lors de cette exposition qui réunit plus de 800 livres parmi les 1132 numéros du catalogue qui incluent l'art d'édition, les couvertures, les ex-libris mais aussi les meubles de bibliothèque. Rodin n'avait sans doute que peu de choses à voir avec l'Art nouveau et avec les préoccupations des publics alors rassemblées. Son œuvre graphique était alors méconnue, et peu se seraient aventurées à faire dessiner Rodin sur un exemplaire original des *Fleurs du Mal*. Rodin avait toutefois exposé une œuvre à l'Art Nouveau, l'année précédente, une *Tête de Saint Jean sur un plat* (1887, bronze, 21 x 14 x 27 cm, musée Rodin, Paris, inv. N° s 519).

La réception de l'exposition en apparaît mitigée, et les dessins de Rodin sont généralement peu remarqués, si ce n'est par Camille Mauclair, naturellement. Dans le *Mercure de France* de juillet 1896¹⁹⁸, le critique se montre partagé entre « les attrait divers » et « vingt choses dont il faudrait parler », mais souligne que « M. Bing a été mieux inspiré en remplaçant les tableaux de M. Munch par l'exposition du Livre, qu'il préparait depuis longtemps ». Mauclair ne parle pas d'œuvres mais d'une « réunion de documents ». Il vante « la très heureuse logique de l'arrangement », et note la présence « d'admirables reliures anglaises, des couvertures originales de Carrière et de Renoir, des exemplaires de Daudet, de Baudelaire, de Dumas fils, où Besnard et Rodin ont signé des aquarelles et des dessins à la

¹⁹⁸ Camille MAUCLAIR, « Art. Revue du mois », *Mercure de France*, Juillet 1896, vol. 19, p. 187-188.

plume, de jolies enveloppes en velours vaporisé de Mme Saverny, des cartonnages de Henry van de Velde ».

Dans la revue belge *L'Art Moderne* d'Emile Verhaeren¹⁹⁹, l'on déplore l'idée véhiculée de la « supériorité des librairies anglaises sur les autres » mais le critique distingue l'armoire « pleine de manuscrits » de Balzac, Gautier, Banville, Baudelaire, Lamartine, Hugo, Mallarmé, Musset, Nerval, Ruskin, etc., qu'il qualifie de « peut-être la partie la plus intéressante de l'exposition, car celle-ci ne révèle rien de vraiment neuf à ceux qui sont au fait des expositions d'art industriel et qui fréquentent les boutiques des librairies cosmopolites de Bruxelles, de Paris ou de Londres ». Rien n'y est dit précisément à propos des *Fleurs du Mal* de Rodin. De même, le critique Edmond Cousturier²⁰⁰ de la *Revue Blanche* se montre encore plus sceptique, et commente la décadence de l'édition française, en schématisant ainsi le fil de l'imprimerie : « après l'âge sans égal du bois, le livre illustré a subi l'âge du cuivre (eau-forte, burin), puis l'âge de la pierre (lithographie), pour connaître actuellement l'âge du zinc (photogravure, similligravure) ». Il précise dans une note qu'il n'est question dans son propos « que du livre considéré comme objet d'art. Je ne puis donc que réprover l'emploi de la zincogravure et de tous les procédés photographiques, dont je vanterais ailleurs la supériorité au point de vue industriel et commercial ». Après un commentaire élogieux sur l'édition anglaise qui doit beaucoup à William Morris, notamment en ce qui concerne de véritables « cathédrales typographiques », Edmond Cousturier renvoie la décadence française au manque de liberté laissée aux artistes par les éditeurs spécialistes et les bibliophiles. Il fustige ainsi : « M. de Goncourt, lui, fait peindre ses livres à l'huile ! En attendant qu'il les encadre, je pense qu'il doit les lire, selon un usage assez répandu, ce qui est bien compromettant pour leur avenir. Une couverture de livre n'est pas un panneau ; elle doit évidemment révéler ce qu'elle protège, mais par l'arabesque de simples ornements gravés ». Enfin, et ce qui nous intéresse tout particulièrement, il condamne tout bonnement : « Quant à l'intérêt présenté par l'exhibition des manuscrits de MM. Gallimard, Houssaye et autres, il est tout graphologique et n'ajoute rien, au point de vue esthétique, à celui, très significatif, de l'ensemble ». On retrouve ainsi dans la réception de l'exposition le débat autour de la bibliophilie d'avant-garde. Gallimard est donc critiqué pour n'avoir finalement que peu de goût artistique dans sa collection et sa pratique éditoriale.

¹⁹⁹ N.s., « Notes d'art parisiennes. Exposition Renoir, chez M. Vollard, Le 'Livre moderne' », *L'Art Moderne*, 28 juin 1896, n°26, p. 203-204.

²⁰⁰ Edmond COUSTURIER, « Exposition internationale du livre moderne à l'Art Nouveau », *La Revue Blanche*, vol. 11, 1896, p. 43-44.

La critique anglaise de la revue *The Studio*²⁰¹ est plus radicale encore, plaçant sans les nommer les dessins de Rodin dans la catégorie hors-sujet : « M. Gallimard, par exemple, expose plusieurs séries d'illustrations de la plus haute valeur en elles-mêmes, mais qui n'ont aucun rapport avec l'art du livre, tel que cette expression est comprise depuis quelques années. Il faut aussi mentionner les dessins de Besnard pour *La Lutte pour la Vie* et *L'Affaire Clemenceau*, ceux de Jeannot pour *Germinie Lacerteux*, ceux d'E. Carrière pour *Sapho*, et les illustrations de Morin pour *L'Assommoir*²⁰² ». Rien n'est dit, une fois de plus, à propos des *Fleurs du Mal* de Rodin. La place des *Fleurs du Mal* au sein de cette exposition du Livre moderne serait donc purement démonstrative, factuelle. Bing avait sans doute besoin d'exposer de beaux objets et de compter sur un réseau commercial de personnalités comme Paul Gallimard, dans des fins moins artistiques que de développement commercial de la galerie. Toutefois, d'autres critiques ont pu venter la richesse de l'exposition, comme celui du Gaulois qui écrit le 10 juin 1896 : « il y a là de véritables trésors pour ceux qu'intéressent encore les problèmes de l'Art littéraire. Grâce à l'initiative de M. Paul Gallimard, le bibliophile bien connu, un de nos lettrés les plus fins et les plus délicats, des manuscrits autographes des plus célèbres écrivains du siècle se trouvent réunis dans un voisinage inattendu, du plus vif intérêt²⁰³ ».

3.2. Les visites privées

La réception des dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal* allait ainsi davantage dépendre des récits qu'en faisaient les visiteurs, les amateurs et autres curieux dans les appartements de Paul Gallimard. Ainsi, trois ans plus tard, un certain Santillane²⁰⁴ raconte dans le *Gil-Blas* sa découverte des dessins « incomparables », lors « d'une visite indiscrete chez un de nos bibliophiles les plus parisiens ». Une confusion est toutefois notable : l'amateur évoque ainsi que « M. Gallimard possède aussi les épreuves gravées, en double état – avant et après la lettre ».

²⁰¹ N.s., « Studio Talk », *The Studio*, vol. 8, 1896, p. 115-116.

²⁰² Citation originale : « M. Gallimard for instance, exhibits several series of illustration of the highest value in themselves, but having no connection whatever with the Art of the Book, as the expression has been understood for some years past. I must also mention the drawings done by Besnard for *La Lutte pour la Vie*, and *L'Affaire Clémenceau*, those of Jeannot for *Germinie Lacerteux*, those of E. Carrière for *Sapho*, and Morin's illustrations of *L'Assommoir* » (notre traduction).

²⁰³ N.s., *Le Gaulois*, 10 juin 1896.

²⁰⁴ SANTILLANE, « Rodin illustrateur de Baudelaire », *Gil-Blas*, 26 février 1899.

Gallimard avait-il déjà, en 1899, le projet d'une édition ? Santillane s'émerveille de la technique de Rodin :

[...] ces dessins sont d'une puissance et d'une portée symbolique étonnantes ; le procédé de Rodin est une sorte de synthèse qui, éliminant les traits inutiles, dédaignant le figinage vulgaire où s'attardent les habiletés médiocres, résume, par de sobres et vigoureuses indications, toute l'architecture de la ligne. Un art très complexe, en son apparente simplicité, se manifeste dans ces compositions qui ont reçu tout le fini dont est susceptible l'interprétation graphique du génie baudelairien, fait d'enveloppement et de mystère. Elles sont parfaitement achevées et ne gardent que l'imprécision voulue, nécessaire pour exprimer les tendances elliptiques et allégoriques de l'art de Baudelaire²⁰⁵.

En mars de la même année – il semble que Paul Gallimard ait lancée comme une sorte de visite de presse – un autre article publié dans *Le Tam-Tam*²⁰⁶ traite des dessins de Rodin : « Les amateurs connaissaient de lui quelques eaux-fortes, mais on nous révèle qu'il a *entièrement* illustré de dessins merveilleux l'œuvre poétique de Charles Baudelaire. Ces dessins ne sont pas édités. Ils n'existent que sous la forme originale, et ils ornent les pages d'un superbe exemplaires des *Fleurs du Mal*, appartenant à un très riche amateur, M. Gallimard, qui s'est payé ce luxe – pas bête – de faire illustrer un poète de génie par un artiste de génie également ». Pour l'auteur, « ces dessins sont *achevés* : ils ont reçu tout le fini dont est susceptible l'interprétation graphique du génie baudelairien ». Ainsi, ces articles construisent progressivement une légende autour des dessins de Rodin : un artiste baudelairien, et par ailleurs un objet de luxe, un trésor que seuls certains peuvent encore admirer.

Les quelques biographes du vivant de Rodin ont certainement été en contact avec Paul Gallimard afin d'admirer ces dessins. Ainsi, le britannique Frederick Lawton²⁰⁷ écrit ainsi en 1906 :

Les quelques expériences au crayon que Rodin a faites ces dernières années, en dehors de sa statuaire, ont été des concessions faites à ses amis. Il a illustré *Enguerrande*, un poème d'Emile Bergerat ; fourni un prélude au *Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau ; et orné un exemplaire des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, ce dernier étant en la possession de Monsieur Paul Gallimard, et pouvant être considéré comme une chose unique en son genre. Dans les dessins, toute la gamme des tons est touchée, depuis l'image la plus vague jusqu'au limage le plus net et le plus intense ; et, dans les sujets, l'émotion est tout aussi variée, le thème principal étant celui de l'amour et de la mort, avec leur longue agonie de désirs, de soupirs, de sanglots et de

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ E., « Dimanche », *Le Tam Tam*, 5 mars 1899, archives du musée Rodin.

²⁰⁷ Frederick LAWTON, *The Life and work of Auguste Rodin*, Londres, T. Fisher Unwin, 1906, p. 103-104.

spasmes. Baudelaire est un auteur que Rodin a beaucoup lu ; et, malgré son tempérament robuste et son optimisme artistique, il a toujours été attiré par la mélancolie du poète. Sa propre expérience douloureuse peut en être en partie responsable ; mais la présence pénombrale d'une mélancolie similaire dans sa propre œuvre dès le début montre qu'il existe une certaine affinité de nature entre les deux hommes²⁰⁸.

La réception de Baudelaire se trouve associée une fois de plus au sculpteur, qui lie son histoire à celle de l'auteur des *Fleurs du Mal* à travers ces dessins. De même, en 1908, l'historien de l'art et critique allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935) écrit ainsi à propos de son œuvre graphique²⁰⁹ :

Comme Carpeaux, [Rodin] a réalisé des milliers de dessins, qui révèlent le "Rodin intime" mieux que ses axiomes. Ils frémissent de vie ; ce sont presque tous des études de mouvement, moins des études à but précis que des exercices manuels, des véhicules pour lancer des impressions. La ressemblance avec Michel-Ange dans les bordures commandées par Gallimard pour sa copie des *Fleurs du Mal*, et bien d'autres dessins, est étonnante. Mais la douleur est plus spasmodique chez Rodin ; ses dessins tressaillent comme des nerfs, et le remplissage du contour par ses merveilleux lavis à l'aquatinte semble n'exister que pour donner une résonance à ce gémissement d'agonie inarticulé²¹⁰.

Le parallèle employé par Meier-Graefe, avec Michel-Ange, contribue largement à légitimer les dessins de Rodin, et ceux des *Fleurs du Mal* en particulier. Ainsi, c'est davantage les visites dans les appartements de Gallimard et leur récit dans la presse, ou dans les biographies du sculpteur, ainsi que par le réseau littéraire et artistique que se répand l'existence et la beauté des dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal*. Le statut ambigu de livre illustré unique, précieux aux yeux du collectionneur et auprès des bibliophiles, n'allait pas

²⁰⁸ Citation originale : « The few experiments with his pencil made by Rodin in recent years, apart from his statuary, have been concessions to friendship. He has illustrated the "Enguerrande", a poem of Emile Bergerat; supplied a prelude to the "Jardin des Supplices" of Octave Mirbeau; and ornamented a copy of the "Fleurs du Mal" of Baudelaire, which last is in the possession of Monsieur Paul Gallimard, and may be considered as a thing unique in its kind. In the designs, the whole gamut of tones is touched, from the vaguest image to the sharpest and most intense limning; and, in the subjects, the emotion is just as varied, the main theme being that of love and death, with their drawn-out agony of desires, sighs, sobs and spasms. Baudelaire is an author that Rodin has much read; and, in spite of his robust temperament and artistic optimism, he has always been attracted by the poet's melancholy. His own painful experience may be partly responsible for it; but the penumbral presence of a similar melancholy in his own work from the very beginning shows that there is some affinity of nature between the two men » (notre traduction).

²⁰⁹ Julius MEIER-GRAEFE, *Modern Art – being a contribution to a new system of aesthetics*, vol. II, Londres, William Heinemann/New York, G.P. Putnam's Sons, 1908, p. 14.

²¹⁰ Citation originale : « Like Carpeaux, he has made thousands of drawings, which reveal the « Rodin intime » better than his axioms. They quiver with life; they are nearly all studies of movement, not so much studies for a definite purpose as manual exercises, vehicles for throwing off impressions. The likeness to Michelangelo in the borders commissioned by Gallimard for his copy of the "Fleurs du Mal," and many other drawings, is amazing. But pain is more spasmodic with Rodin; his drawings twitch like nerves, and the filling in of the outline with his marvellous aquatint washes seems to exist merely to give resonance to this inarticulate moaning of agony » (notre traduction).

dans le sens de l'exposition publique. La présentation au Salon d'Automne de 1906 semble confirmer cette quasi invisibilité.

3.3. Le Salon d'Automne de 1906 : une non-réception ?

Dix ans plus tard, les dessins originaux de Rodin sont exposés au IV^e Salon d'Automne, en octobre 1906. L'exposition est organisée au Grand-Palais. Le Salon d'Automne a été créé en 1903 par Frantz-Jourdain, pour proposer un salon plus sélectif que celui des Indépendants, inclure tous les arts, tous les pays, et proposer des salles spéciales. Le livre en fait partie, et Paul Gallimard est chargé d'y organiser la section du Livre jusqu'en 1913. En 1905, le *Jardin des Supplices* de Mirbeau illustré par Rodin y était exposé²¹¹. Rodin, de son côté, attend quelques temps avant de soutenir officiellement le Salon, dont il est président d'honneur en 1906, pour remplacer Eugène Carrière décédé la même année. Cette période annonce une réflexion supplémentaire quant aux livres modernes illustrés. Pour Frantz-Jourdain, cette synthèse des arts s'exprime ainsi : « Nous pensons par exemple que la musique de Debussy doit être logiquement exécutée dans une galerie dont les meubles sortiraient de l'Atelier Dufrené et dont la décoration serait exécutée par Vuillard ou Bonnard²¹² ».

Quant aux livres, en 1905, ils sont inclus à l'Exposition du Salon d'Automne, « présentement installée au premier étage du Grand Palais (Entrée latérale du Palais, sur l'Avenue des Champs-Élysées) et il est probable que ses organisateurs lui réserveront un emplacement de plus en plus important à l'avenir²¹³ ». L'auteur de la Revue bibliographique poursuit, la section jouit « elle-même d'un bon éclairage, mais se trouve un peu étriquée par le petit nombre de vitrines qui lui est consacré ». Les choix de Gallimard sont déjà ventés : « M. Paul Gallimard, qui a su réunir un très beau choix des éditions et des reliures les plus intéressantes, françaises et même anglaises, de ces dernières années ». Le rôle des sociétés de bibliophiles est souligné, notamment les productions des *Bibliophiles Français*, les *Amis des Livres*, les *Cents Bibliophiles*, les *XX*, le *Livre Contemporain*, le *Livre d'Art* ; ainsi que le rôle des éditeurs Carteret, Floury, Pelletan, Plon, etc., toutefois, il n'est pas fait mention d'Ambroise Vollard.

²¹¹ SANCHEZ, Pierre. Dictionnaire du Salon d'Automne, t. III, éd. L'Echelle de Jacob, Dijon, 2006

²¹² Frantz-Jourdain, « Le Salon d'Automne », in *Excelsior*, 29 septembre 1911.

²¹³ N.s., « Le Salon d'Automne », *Revue biblio-iconographique*, 1905, p. 484.

Nous n'avons trouvé aucune trace, dans la presse ni dans les revues, d'un commentaire au sujet des dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal*. Une hypothèse pourrait être que l'ouvrage se noie parmi la production foisonnante de l'édition d'art dans les années 1900. Si en juin 1914, l'ouvrage est encore remarqué, il l'est en région, où un critique du journal local *L'Homme libre*²¹⁴ écrit ainsi : « L'exemplaire des *Fleurs du Mal*, qu'accompagnent des dessins à l'encre de Chine et à la mine de plomb de Rodin, a particulièrement été admiré par les connaisseurs et bibliophiles rouennais... Cet exemplaire est, d'ailleurs, un des plus curieux de la collection que possède M. Paul Gallimard ». Peut-être la vogue des exemplaires uniques était-elle déjà révolue, et le projet d'une édition en fac-similé allait donner une toute autre signification au projet initial de Gallimard.

Ainsi, le devenir des *Fleurs du Mal* de Rodin dans la bibliothèque de Paul Gallimard n'a semble-t-il permis à ce livre d'être connu surtout des amateurs. Sa genèse propre explique en partie cette réception mitigée auprès du public, mais il devient un chef-d'œuvre au sein d'une collection d'*unica* – terme de la bibliophilie pour parler d'un livre connu en un seul exemplaire – au même titre que celle d'Edmond de Goncourt. Par ailleurs, il prend position en organisant des expositions valorisant le « livre moderne » et s'inscrit ainsi dans un rôle prescripteur de la nouvelle bibliopolis. Il manque alors à Paul Gallimard un moyen de diffuser plus largement son esprit de bibliophilie : une société et son bulletin. Comment la création de la Société des Amis du Livre Moderne influence-t-elle la postérité des *Fleurs du Mal* de Rodin ?

²¹⁴ N.s., *L'Homme libre*, 30 juin 1914.

Chapitre III. Du livre illustré unique au livre d'artiste : les éditions en fac-similé des *Fleurs du Mal* de Rodin (1918-1940)

La réception des dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal* était donc réservée à une élite, un club, sinon à quelques amateurs lors d'expositions du livre moderne. La crainte de Rodin était donc avérée, puisque la diffusion de son œuvre graphique a été limitée à ce moment précis de sa carrière. Il lui faut attendre 1897 pour que l'Album Goupil joue ce rôle, dont nous parlerons dans ce troisième chapitre. Par ailleurs, ce n'est qu'en 1918, soit un an après le décès de Rodin, que la Société des Amis du Livre moderne tire à 200 exemplaires un fac-similé de l'exemplaire unique de Paul Gallimard. Cette édition semble correspondre à un changement d'époque : on passe d'une conception de la bibliophilie très radicale, où l'*unique* triomphe sur la production commerciale de *masse*, à une conception plus proche des pratiques en vogue au début du XX^e siècle, à savoir la production d'estampes et de livres d'art par des galeristes-éditeurs comme Vollard²¹⁵, pour lequel Rodin travaille sur le *Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau – mais dont la technique diffère largement des premiers dessins des années 1880. La pratique du fac-similé va donc à rebours de l'intention initiale du collectionneur Paul Gallimard. Malheureusement, le manque de sources d'archive disponibles ne nous permet pas de connaître précisément la raison pour laquelle Gallimard décide d'éditer les dessins de Rodin.

Les techniques de reproduction photomécaniques se perfectionnent, et le fac-similé connaît progressivement une vogue dès la fin du XIX^e siècle : il revêt un intérêt pédagogique, un rôle éducatif, et une source iconographique, ainsi que cela a été souligné récemment lors d'un séminaire de l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris, consacré en partie à la production de fac-similés par l'Ecole des chartes²¹⁶. A la vue du caractère complexe de la conservation des œuvres graphiques, le fac-similé revêt également un intérêt pour la conservation à plus long terme de documents. Par ailleurs, un véritable marché se constitue, et des marchands comme ceux de la galerie Bernheim-Jeune promeut ainsi ses artistes²¹⁷. Mais qu'en est-il d'une œuvre d'art et de sa reproduction ? C'est l'interrogation que Walter

²¹⁵ Clara ROCA (dir.), *op. cit.*

²¹⁶ Camille DEGEZ-SELVES et Caroline FIESCHI, « Fac-similés et copies de documents », dans le cadre du séminaire « Un laboratoire pour l'histoire de l'art : la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet », Institut National d'Histoire de l'Art, 31 mars 2021.

²¹⁷ Emmanuel PERNOUD, *Le Serviteur inspiré. Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre*, Dijon, les presses du réel – Œuvres en société, 2020, p. 66.

Benjamin pose lorsqu'il écrit : « à la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. [...] au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans une œuvre d'art, c'est son aura²¹⁸ ». Ce dernier réagit, comme le rappelle Emmanuel Pernoud dans *Le Serviteur inspiré*, au « débat provoqué par une exposition de 1929 à Hanovre, intitulée Original et reproduction, où l'on avait sciemment mélangé des originaux et des fac-similés, à charge pour le visiteur de distinguer le vrai du faux²¹⁹ ». Enfin, Octave Uzanne, dans son *Dictionnaire bibliophilosophique* de 1896²²⁰, accorde une entrée au terme « fac-similé ». Pour lui, c'est « le calque fidèle d'une écriture ou d'un dessin, mais un calque imprimé, gravé, photographié ou obtenu par quelque procédé mécanique ». Ce dernier donnerait « l'illusion aussi complète que possible d'une œuvre ; il n'interprète pas, il reflète, moyen précieux pour révéler, dans toutes leur expression réelle, leur vie, les dessins originaux, les vieux manuscrits, les documents imprimés de toute nature ». Pour Uzanne, le fac-similé pourrait être une avancée heureuse, mais il regrette la facilité de l'obtention du fac-similé et s'inquiète, bien avant Walter Benjamin, en ces mots : « Le moment approche où le document original deviendra sans valeur, tellement parfaite sera la reproduction. Cela nous annonce des temps monotones et dont la banalité, la torpeur, l'ennui ne sont pas à exposer – Voyez-vous ça d'ici... non, mais le voyez-vous ? »

Au cœur des débats pour ou contre les reproductions mécaniques et non manuelles, il semble que Rodin ait été d'accord assez tôt pour donner une chance aux procédés photomécaniques. Un an avant la publication de l'Album Goupil, en 1896, le maître aquafortiste Adolphe Lalauze forme « une Société destinée à protéger l'art de la gravure à l'eau-forte²²¹ », c'est-à-dire la Société des amis de l'eau-forte, à laquelle participe activement Félix Bracquemond. Ce dernier vantait « l'entière similitude de la taille en creux et du dessin, l'une au bout de l'outil comme l'autre au bout du crayon, alors que la gravure d'épargne du coupeur de bois n'est que réserve d'un tracé, non tracé elle-même²²² ». De même, les partisans de la gravure sur bois et la lithographie tentent de résister aux nouvelles pratiques jugées trop industrielles. Se sont développés, à la fin du XIX^e siècle, les techniques dites « directes », comme la décalque mécanique (procédé Firmin Gillot) et le report

²¹⁸ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël, 1983.

²¹⁹ Emmanuel PERNOUD, *op. cit.*, p. 67.

²²⁰ Octave UZANNE, *op. cit.* Voir dans le volume d'annexes, p. 60-61.

²²¹ G. V. « Société des amis de l'eau-forte », *Bulletin du bibliophile*, 1896, p. 537

²²² François CHAPON, *op. cit.*, p. 14.

photomécanique en relief ou en creux (procédés Charles Gillot et Goupil). Philippe Kaenel traite brillamment ces débats autour de l'authenticité de la reproduction des œuvres dans les livres.

Ce troisième et dernier chapitre pose la question du devenir des *Fleurs du Mal* de Rodin à partir de sa reproduction. Comment le fac-similé permet de faire mieux connaître ces dessins et pourquoi ce renversement de situation constitue-t-il un reflet du changement d'attitude des bibliophiles d'avant-garde au tournant du XX^e siècle ? Du vivant de Rodin, à notre connaissance, les projets d'édition n'ont pas abouti. Des sources nous permettent toutefois de savoir que Rodin savait que de tels projets étaient en cours. Celui-ci connaissait bien les mécanismes de reproduction de son époque, puisqu'il a lui-même participé à l'élaboration de l'Album Fenaille édité par la Maison Goupil. Ce n'est qu'après sa mort, en 1917, que les dessins sont diffusés, jusqu'aux Etats-Unis.

1. Rodin et la reproduction : l'Album Fenaille (1897) et un projet d'édition échoué (1914)

Il est étonnant que Paul Gallimard n'ait pas fait à nouveau appel à Rodin pour l'édition en fac-similé qui était en gestation au début du XX^e siècle. En effet, Rodin avait souhaité dès le début du projet, en 1887, qu'il existe une édition des *Fleurs du Mal*. C'était là son intention. Par ailleurs, l'on sait que Rodin connaissait très bien les techniques de reproduction qui auraient permis de produire des épreuves en accord avec les souhaits de l'artiste. Au début de l'année 1896, un projet d'édition²²³ des dessins « noirs » de Rodin émerge avec la collaboration du collectionneur Maurice Fenaille, rencontré après 1885, « l'homme qui voulut rester à l'ombre des serviteurs de l'art²²⁴ » selon Claudie Judrin qui relate, à l'aide des correspondances conservées au musée Rodin, l'histoire des relations entre les deux hommes. Selon Claudie Judrin, Fenaille « eut entre les mains le plus grand nombre de dessins de Rodin qu'un collectionneur ait pu assembler²²⁵ ». Pour l'historienne de l'art spécialiste des dessins de Rodin, cet album de dessins de 1897 constitue « le résumé, la quintessence d'un temps révolu, secret et tourmenté²²⁶ », alors que ses œuvres graphiques de la fin des années 1890, qualifiés par Antoine Bourdelle de « dessins noirs », montrent un intérêt moindre pour

²²³ *Les Dessins de Auguste Rodin*, préface d'Octave Mirbeau, cent vingt-neuf planches comprenant cent quarante-deux dessins reproduits en héliogravure par la maison Goupil, Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant, 1897.

²²⁴ Claudie JUDRIN, « Rodin, Fenaille & l'album Goupil » in Hélène LAFONT-COUTURIER et Annick BERGEON (dir.), *op. cit.*, p. 19.

²²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²²⁶ *Ibid.*, p. 23.

l'inspiration dantesque que pour la représentation de la femme et sa nudité. Elle rappelle aussi qu'alors, les dessins autour de la *Porte de l'Enfer* ont été peu montrés, si ce n'est dans *L'Art* en 1883, certains au Cercle des arts libéraux et enfin en 1886 au musée Rath de Genève. L'Album Goupil réunit, lui, 142 dessins pour 129 planches (ill. 48). C'est donc toujours peu par rapport à la création totale de plus de 500 dessins des années 1880.

Claudie Judrin retrace l'histoire de ce travail commun avec le collectionneur Maurice Fenaille, le graveur Auguste Lèveillé et la maison Goupil – dont la raison sociale d'alors est Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie – à travers les étapes du dessin original jusqu'aux planches définitives, en passant par la photographie du dessin, le cuivre photogravé, les bons à tirer et les corrections. La technique utilisée est la « photogravure », non au sens d'aujourd'hui mais au sens que la maison Goupil l'utilise, c'est à dire un procédé d'impression photographique en taille douce, l'héliogravure, qu'ils avaient mis au point dès 1870²²⁷. C'est Octave Mirbeau qui préface : la maison Goupil lui adresse un exemplaire avec les épreuves d'essai. Mirbeau compare l'album au recueil de gravures édité par Jean de Julienne pour Antoine Watteau, appelé le Recueil Julienne. Ce recueil de 600 gravures devait servir à diffuser l'œuvre de Watteau, décédé en 1721²²⁸. C'est Rodin qui choisit les dessins qu'il souhaite voir reproduire, il établit l'ordre des planches etc. L'artiste est donc très investi dans ce projet. L'Album Goupil, dit aussi Album Fenaille, sera dans la bibliothèque de musées comme le Victoria and Albert Museum de Londres, mais aussi des personnalités comme Gustave Geffroy, de Mathias Morhardt, Claude Monet, Roger Marx, Léonce Bénédite ou encore Jacques Doucet²²⁹. Pour Judrin, « l'exposition d'un tel album, réservé à la contemplation d'un amateur dans son cabinet, est par essence malaisée » et, ajoute-telle, « c'est pourtant ce que fit Rodin au moins une fois au pavillon de l'Alma, en 1900²³⁰ ». Il était, au tournant du XX^e siècle, soucieux de faire mieux connaître ses dessins.

En effet, cet album prouve non seulement l'implication de Rodin dans la diffusion de ses dessins, mais comme le souligne Claudie Judrin, « Rodin entreprend alors la diffusion de son dessin comme il le fait de sa sculpture, lui donne les moyens de divulguer le caractère

²²⁷ Pierre-Lin RENIÉ, « La maison Goupil et l'album Fenaille : production & diffusion », in Hélène LAFONT-COUTURIER et Annick BERGEON (dir.), *op. cit.*, p. 63

²²⁸ Voir Marie-Catherine SAHUT et Florence RAYMOND, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, 8 juillet - 11 octobre 2010), Paris, Musée du Louvre/Le Passage, 2010.

²²⁹ Claudie JUDRIN, « Rodin, Fenaille & l'album Goupil » in Hélène LAFONT-COUTURIER et Annick BERGEON (dir.), *op. cit.* p. 26.

²³⁰ *Ibid.*, p. 26.

unique et singulier du dessin²³¹ ». L'Album Fenaille lui-même est caractéristique d'un changement qui s'opère à la fin du XIX^e siècle, celui du passage de la gravure sur bois à l'imprimerie photographique, à l'aide des techniques photomécaniques. Ce changement voit les résistances de la Société des aquafortistes dont nous avons parlé précédemment, puis la Société des peintres graveurs.

Toutefois, il semble que l'Album Goupil ait connu une bonne réception, tant il est conforme aux règles de la bibliophilie, à savoir l'existence de tirages limités, de plusieurs papiers et de suites d'épreuves tirées en camaïeu. De plus, les reproductions sont fidèles, puisqu'on y distingue les jeux de matière, le crayonné du pastel, ce qui lui donne l'aspect de l'estampe. Cet exploit technique est dû aux recherches de Henri Rousselon, qui était à la tête des ateliers de la maison Goupil jusqu'en 1884. En effet, le président de l'Association belge de photographie en janvier 1876, de Vylder, lui dédie ainsi ces mots : « Vous avez montré que la gravure photographique pouvait être rangée à côté de la gravure au burin pour la beauté et la solidité de ses épreuves²³² ». De cette invention, il n'y a qu'un pas vers l'ajout de la couleur, particulièrement exigeant. La maison Goupil s'impose dans le secteur de l'édition. Quant au résultat, les critiques semblent unanimes pour affirmer que la qualité de reproduction donne l'illusion d'un original²³³, et Clément-Janin parle même de « fac-similé parfait ». Or, comme l'explique Pierre-Lin Renié plus loin, « les dessins de Rodin, avec leurs sourdes harmonies monochromes, leurs traits tour à tour aigus ou flous, sont particulièrement difficiles à reproduire²³⁴ ». C'est pourtant un enjeu de conservation et de diffusion de l'œuvre graphique de Rodin qui est au cœur de ce projet, contrairement peut-être aux *Fleurs du Mal* qui ne sera pas commercialisé mais bien distribué aux seuls membres de la Société des Amis du Livre moderne. Pierre-Lin Renié conclut ainsi : « Démonstration éclatante du savoir-faire de la maison Goupil, terrain d'expérimentation pour Auguste Rodin, l'album Fenaille n'est ni une compilation documentaire, ni une œuvre d'art à part entière. Il s'apparente en définitive au livre d'artiste, genre qui a connu de larges développements au XX^e siècle²³⁵ ». Rodin s'est, une fois de plus, emparé des possibilités du livre.

²³¹ *Ibid.*, p. 29.

²³² N.s., « Communications », *Bulletin de la Société française de photographie*, janvier 1876, p. 17-19. Cité par Pierre-Lin RENIE, *op. cit.*, p. 66.

²³³ Pierre-Lin RENIE, *op. cit.*, p. 74.

²³⁴ *Ibid.*, p. 75.

²³⁵ *Ibid.*, p. 76.

Ainsi, Rodin avait, au début du XX^e siècle, une conscience aiguë de son talent de dessinateur. Les critiques Octave Mirbeau et Camille Mauclair en étaient les plus fervents défenseurs. Dans la préface à l'Album Fenaille, Octave Mirbeau écrit ainsi qu'à « eux seuls, ces dessins suffiraient à la gloire d'un artiste, puisqu'ils ont tout ce qui constitue la beauté : l'intuition et la forme²³⁶ ». Comme le rappelle Clément Siberchicot²³⁷ dans un article sur les œuvres illustrées de Mirbeau, ce dernier a écrit pas moins de quatorze articles sur Rodin entre 1885 et 1914. Leur lien est consolidé lorsqu'en 1899, ils préparent la seconde édition, illustrée, du *Jardin des supplices*, qui sera publié par Ambroise Vollard en 1902, et dont l'historien de l'art Olivier Schuwer²³⁸ livre une analyse incontournable, en citant à juste titre Paul Gsell : « Rodin n'avait dessiné que ce qu'il aimait dessiner ». Les illustrations sont toujours, chez Rodin, des interprétations, ou des commentaires, selon son envie. C'est donc dans ce contexte de l'émergence du livre d'art, au tournant du siècle, que *Les Fleurs du Mal* de Rodin marquent un nouveau temps. Ambroise Vollard se lance dans l'édition de livres illustrés qui feront date, comme le *Parallèlement* de Verlaine illustré par Bonnard en 1900, dont nous avons déjà parlé plus haut. Mirbeau a trouvé chez Vollard un éditeur qui comprenait la modernité des dessins de Rodin, alors que les autres maisons d'édition les avaient refusé, rapporte Vollard dans ses *Souvenirs*. Les imprimeurs également ont refusé, à cause de la réputation de Vollard après les dessins licencieux de Bonnard pour *Parallèlement*.

En 1914, les correspondances entre Rodin et Camille Mauclair indiquent qu'une édition des *Fleurs du Mal* devait être publiée, sans que l'artiste soit au courant. Ainsi, en avril 1914, Rodin répond au critique depuis Roquebrune²³⁹ :

Mon cher Mauclair,

Je vous répond lentement car je suis à me soigner dans Roquebrune votre étude de dessins m'a fait réfléchir, combien avec du talent on peut provoquer des réflexions, et le public [...] suit volontiers la naissance d'une opinion, qu'il suivra.

²³⁶ Octave MIRBEAU, « Préface aux dessins d'Auguste Rodin », *Le Journal*, 12 septembre 1897, in O. Mirbeau, *Des Artistes*, p. 289.

²³⁷ Clément SIBERCHICOT, « Les œuvres d'Octave Mirbeau illustrées par Raffaëlli, Rodin et Bonnard », *Littératures*, 64 | 2011, p. 155-165.

²³⁸ Olivier SCHUWER, « Le dessin de Rodin dans le dessein de Mirbeau – Chassé-croisé au “Jardin des supplices” », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 24, 2015.

²³⁹ L.A.S. de Rodin à Camille Mauclair, [Roquebrune, entre le 7 mars et le 23 avril 1914], Inv. L. 1068, archives du musée Rodin, publiée dans Auguste RODIN, *Correspondance de Rodin t. III*, éd. Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, Editions du musée Rodin, 1987, n°80, p. 77.

C'est au moins une façon nouvelle de surprendre la nature, et comme Baudelaire dire les concordances. Vous êtes ami de loin de près ; de la sculpture du dessin je suis avec vous, qui développez l'artiste et son art et les différents profils de cet art

Je ne savais pas que l'on avait fait une édition d'une chose qui avait été unique
J'en ai pas été averti.

Je vous envoie Cher Ami, et à Madame Mauclair mes souvenirs, et mes hommages sincères et dévoués.

En effet, le critique avait envoyé à Rodin une lettre non datée dans laquelle il écrit : « Il y a 15 ou 20 jours, j'ai fait dans la *Dépêche* de Toulouse un article sur vos dessins pour Baudelaire. Je vous l'ai envoyé [...] J'ai peur que vous ne l'ayez pas reçu [...] C'était avant votre départ ». C'est en effet l'article « Baudelaire et Rodin » publié le 26 février 1914 dans la chronique « Notre époque ». Rodin avait donc enterré l'idée même d'une édition pour les *Fleurs du Mal*, puisqu'il insiste sur cette « chose qui avait été unique ». Toutefois, dans les correspondances conservées au musée Rodin, nous retrouvons finalement la trace de cette édition qui n'a jamais vu le jour, et qui aurait été entreprise par le correspondant artistique de *Leipziger Neueste Nachrichten Leipzig Jugend Munich* à Paris, Otto Grautoff (1876-1937), à qui Rodin avait bien voulu offrir un dessin en 1908²⁴⁰. Une lettre²⁴¹ de l'atelier du sculpteur adressée à ce francophile, du 31 avril 1914, atteste ainsi, tel un contrat :

Monsieur Auguste Rodin autorise Monsieur Otto Grautoff à faire une édition de luxe des *Fleurs du Mal* de Baudelaire avec anciens dessins originaux faits par Rodin. Pour Mr Paul Gallimard.

Monsieur Otto Grautoff s'engage de lui verser la somme de cinq mille francs au moment où Monsieur Paul Gallimard qui garde cet exemplaire avec les dits dessins le lui remettra ou lui remettra pour le publier.

Le critique Otto Grautoff était par ailleurs l'auteur d'une monographie en allemand consacré à l'art de Rodin, publiée en 1908²⁴², et qui consacrait une dizaine de pages à l'œuvre graphique du maître. L'année précédente, la galerie Bernheim-Jeune avait organisé la première exposition uniquement consacrée aux dessins de Rodin, et Otto Grautoff avait publié un article²⁴³ sur ces derniers dans la revue *Kunst und Künstler*. Grautoff les comparait à ceux d'un Michel-Ange, tout en affirmant leur contemporanéité puisqu'il écrit ainsi que

²⁴⁰ L.A.S. d'Otto Grautoff à Auguste Rodin, le 10 octobre 1908, Paris, Archives du musée Rodin, Correspondance GRAUTOFF.

²⁴¹ L.A.S. de Rodin à Otto Grautoff, [Paris, le 31 avril 1914] publiée dans Auguste RODIN, *Correspondance de Rodin t. IV*, éd. Alain Beausire, Hélène Pinet et Frédérique Vincent, Paris, Editions du musée Rodin, 1992, n°90, p. 82.

²⁴² Otto GRAUTOFF, *Auguste Rodin*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1908.

²⁴³ Otto GRAUTOFF, « Rodins Zeichnungen », in *Kunst und Künstler*, VII, Berlin, 1908-9, p. 218.

« cinquante ans de développement artistique français se reflètent dans cette œuvre graphique²⁴⁴ ». Il y voit par ailleurs un précurseur de Matisse, lui qui illustra également les *Fleurs du Mal* : « Plus tard, tout le monde admettra que [Rodin] a anticipé de dix ans l'évolution de l'art, surtout dans ses dessins. Que serait Matisse sans lui ! La même fraîcheur, la même atmosphère pure et libre, la même audace que nous aimons dans l'art de Matisse (ce n'est pas le lieu de parler des défauts de Matisse) nous viennent dans ces dessins de Rodin des dernières années²⁴⁵ ». Cette correspondance avec l'œuvre graphique de Matisse pourrait se refléter dans le dessin pour « Tristesse de la lune » (ill. 20), pour lequel Rodin synthétise au maximum le tracé à la plume pour représenter une allégorie féminine de la Lune, dénudée et allongée comme en extase « ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins ».

Pourtant, malgré la passion éclairée de Grautoff pour les dessins de Rodin, il semble que ce projet n'ait pu aboutir, car nous n'avons retrouvé aucune autre trace de cette édition de luxe. Une lettre du 11 mai 1914²⁴⁶ de Charles Meunier, le relieur, adressée à Rodin fait état d'une somme de mille francs de la part de Paul Gallimard, envoyé par Meunier. Ce dernier ajoute : « Monsieur de Montesquiou a été très touché de l'aimable spontanéité qui vous a fait accorder cette autorisation à la faveur de sa présentation (...) La publication presque achevée d'imprimer ne comprendra que les vingt-sept poèmes que vous aviez illustrés. Aussitôt l'ouvrage paru, je vous porterai votre exemplaire que je vous le relierai au titre du souvenir de votre bienveillant accueil²⁴⁷ ». Une note récapitulative des échanges est insérée dans le dossier consacré à Charles Meunier au musée Rodin, où l'on apprend que Rodin aurait répondu à Meunier qu'il aurait donné seulement une autorisation verbale, et qu'il a donné une permission régulière à Otto Grautoff et il ajoute de voir et s'entendre pour une édition avec ce Grautoff. De même, Rodin aurait écrit à Grautoff « ai fait savoir erreur commise lors autorisations publier les *Fleurs du Mal* – s'entendre avec M. Grautoff pour présenter les façons diverses les publications pour atténuer le malentendu ». Une confusion s'établit ainsi : il y aurait eu sans doute deux projets d'édition en parallèle.

²⁴⁴ Citation originale : « Fünfzig Jahre französischer Kunstentwicklung spiegeln sich in diesem graphischen Werk » (notre traduction).

²⁴⁵ Citation originale : « Später werden es Alle zugeben, dass er gerade in seinen Zeichnungen zehn Jahre der Kunstentwicklung vorausgenommen hat. Was wäre Matisse ohne ihn! Dieselbe Frische, dieselbe reine und freie Atmosphäre, dieselbe Kühnheit, die wir in Matisses Kunst lieben (es ist hier nicht der Ort auch von Matisses Mängeln zu sprechen), grüssen aus den Zeichnungen Rodins der letzten Jahre » (notre traduction).

²⁴⁶ L.A.S. de Charles Meunier, relieur d'art, à Auguste Rodin, 11 mai 1914, Paris, Archives du Musée Rodin, Correspondance MEUNIER.

²⁴⁷ *Ibid.*

Or, l'attentat de Sarajevo du 28 juin 1914 allait bientôt précipité l'éclatement de la Grande Guerre, et Paul Gallimard n'a certainement pas consenti à livrer son précieux ouvrage à un destin risqué. Lui-même s'était d'ailleurs investi davantage dans le milieu de la bibliophilie en participant, en 1908, à la création de la Société des Amis du Livre moderne, qui avait pour but d'éditer des livres illustrés. Peut-être le fac-similé édité par la Société des Amis du Livre moderne publié finalement en 1918, un an après la mort de Rodin, était-il déjà imprimé en 1914 ?

2. L'édition en fac-similé de la Société des Amis du Livre Moderne : un tirage de club (1918)

2.1. La société des Amis du Livre moderne au début du XX^e siècle

Si Paul Gallimard avait eu pour projet, à l'origine, de garder ces dessins de 1887 dans sa bibliothèque, enlevés à la connaissance du monde pour habiter son cabinet, un revirement s'opère donc au début du XX^e siècle. En 1905, les illustrations de Besnard pour *L'Affaire Clemenceau* sont publiées à nouveau par la société Le Livre Contemporain. Le livre illustré a connu un réel succès, et bientôt on parle de « livre d'artiste ». Or, comme nous l'avons vu plus haut, Paul Gallimard n'a jamais cessé de contribuer à la diffusion de l'édition d'avant-garde lors d'expositions. Dans ce contexte, il préside une société de bibliophilie dès sa fondation le 7 mars 1908, la Société des Amis du Livre Moderne, après avoir longtemps fait partie de la Société des Amis des Livres. Le fondateur, le relieur d'art Charles Meunier, est l'un de ses amis. Sis au 3, rue de la Bienfaisance à Paris, tout près de la Gare Saint-Lazare, cette société avait pour activité principale l'« édition de beaux livres pour ses membres »²⁴⁸.

L'introduction aux Statuts de la Société affirment ainsi de façon assez simple que « le Livre d'Art n'est pas seulement celui qui attire le regard par la perfection de sa forme typographique, mais surtout celui qui retient l'esprit par l'heureux choix du texte qui doit être une belle œuvre, et par l'union parfaite de l'illustration à l'écrit qu'elle doit souligner et non pas opprimer²⁴⁹ ». La présentation – surmontée d'une représentation de deux hommes,

²⁴⁸ Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine, avril 1909, BnF, département Droit, économie, politique, F-27043, A66,N4,SECT1, p. 276.

²⁴⁹ Statuts de la Société des Amis du Livre Moderne, Paris, 1908, Paris, Archives de l'Institut National d'Histoire de l'Art.

probablement l'éditeur et l'imprimeur, relisant des épreuves – ajoute aussi que « l'œuvre de l'écrivain, celle du peintre et celle du graveur doivent former un tout harmonieux ». L'article premier revient sur les objectifs de la société, qui est de « créer un lien entre les amateurs de beaux livres modernes en France et à l'étranger, et de développer sous leur patronage les arts du Livre Moderne », à travers la publication d'ouvrages illustrés – un ou plusieurs par an, tirés à un maximum de 150 exemplaires – et l'organisation de conférences, de concours et d'expositions. Les membres de la Société pouvaient être des bibliophiles, des littérateurs ou des artistes français ou étrangers, mais leur nombre ne peut excéder 125. Le droit d'entrée est fixé à cent francs, et la cotisation annuelle de deux cents francs. Enfin, la société est organisée selon un Comité de Direction et un Comité de Patronage. L'article fait mention que la société a son siège à Paris, au domicile de son Administrateur, où sont déposées les archives : ces archives sont hélas introuvables aujourd'hui. Pourtant, selon les statuts, un Bulletin était publié, dans lequel se trouvait la liste des Sociétaires, les procès-verbaux des Assemblées, et le compte-rendu des opérations de la Société, ainsi qu'une seconde partie avec des études littéraires ou bibliophiles.

Ainsi, la Société ne se limite pas seulement à l'édition de beaux livres pour ses membres, mais développe également une programmation annuelle de « causeries », des sortes de conférences consacrées à des thèmes précis liés à la bibliophilie. Au printemps 1908, peu après la fondation en tant que société, le lecteur lit ainsi dans *Le Figaro*²⁵⁰ : « la Société avait décidé que, chaque année, des conférences seraient données à l'élite d'amateurs et de spécialistes qui la composent, sur des sujets intéressants l'histoire du Livre et les arts qui s'y rattachent ». Ces conférences étaient organisées dans les « plus élégants salons de Paris », dont celui de la comtesse de Fels. Parmi les membres de la Société des Amis du livre moderne, l'on compte également Henry Houssaye, Stéphane Liégard, le comte Robert de Montesquiou, Maurice Quentin-Bauchart, Mmes M. Bischoffsheim, la marquise de Clermont-Tonnerre, J. Alphonse-Daudet, la comtesse de Fels et la duchesse de Rohan²⁵¹. Dès le 30 mai 1908, Léon Thévenin donnait ainsi une conférence consacrée aux « Femmes bibliophiles », sans pour autant remonter au-delà de Marie Stuart : « C'est que l'amour des beaux livres, des « livres d'art », n'est point à la portée de toutes les sensibilités ni de tous les esprits. Il y faut

²⁵⁰ Em. B., « La Vie de Paris, Femmes Bibliophiles », *Le Figaro*, dimanche 31 mai 1908.

²⁵¹ A propos du milieu social de Paul Gallimard, voir RIVAUD CHEVAILLIER, Léo. « Paul Gallimard (1850-1929) and his circle. A dandy collector in Paris at the Fin-de-Siècle », communication dans le cadre du colloque « Collection, Modernism and Social Identity. Art Collecting in Europe Between 1880 and 1940 », Berlin, Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften, à venir le 16 septembre 2021.

non seulement une haute culture, mais une préparation psychologique particulière [...] C'est une chose précieuse, dont on jouit silencieusement, égoïstement ; c'est un joyau qui *ne pare point...* » Les distinguant comme les classes sociales les plus élevés et distinguées, le journaliste Em. B. ajoute « On ne se doute pas que le meilleur de leur luxe, c'est une petite bibliothèque inaccessible aux curieux qui le contient, et qu'il n'est pas une de ces élégantes qui ne donnât la plus admirée de ses robes pour une reliure ». De cette conférence fut tiré un fascicule²⁵² à vingt exemplaires sur papier du Japon. Par ailleurs, à la fin des conférences, il était habituel d'approfondir la connaissance des bibliothèques et collections des membres de la Société. Ainsi, l'écrivain et critique d'art Maurice Guillemot, dans *Le Siècle* du 6 février 1909²⁵³, p. 2, relate une conférence de Charles Meunier, « le relieur célèbre auquel on doit quelques chefs-d'œuvre de parure comme les *Fleurs du Mal* et les *Trophées* ». « Après la conférence très justement applaudie, écrit Maurice Guillemot, un régal fut de feuilleter quelques livres de la collection de M. Gallimard, le Baudelaire avec les dessins à la plume de Rodin et Sapho de Daudet, illustré par Besnard, avec, sur la couverture, par Carrière, le plus émouvant portrait qui soit du défunt romancier ». C'est justement dans ce cadre intime du cabinet de collectionneur qu'étaient admirés, jusqu'alors, les dessins de Rodin pour les *Fleurs du Mal*. La façon de les regarder étaient par ailleurs profondément intime, puisqu'il s'agit de tenir dans ses mains.

La Société des Amis du Livre moderne s'inscrit ainsi dans un réseau artistique et culturel associé à une classe sociale élevée, liée à la nouvelle bourgeoisie sous la III^e République et à une aristocratie intellectuelle, où les femmes occupent une place non négligeable, même si elles ne sont toutefois pas nommées au bureau de la société. Les éditions de livres d'art prévues sont des tirages de luxe, à destination des membres de la société. Aussi, il s'agit moins, avec l'édition des *Fleurs du Mal* de 1918, d'un souci de diffusion de l'œuvre graphique de Rodin que l'inscription historique du chef-d'œuvre dans l'histoire du livre d'artiste, précurseur des éditions Vollard. Certes, ces éditions permettent de mettre à l'honneur les artistes, mais aussi les commanditaires. Ainsi, Paul Gallimard semble se positionner lui aussi comme un précurseur dans l'édition du livre d'artiste.

Dans le fascicule du printemps 1925 de la revue *Byblis*, le romancier Léon Thévenin (1871-1964), secrétaire de la Société des amis du Livre moderne depuis sa fondation,

²⁵² Léon THEVENIN, *Les femmes bibliophiles*, Paris, Société des Amis du Livre moderne, 1908.

²⁵³ Maurice GUILLEMOT, *Le Siècle*, 6 février 1909.

consacre un article à l'histoire de cette société. Auteur d'études sur quelques maîtres de la peinture du XIX^e siècle comme Gustave Moreau, Puvis de Chavanne, Lévy Dhurmer et Luc-Olivier Merson, Léon Thévenin est également un fin connaisseur du livre, si bien qu'il a composé une *Histoire des Industries du Livre*, comprenant cinq volumes : Histoire du Papier, Histoire du Manuscrit, Histoire de la Typographie, Histoire de la Reliure, Les Etapes d'un livre. Léon Thévenin revient sur la fondation de la Société²⁵⁴, sur l'initiative de Charles Meunier. Charles Meunier voulait seconder sa pensée personnelle : un besoin d'entreprise et une sorte de libéralisme très accueillant : « sans rompre cependant avec les traditions du passé, il s'est toujours efforcé de conduire l'art du livre vers des formules nouvelles, dans la mesure, du moins, où l'art nouveau continue les directions de l'ancien, en prolonge les tendances, en achève, en quelques sortes, les promesses » écrit Thévenin. De 1908 à 1923, le Président de la Société a été M. Paul Gallimard, puis a succédé André Bertaut, Président, et Henri Vever, Vice-Président. Le Secrétaire-fondateur a été M. Léon Thévenin, mais chargé en 1919 d'une mission en Roumanie, il a été remplacé dans ses fonctions par M. Henri-Léon Oulmann. Le trésorier était Albert Legrand est le trésorier. Thévenin, dans sa présentation, résume ainsi que « les personnalités les plus brillantes de la société mondaine, de la politique et des arts, ont compté parmi les premiers adhérents », ainsi de Mmes Bischoffsheim, Marquise de Clermont-Tonnerre, Comtesse de Fels, Duchesse de Guiche, Mme Jules Porgès, Duchesse de Rohan, Mme Waldeck-Rousseau ; et ainsi Jacques Doucet, Louis Barthou, Henri Houssaye, Henri Monod, Quentin-Bauchart, Théodore Révillon, Gabriel Séailles, Henri Vever, etc. Le premier ouvrage publié était la *Vie des Abeilles*, de Maurice Maeterlinck, avec cent seize lithographies en couleurs de Carlos Schwabe (ill. 46), qui a rapidement acquis une valeur importante sur le marché du livre²⁵⁵ ; puis ce fut les *Paysans*, de Balzac, illustré de cinquante eaux-fortes de Georges Jeannot ; le *Foyer Breton*, d'Emile Souvestre, avec la belle suite d'eaux-fortes d'André Dauchez ; le *Sicilien*, de Molière, illustré en couleurs par Drésa ; les *Érinnyes*, de Leconte de Lisle, avec les lithographies en couleurs de Leroux ; les *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, enrichies des dessins de Rodin ; les *Évangiles*, avec les bois en couleurs de Kharis. Les éditions suivirent jusqu'à la fin des années 1950. En quoi la publication des *Fleurs du Mal* de Rodin était-il différent des publications précédentes de la Société ? Quel enjeu ce fac-similé posait-il pour « cette chose qui avait été unique », alors que Rodin disparaissait en 1917 ?

²⁵⁴ Léon THEVENIN, « La Société des Amis du Livre moderne », *Byblis*, printemps 1925, p.33-35.

²⁵⁵ Thévenin écrit ainsi : « Il suffit de consulter le catalogue de nos grandes librairies, ou d'assister aux ventes de l'Hôtel Drouot, pour se rendre compte de la valeur attachée aujourd'hui à ce livre ».

2.2. L'édition en fac-similé des *Fleurs du Mal* : quelle fidélité ?

En 1918, la Société des amis du Livre moderne publie ainsi *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrés par Rodin* (ill. 31). C'est une édition « strictement limitée à deux cents exemplaires numérotés », dont 125 sont réservés pour les Membres de la Société, 15 pour les collaborateurs et 60 sont acquis par les Libraires de la Société, c'est-à-dire Auguste Blaizot, libraire à Paris, et Cumin et Masson, libraires à Lyon. Le musée Rodin conserve aujourd'hui l'exemplaire n°53, qui est marqué de l'ex-libris de Robert Nossam. La page de garde comporte également le logo de la Société, composé des lettres A, L et M entrecroisés en arabesques dans un médaillon sur un fond noir, agrémentés de branches et de feuilles disposés symétriquement par rapport à un axe vertical. L'exemplaire contient une note :

Une erreur typographique a fait imprimer : “Vingt-sept poèmes de Baudelaire, illustrés de vingt-cinq dessins de Rodin”. C'est, au contraire : “Vingt-cinq poèmes de Baudelaire, illustrés de vingt-sept dessins de Rodin”. En d'autres temps, la réimpression des titre et faux-titre n'aurait pas fait l'ombre d'une difficulté. Mais, étant donné que le papier du texte est d'une fabrication spéciale épuisée et impossible à reconstituer, nous nous bornons à ce simple mode de rectification.

Première remarque, il est évident que le contexte de la Grande Guerre a eu un impact technique sur la production de cet ouvrage, dont nous n'avons malheureusement pas pu retrouver d'éléments archivistiques. Il est donc difficile de savoir exactement avec qui la Société des Amis du Livre moderne collaborait, que ce soit pour la reproduction ou pour l'impression finale. La reliure était assurée sans doute par Charles Meunier. Cependant, une lettre de Paul Gallimard à Charles Meunier, sans doute de 1914, à l'époque où il était question d'une édition des vingt-sept dessins, relate ainsi : « J'ai vu Barthou tout à l'heure au concert (...) il m'a témoigné le désir de voir l'exemplaire de Baudelaire avec les dessins originaux de Rodin. J'irai le chercher demain à 10h ½ chez Fortier-Marotte. Voulez-vous que je passe vous prendre et que nous regardions ensemble ce que l'imprimeur a fait de nouveau²⁵⁶ ». Cette lettre essentielle nous permet de formuler l'hypothèse que les phototypies pour les *Fleurs du Mal* de Rodin auraient pu être réalisées par les Ateliers Fortier-Marotte, qui exercent dès la fin des années 1890, qui se trouvaient au 35, rue de Jussieu à Paris. Ces ateliers artistiques de

²⁵⁶ L.A.S. de Paul Gallimard à Charles Meunier, [1914 ?], Bibliothèque de Genève, Département des manuscrits, Fonds Meunier. Je remercie chaleureusement Sandra Boujot ainsi que Pierre Rivaud pour leur aide à retranscrire cette lettre.

phototypies étaient des concurrents de Berthaud fr. et Coen &. Né en 1862, Léon Marotte, faisait aussi de l'héliotypie et des reproductions d'œuvres d'art pour la *Gazette des Beaux-Arts*, tandis que Fortier devait être l'imprimeur. Dans le *Mercure de France* du 1^{er} juin 1913, Auguste Marguillier vante ainsi la qualité exacte des reproductions de peintures et de dessins de ces nouveaux procédés. Il témoigne ainsi que « les nouvelles phototypies en couleurs offertes par la maison Larousse (et qui valent de 40 à 75 fr. pièce) [...] sont dues à un photographe et imprimeur artiste, M. Léon Marotte, qui a déjà fait depuis longtemps ses preuves mais n'avait peut-être pas encore jusqu'ici atteint une telle perfection²⁵⁷ ». De même, quelques mois auparavant, le critique Louis Vauxcelles s'émerveillait dans le *Gil-Blas*²⁵⁸ des estampes de phototypies « qu'un imprimeur probe et artiste, M. Léon Marotte, a composés avec un soin parfait ». Il parle ainsi de « fac-similia, étonnants de fidélité quant à la forme, aux valeurs et aux modelés [qui] reproduisent des chefs-d'œuvre classiques, et aussi divers tableaux modernes », et il ne croit pas « qu'il soit possible d'obtenir de plus exactes images d'après le musée ». Au début des années 1910, les avancées techniques permettent donc de parvenir à une qualité de reproduction étonnante, qui a probablement intéressée Paul Gallimard, en particulier s'il souhaitait transformer son unique exemplaire des *Fleurs du Mal* en un livre d'artiste précurseur.

Seconde remarque, il est nécessaire de souligner que le fac-similé est en fait un fac-similé incomplet. En effet, il est incomplet au moins pour deux raisons. D'abord, l'ensemble des poèmes n'a pas été restitué. La Société a décidé simplement de sélectionner les poèmes qui avaient été choisis par Rodin – Rodin, d'après la correspondance, semblait avoir donné son accord pour une telle édition malgré le malentendu²⁵⁹. L'édition de 1918 ne laisse donc plus beaucoup de blancs entre les pages, et tous les dessins sont ainsi concentrés, ce qui donne davantage l'apparence d'un livre d'artiste. Par ailleurs, les dessins seuls ont été reproduits, et non la reliure de Henri Marius Michel, qui conférait pourtant au livre une aura d'autant plus authentique. C'est dire que la reliure n'était considérée que comme un vêtement bien moins fondamental que les dessins de Rodin. Par ailleurs, la technique utilisée pour le fac-similé est des plus contemporaines, et désormais légitime pour le livre d'art, tout comme la lithographie. Gallimard a sans doute pris part activement à cette édition et a choisi d'utiliser la

²⁵⁷ Auguste MARGUILLIER, « Art – Revue de la Quinzaine », *Mercure de France*, 1^{er} juin 1913, p. 639.

²⁵⁸ Louis VAUXCELLES, « Les Arts – Estampes », *Gil-Blas*, 6 janvier 1913.

²⁵⁹ Fonds MEUNIER, Paris, Archives du musée Rodin.

phototypie²⁶⁰. Enfin, il apparaît que les reproductions manquent de matière, elles ne laissent plus apparaître les jeux de textures et l'intensité des couleurs des dessins originaux (ill. 32 et 33).

Comme le rappelle Emmanuel Pernoud dans un article qu'il consacre à Alfred Jarry²⁶¹, le terme fac-similé vient du latin qui signifie « rendre similaire » et au XIX^e siècle il signifie ainsi la copie ou la reproduction exacte d'un objet, d'une image. Officialisé par l'Académie française en 1835, soit quelques années seulement avant l'invention de la photographie, il était utilisé alors pour parler d'une copie de manuscrit, de dessin ou de gravures par les moyens de l'imprimerie, déjà au XVIII^e siècle avec les projets du comte de Caylus ou de Pierre Crozat. Emmanuel Pernoud rappelle que la vogue s'est développée avec les autographes, puis avec les œuvres d'art et les dessins en particulier à travers la lithographie de transfert ou autographie. Pour Gérard Bruyère, le concept vient plutôt de la diplomatique et de la paléographie. Au XVII^e siècle, selon lui, Jean Mabillon l'aurait utilisé à propos d'une « charte, gravée aux dimensions de l'originale, par Pierre Giffart²⁶² ». Entre vrai et faux, authentique et reproduit, les fac-similés sont bientôt sujet également à une quête de légitimité. L'*imitation* est donc au cœur de la problématique du fac-similé : Quatremère de Quincy, dès 1823, parle des « œuvres de l'imitation » comme étant seulement des *empreintes*, « des espèces de *fac simile*, dépourvus de beauté, et privés de toutes les conditions de la véritable imitation²⁶³ ». Plus récemment, Pascal Griener²⁶⁴ montre que le fac-similé devient un objet soulignant la relation complexe de la matérialité d'un objet du passé avec le présent. Avec le fac-similé, l'édition des *Fleurs du mal* permet de conserver autrement les dessins de Rodin, et certes, de les diffuser, ainsi que l'aurait peut-être souhaité Rodin au moment de leur création. Par ailleurs, le fac-similé ne fait pas disparaître l'aura – pour reprendre le terme de Walter Benjamin – de l'exemplaire original de Paul Gallimard, mais il le transfère vers un tirage limité de deux cents exemplaires. Aura différent, s'il en est, mais aura tout de même en

²⁶⁰ N.s. « Les procédés photomécaniques dans les livres de luxe », in *La France Graphique*, n° de Noël, s.d. On y lit ainsi : « ces beaux livres qui font appel, peu ou prou, aux procédés photomécaniques, en passant par les phototypies des *Fleurs du mal* qui reproduisent les lavis de Rodin (1918) ».

²⁶¹ Emmanuel PERNOUD, « The art of facsimile : Alfred Jarry and reproduction », in *Word and Image*, vol. 16, n°4, octobre-décembre 2000, p. 352.

²⁶² Cité par Stephen BANN, « Entre fac-similé et haute gravure. L'image dans la presse française des années 1830 », *Etudes photographiques*, juin 2007, p. 11 ; voir Gérard BRUYERE, « L'âge d'or du fac-similé. Contribution à l'histoire des caractères augustaux de Louis Perrin (1799-1865) », in François FOSSIER (éd.), *Delineavit et sculpsit : Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVIIe au XXe siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 183.

²⁶³ Quatremère DE QUINCY, *De l'imitation* (1823), intr. Léon KRIER & Demetri PORPHYRIOS, 1980, p. 93.

²⁶⁴ Pierre GRIENER, « La culture du fac-similé », *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, O. Jacob, 2010, p. 225-246.

proposant le tirage de luxe. Aujourd'hui, le Metropolitan Museum of Art de New York conserve l'un des exemplaires de la Société des Amis du Livre moderne comme une œuvre d'art à part entière, exposé en 2017 lors de l'exposition « Rodin at the Met²⁶⁵ ». En devenant une édition, les *Fleurs du mal* de Rodin, passe du livre illustré unique au livre d'artiste, s'inscrivant pleinement dans la vogue au tournant du siècle. Peut-être Gallimard souhaitait-il, par ce geste, inscrire cette création dans l'histoire des premiers livres de peintre aux côtés d'un Ambroise Vollard ? Pour les membres des Amis du Livre moderne, détenir cet exemplaire en fac-similé pouvait correspondre à une sorte de partage symbolique : à cet effet, Camille Mauclair, dans sa préface à l'édition de 1918, remercie ainsi Paul Gallimard d'avoir bien voulu divulguer ces dessins.

3. Du fac-similé à l'édition de luxe américaine (1931-1940)

3.1. Vers la fin d'une collection : les *Fleurs du Mal* de Rodin bientôt à vendre ?

Dans les années qui suivent la publication de 1918, Paul Gallimard fait l'actualité car il est pris dans un scandale de faux Rodin. L'affaire se solde par le don d'un tableau de Carrière à l'Etat. Le 4 mars 1919, le critique Georges Montorgueil²⁶⁶ tente de donner une nouvelle fraîcheur à la réputation du collectionneur, en rappelant que « M. Gallimard (...) n'est point le nouveau riche que l'on berne et qui demande, quand une belle œuvre passe : Si c'est du Rodin, que l'on m'avertisse. Il sait ce que c'est qu'un Rodin, et il le savait bien avant que la plupart des thuriféraires du maître s'en fussent avisés ». Toutefois, nous ne savons pas si Gallimard collectionnait pour autant des sculptures. Montorgueil raconte la genèse du projet pour rappeler les liens qui unissaient Rodin et Gallimard : « Le Rodin à qui M. Gallimard eut la bonne fortune de confier son Baudelaire, était encore convaincu qu'un dessin pouvait être conçu et achevé selon les lois auxquelles nos vieux imagiers s'étaient asservis, que Fouquet avait subies, et que nos classiques des grands siècles s'étaient honorés d'avoir connus ». Poursuivant le mythe de lecteur-dessinateur, le critique explique comment Rodin, « avec une loyauté, une probité, une conscience de la perfection, difficilement égalables, (...) enfanta une série d'images qui sont, à la vérité, bien plus pour lui des motifs de s'inspirer que les illustrations serviles d'un texte. Il écoutait chanter le poète, et rêvait. » Pour lui enfin, le recueil est ce que Gallimard a incité du plus grand chef-d'œuvre chez Rodin :

²⁶⁵ The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1968, Accession Number: 68.632.1 ; *Rodin at the Met*, exp. New York, Met Fifth Avenue, 16 septembre 2017 – 4 février 2018.

²⁶⁶ Georges MONTORGUEIL, « Rodin illustré par Baudelaire ou si j'étais M. Gallimard », *L'Eclair*, 4 mars 1919.

Et retenez ceci : quand Rodin méconnu n'est pas ivre encore du vin des courtisans, et qu'il est bien loin de se douter que la suggestion d'un Mécène lui fait réaliser ce qui sera peut-être le plus pur de ses joyaux, et celui qu'un jour le Musée du Louvre sera fier d'hospitaliser. Car, n'est-ce pas, c'est au Musée du Louvre qu'est destiné cet exemplaire sans prix ? Ah ! quel beau sujet de vengeance, Monsieur Gallimard, vous avez là sous la main et comme, si j'étais vous, je me vengerais !²⁶⁷

Pourtant, dans les années 1920, tandis que Paul Gallimard sombre petit à petit dans la maladie, son fils l'éditeur Gaston Gallimard mène une politique d'expansion pour la maison d'édition qu'il a fondé en 1911 avec André Gide (1869-1951) et Jean Schlumberger (1877-1968). Enfin, à la mort de son père en 1929, la collection est éparpillée progressivement à travers des ventes, dont l'une en Suisse. Si la bibliothèque de Paul Gallimard aurait été léguée à son cadet Raymond Gallimard, l'édition originale des *Fleurs du Mal* illustrée par Baudelaire fait l'objet d'une autre trajectoire. Sans doute conscient de la valeur du livre, Gaston Gallimard propose aux conservateurs du musée Rodin une vente de gré à gré, à la fin du mois de mars 1931. Les procès-verbaux du Conseil d'administration du musée Rodin, conservés dans les archives de l'institution, nous permettent aujourd'hui d'en savoir davantage sur l'état des projets d'édition des *Fleurs du Mal*.

En effet, le procès-verbal du Conseil d'administration du musée du 26 mars 1931²⁶⁸ nous renseigne sur les modalités de la vente. Le conseil, présidé par le Baron A. Chassériau, est composé d'Aman Jean, Balnies, Maurice Fenaille, le directeur du musée Georges Grappe, Guérin, Koecklin, mais David Weil et Paul Doumer sont absents. La proposition de vente a été faite à Georges Grappe pour un montant de 100 000 francs, une somme considérable à laquelle Chassériau s'oppose d'abord, invoquant une « année mauvaise pour les finances du musée ». Les spécialistes réunis sont toutefois convaincus de l'importance de cette acquisition puisque le collectionneur David Weill avait proposé de participer à l'achat à hauteur de 25 000 francs. Autre argument brandi par le directeur Grappe : le musée achèterait par là même les droits de reproduction des dessins. La question de la reproduction est dès lors posée, à travers l'hypothèse de faire « une édition de grand luxe » afin de pouvoir récupérer l'argent versé à Gaston Gallimard, voyant l'achat comme un investissement. Le collectionneur Maurice Fenaille ajoute ainsi 5 000 francs. S'en suit une étude de l'objet, et l'on note ainsi

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Procès-verbal du Conseil d'administration du musée du 26 mars 1931, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du musée Rodin.

dans le procès-verbal que « le livre est examiné et le Conseil est unanime pour admirer la beauté unique des dessins, leur importance capitale dans l'œuvre du Maître ». Les mécènes mobilisés, Georges Grappe est chargé d'acheter le livre « en prenant toutes les précautions contre une réclamation toujours possible du fils Gallimard ». En effet, pourquoi Gaston Gallimard n'a-t-il pas lui-même réalisé, avant cette vente, une édition en fac-similé de ce que les spécialistes de Rodin considère d'« importance capitale dans l'œuvre du Maître » ?

Le 16 avril suivant, le journal *Comoedia* annonce officiellement qu'« Un Baudelaire illustré par Rodin est acquis par le Musée Rodin²⁶⁹ ». L'article fait référence à l'édition de 1918 de la Société des Amis du Livre Moderne, qui est introuvable : « c'est dire assez la valeur de l'objet rarissime que vient d'acquérir le Musée Rodin ». Le critique fait ainsi l'éloge de l'objet « Les *Fleurs du mal*, chef-d'œuvre auquel Poulet-Malassis a mis tous ses soins, prennent, on s'en doute, plus d'intérêt encore à cette auguste collaboration. Les dessins de Rodin qui ornent leurs marges ou qui établissent des hors-textes, peuvent en effet être considérés parmi les meilleurs du maître. Louons donc le musée qui porte son nom de pouvoir conserver une pièce semblable²⁷⁰ ».

3.2. Des éditions de luxe pour les *Fleurs du Mal* de Rodin ?

Les années 1930 voient les projets d'édition des *Fleurs du Mal* illustrées par Rodin débiter sans jamais se concrétiser. En mars 1932, une édition en fac-similé doit être réalisée par la maison Javal et Bourdeaux²⁷¹ : le musée remet l'exemplaire et une assurance de 300 000 francs doit être contractée au Lloyds de Londres. Henri Javal est associé à un certain M. Bourdeaux depuis 1926²⁷², ils sont connus dans l'édition d'art et de luxe en particulier. Ils ont voulu faire une édition illustrée de *l'Enfer* de Dante, avec des eaux fortes du sculpteur Paul Landowski, mais le projet ne semble jamais avoir abouti²⁷³. Le projet traîne, il semble que Javal se sépare de son associé dans les années suivantes. En 1939, Georges Grappe témoigne ainsi que M. Bourdeaux, « l'ancien associé de Javal veut faire une édition de *l'Enfer* avec les originaux de Rodin », pour lequel le conservateur a demandé 60 000 francs. Ils

²⁶⁹ N.s., « Un Baudelaire illustré par Rodin est acquis par le Musée Rodin », *Comœdia*, 16 avril 1931.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 3.

²⁷¹ Procès-verbal du Conseil d'administration, 18 mars 1932, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du Musée Rodin.

²⁷² Archives commerciales de la France, 26 mars 1926, Paris, BnF, département Sciences et techniques, 4-V-295.

²⁷³ Paul LANDOWSKI, Cahier n°21, année 1925-1926, *Journal de Paul Landowski*. journal.paul-landowski.com/

devaient signer un contrat avant l'été 1939, mais il semble que l'arrivée imminente de la guerre contredise les projets en cours.

Un autre projet, avec l'éditeur Leblanc, devait être entamé au début des années 1940. Cet éditeur espérait pouvoir réaliser des reproductions photographiques des dessins des *Fleurs du Mal* en sépia, avant de se rendre compte que, « sans les originaux, il ne pourrait rien faire de vraiment artistique ». Le procès-verbal²⁷⁴ nous apprend que « les circonstances actuelles ne permettent pas de sortir ces pièces précieuses de leur refuge », mais que le contrat passé avec l'éditeur lui accordait « quatre années de délais, à compter de la signature de ces deux contrats datés respectivement du 6 juillet et du 20 août 1942 ». Les délais courent sans que l'éditeur puisse faire ses éditions, c'est pourquoi il a demandé que les délais « ne commencent à courir qu'à partir du moment où les caisses de dessins rentrées à Paris seront à sa disposition », ce que le musée accepte puisque l'éditeur s'était « montré très libéral, en acquittant par avance les droits de reproduction.

Enfin, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, Gaston Gallimard aurait demandé au musée Rodin que l'exemplaire des *Fleurs du Mal* lui soit confié pour l'édition. Mais le Conseil d'administration du musée a déjà passé un contrat avec l'éditeur Leblanc, pour lequel il était prévu 20 000 francs pour l'édition des *Fleurs du Mal* et 20 000 francs pour *l'Enfer* de Dante²⁷⁵. Le procès-verbal du 23 octobre 1945 atteste de la négociation, pour laquelle « M. Gallimard serait disposé à reprendre l'affaire dans des conditions très avantageuses pour le musée ». Les conservateurs proposent ainsi que l'éditeur Leblanc s'entende avec Gallimard pour lui céder ses droits ». Il semble toutefois que ces éditions françaises n'aient jamais abouti.

3.3. Une édition américaine : The Limited Editions Club (1940)

De l'autre côté de l'Atlantique, il en est tout autrement. Dans le procès-verbal du Conseil du 21 juin 1939, Georges Grappe annonçait également qu'il avait traité une affaire « avec un éditeur américain, des dessins de Rodin illustrant l'édition Poulet-Malassis des *Fleurs du Mal*. Vous savez que le Copyright ne joue pas en Amérique et qu'ils avaient

²⁷⁴ Procès-verbal du Conseil d'administration, 4 avril 1944, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du Musée Rodin.

²⁷⁵ Procès-verbal du Conseil d'administration, 23 octobre 1945, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du Musée Rodin.

parfaitement le droit d'éditer sans notre permission. J'ai obtenu 15.000 fr de droits d'auteur, vous voyez que ça n'est pas mal²⁷⁶ ». En effet, il semble que le musée Rodin ait été devancé, dans les années qui suivent l'acquisition des dessins, par un bibliophile américain particulièrement imprégné de la culture française de l'imprimée : George Macy (1900-1956). Les archives de l'une de ses associations, The Limited Editions Club, tout comme celles du musée Rodin, font état de cette édition dans un tout autre projet, une édition de luxe tirée à 1500 exemplaires. En effet, cette nouvelle édition des *Fleurs du Mal* illustrée par Rodin devait être conjointe à la publication du recueil traduit en anglais et illustré par le sculpteur américano-britannique Jacob Epstein (1880 – 1959). Cette publication portait le numéro 117 de la collection, et le descriptif donnait ainsi : « Charles Baudelaire. En Français original, avec une préface de Camille Mauclair ; illustré avec des dessins au crayon et au lavis par Auguste Rodin, imprimé en collotypie par Georges Duval, coloré à la main par Maurice Beaufumé ; conçu par H. Barthélémy ; imprimé et relié par J. Dumoulin ; établi en monotype Didot ; papier Rives ; papier bleu pâle imprimé en rouge ; 312 pages, 17, 8 x 22,9 cm (Distribution du volume en français retardé à après 1947 par la Seconde Guerre mondiale²⁷⁷ ». Quant à la version anglaise, elle avait été traduite à nouveau par James Laver – conservateur des estampes et imprimés au Victoria and Albert Museum à Londres – et était ainsi illustrée de dessins de Jacob Epstein, redessinés sur des pierres lithographiques par Fernand Mourlot, et tirés par Mourlot Frères. L'ouvrage avait été conçu, imprimé et relié par Ernest Ingham à The Fanfare Press et réglé en monotype Perpetua sur papier Rives, avec bougran rouge intégral, estampé d'or.

Dans le bulletin mensuel de *The Limited Editions Club* de septembre 1940²⁷⁸, George Macy livre un précieux témoignage concernant ce projet. Dès les premières lignes, il considère Rodin comme le plus grand sculpteur du XIX^e siècle tandis qu'il célèbre Epstein comme celui du XX^e siècle. La comparaison ne s'arrête pas là, car il rappelle que ces deux sculpteurs n'ont illustré qu'un seul et unique livre, les *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Si cette affirmation est fautive dans le cas de Rodin, ce point qu'il estime commun l'amène à penser :

²⁷⁶ Procès-verbal du Conseil d'administration, 21 juin 1939, Fonds Les Fleurs du Mal, Paris, Archives du Musée Rodin.

²⁷⁷ Citation originale : « Charles Baudelaire. The French original, with a preface by Camille Mauclair ; illustrated with pen and wash drawings by Auguste Rodin, printed in collotype by Georges Duval, hand-colored by Maurice Beaufumé; designed by H. Barthélémy; printed and bound by J. Dumoulin; set in monotype Didot; Rives paper; pale blue paper wrappers printed in red; 312 pages, 7 x 9 inches. (Distribution of this French volume delayed until 1947 by World War II) ».

²⁷⁸ George MACY, « The Monthly Letter of The Limited Editions Club », n°126, septembre 1940, New York, archives de The Limited Editions Club. Voir volume d'annexes, p. 56-59.

« Bien que Rodin ait réalisé ses illustrations il y a trois générations, et Epstein seulement l'année dernière, l'impulsion était la même pour chacun d'eux²⁷⁹ ». Macy raconte comment, à l'occasion d'un verre avec René Ben Sussan au café des Deux Magots, face à l'église de Saint-Germain-des-Prés à Paris, ils en étaient venus à discuter d'une récente exposition au Museum of Modern Art de New York sur les livres illustrés. Il s'agit probablement de l'exposition intitulée « Modern Painters and Sculptors as Illustrators²⁸⁰ », en 1936. Or, Ben Sussan lui aurait donné l'idée de faire appel à Jacob Epstein, mais celui-ci lui répondait ne pas savoir comment l'approcher, mais le sculpteur était assis à une table juste à côté. D'après ce témoignage, Epstein aurait été très intéressé, mais le choix du livre à illustrer n'était pas encore fixé, mais cela devait être le cas lors d'un prochain voyage à Londres dans son atelier de Hyde Park.

D'abord tenté par l'illustration d'Ovide, il aurait, « avec un éclair d'inspiration », proposé les *Fleurs du Mal*, ce qui serait dû au fait que « Baudelaire était la vedette de Paris lorsque Jacob Epstein était étudiant à Paris » – Epstein s'était en effet installé à Paris en 1902, où il avait suivi les cours de l'École des Beaux-Arts puis ceux de l'Académie Julian. Le contrat allait ainsi être signé, et, après les avoir réalisés, Epstein les expose même à la Tooth Gallery à Londres, qui avait déjà vendu un certain nombre de ses dessins par le passé. Dans le catalogue de l'exposition, Epstein écrit ainsi :

Les Fleurs du Mal de Baudelaire constituent la Bible de l'homme moderne et m'interpellent depuis longtemps ; en ruminant les images puissantes et subtiles évoquées par une longue lecture, un monde se dessine, rempli d'entités splendides et maléfiques. Je suis conscient que ce ne sont pas les premiers dessins pour *Les Fleurs du Mal*, mais j'ai eu le sentiment que le côté érotique et sensuel a été jusqu'à présent trop mis en avant, et que les dessins de mulâtres séduisantes, de négresses exotiques et d'eldorados nostalgiques ne résument pas tout à fait Baudelaire²⁸¹.

En effet, à la même époque, beaucoup ont illustré le recueil mais il semble qu'Epstein souligne l'infinité de lectures possibles. La publication conjointe avec les dessins de Rodin ne s'en trouve que plus intéressante. La proposition d'Epstein – des dessins en noir et blanc hors-

²⁷⁹ Citation originale: « Although Rodin made his illustrations for that book three generations ago, and Epstein made his illustrations for that book only last year, the impulse which motivated each of them was the same », in *ibid.*, p. 1.

²⁸⁰ *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, exp. New York, Museum of Modern Art, 27 avril–2 septembre 1936.

²⁸¹ Cité par George MACY, *op. cit.*

texte – est en tout point différente à celle de Rodin, qui s’explique par les caractéristiques de la commande et, bien sûr, par un contexte totalement différent de l’illustration en 1940.

George Macy rappelle ainsi que Rodin « a réalisé ces dessins dans un exemplaire des poèmes de Baudelaire publié par un certain Gallimard, et a offert cet exemplaire à ce dernier. Il est devenu l'un des biens les plus précieux de Gallimard, et le monde n'a jamais vu ces dessins ». De là, Macy raconte comment le passage du livre des mains privées au musée Rodin a changé le contexte de diffusion des dessins :

Aujourd'hui, ce livre, contenant les poèmes de Baudelaire illustrés par Rodin, se trouve au musée Rodin à Paris, jalousement gardé par les administrateurs du musée et M. Grappe, le directeur du musée. Apprenant la présence de ce livre dans ce musée, nous avons tenté d'approcher M. Grappe, afin d'obtenir son autorisation pour la reproduction des dessins de Rodin. Après de nombreux marchandages, et celui qui a déjà marchandé avec un Français sait à quel point les mots “nombreux marchandages” s'appliquent à un Français, nous avons obtenu la permission des administrateurs du Musée Rodin de reproduire les dessins de Rodin. C'est alors que nous avons annoncé triomphalement à nos membres que nous allions publier Baudelaire en deux volumes²⁸².

D’un trésor privé, les *Fleurs du Mal* de Rodin continuait d’être un trésor pour ses nouveaux propriétaires. L’idée d’une confrontation était venue à Macy du fait qu’il lui « semblait évident que chacun avait eu la même impulsion, que chacun avait trouvé dans les poèmes de Baudelaire une référence constante aux poses statuariques du corps humain, et que chacun avait fait une série de l’expérience de chacun en tant que sculpteur, des dessins qui représentent le corps humain sous divers aspects sculptés ». Rien n’est pourtant dit sur la façon dont Macy a eu connaissance visuellement de ces dessins de Rodin par le passé. Avait-il pu voir les reproductions dans l’un des exemplaires en fac-similé de 1918 ? Le processus de fabrication avait été perturbé par la guerre : Macy témoigne ainsi qu’ils n’ont jamais pu voir les épreuves ni les reproductions des dessins, qui avaient été assurées par Georges Duval. Toutefois, Grappe, le directeur du musée Rodin, semblait satisfait puisque Macy raconte

²⁸² *Ibid.*, citation originale : « Auguste Rodin made these drawings in a copy of Baudelaire's poems published by a man named Gallimard, and presented this copy to Gallimard. It became one of Gallimard's cherished possessions, and the world never saw the drawings. Now that book, containing the poems of Baudelaire illustrated by Rodin, reposes in the Rodin Museum in Paris, jealously guarded by the trustees of the Museum and M. Grappe the Director of the Museum. Learning of the presence of that book in that Museum, we essayed to approach M. Grappe, to obtain his permission for the reproduction of the Rodin drawings. After much haggling, and he who has haggled with a Frenchman will know how much haggling is covered with the words "much haggling" when applied to a Frenchman, we purchased the permission of the trustees of the Rodin Museum to reproduce the Rodin drawings. That was when we made the triumphant announcement to our members, that we would issue Baudelaire in two volumes » (notre traduction).

encore : « [M. Grappe] était tout heureux, disait-il, de la reproduction des dessins de Rodin ; il voulait que nous lui remettions vingt exemplaires de notre édition de Baudelaire, qu'il pourrait transmettre aux sommités de la République française ; et il disait avec une franchise toute gauloise que, si nous accédions à sa demande, il pensait que nous serions à notre tour décorés du ruban de la Légion d'honneur²⁸³ ».

Malheureusement pour les membres de The Limited Editions Club, il fallait attendre la fin de la guerre pour que les exemplaires, cachés à Paris, puissent arriver aux Etats-Unis. Huit ans plus tard – un an après le décès de Georges Grappe – l'édition de 1940 fut présentée, ainsi que les autres créations de George Macy, à la Bibliothèque Nationale à Paris, à l'occasion de l'exposition « Livres français illustrés : publiés par les Éditions George Macy, New York²⁸⁴ ». Dans l'introduction du catalogue, le spécialiste des techniques de l'imprimerie Charles Peignot rappelait combien Macy « considéra que les papiers de chiffon français étaient supérieurs à ceux qu'il pouvait se procurer ailleurs, que les techniques françaises de reproduction lui offraient plus de garanties » et qu'il installa donc une partie de ses services de fabrication à Paris. L'exemplaire des *Fleurs du Mal* illustré par Rodin seulement était présenté, et non celui avec les lithographies d'Epstein. Contrairement à l'édition de la Société des Amis du Livre Moderne, George Macy avait décidé de reproduire l'ensemble des poèmes des *Fleurs du Mal*, mais la reproduction des dessins perd en qualité à nouveau et l'esprit de cette édition s'éloigne de l'illustration à la marge. Dans le cadre de la connaissance de l'œuvre de Rodin, ce n'est véritablement qu'à partir de l'exposition « Rodin et les écrivains de son temps » que les dessins pour les *Fleurs du Mal* sont étudiés avec plus de précisions, mais bien plus en rapport avec l'œuvre sculptée qu'avec le contexte de leur création.

²⁸³ *Ibid.*, p. 3.

²⁸⁴ Charles PEIGNOT (intro.), *Livres français illustrés : publiés par les Éditions George Macy, New York*, (cat. exp., Paris, BnF, 10 avril – 8 mai 1948), Paris BnF, 1948.

Conclusion

Comme la plupart de l'œuvre dessiné de Rodin, la réception auprès du public a été plutôt tardive. La conservatrice au musée Rodin Claudie Judrin l'expliquait ainsi dans une émission intitulée « L'Art et l'interdit. Haute curiosité » produit par Maurice Rheims en 1982²⁸⁵, six ans après l'exposition « Rodin et les écrivains de son temps » lors de laquelle les *Fleurs du Mal* étaient révélées à nouveau – elles l'avaient été à l'occasion du centenaire des *Fleurs du Mal* en 1957²⁸⁶. En effet, quand Maurice Rheims estime que le musée a mis longtemps à exposer ces dessins et ces aquarelles érotiques de Rodin, la conservatrice répondait que « ce n'est pas une question de sujet, c'est une question de qualité. Si l'on ne montre pas certains dessins, c'est parce qu'ils ne sont pas dignes d'intérêt²⁸⁷ ». Pourtant, le travail d'inventaire de Claudie Judrin autour des dessins de Rodin permet aujourd'hui de se rendre compte de l'évolution du dessin de Rodin : ses premiers dessins érotiques datent de 1887. Par ailleurs, si Rodin affirme que les dessins sont au cœur de son travail, Judrin affirme quant à elle qu'« il disait que les dessins étaient le résultat de sa sculpture²⁸⁸ ».

Les Fleurs du Mal de Rodin se situent ainsi à la croisée de nombre d'enjeux artistiques, techniques, culturels et sociaux au tournant du XX^e siècle. Pour l'artiste, il s'agit non seulement de se confronter à la marge aux vers baudelairiens qui l'influencent tant, mais aussi de montrer qu'il est, par ailleurs, un grand dessinateur. Toutefois, le projet lui échappe puisque son commanditaire, Paul Gallimard, les prend pour lui afin d'enrichir sa collection d'*unica*, à l'instar d'Edmond de Goncourt personnalisant ses livres modernes. Si Paul Gallimard prend part au projet comme un acteur de la *bibliopolis* d'Octave Uzanne, de la « bibliophilie créatrice » de Henri Bérauld, il laisse une grande liberté à Rodin pour l'exécution des différents dessins. Le dessin déborde sur le texte, mais il reste en noir et blanc, à l'encre de Chine, au lavis, selon la pratique du sculpteur à ce moment de sa carrière. Rodin réinvente à sa manière l'illustration, tout comme Odilon Redon à la même période. Ces *Fleurs du Mal* participent à la constitution d'une collection à la croisée entre tableaux et livres, et nous avons montré comment la destination du livre dans la bibliothèque de Gallimard

²⁸⁵ Maurice RHEIMS, « Haute curiosité », *L'Art et l'Interdit*, émission, France 3, diffusée le 7 février 1982, Archives de l'INA, n° de notice : CPC82054368.

²⁸⁶ Roger PIERROT, Claude PICHOS (dir.), *Charles Baudelaire : exposition organisée pour le centenaire des "Fleurs du Mal"*, (cat. exp. Paris, BnF, 19 décembre 1957 – 28 février 1958), Paris, BnF, 1957, n°552, p. 115.

²⁸⁷ Claudie JUDRIN in Maurice RHEIMS, *op. cit.*

²⁸⁸ *Ibid.*

contribue à expliquer sa réception mitigée, même si les récits issus des amateurs dans la presse ou dans les biographies contemporaines participent à l'élaboration d'un mythe baudelairien autour de Rodin. En effet, Rodin donne un élan à l'illustration de Baudelaire, qui témoigne de la réception nouvelle de l'auteur à la fin du XIX^e siècle.

Enfin, si Gallimard tente de légitimer ces nouvelles pratiques en organisant des expositions du livre moderne à l'Art Nouveau (1896) ou au Salon d'Automne dès 1906, il ne parvient pas pour autant à s'imposer comme un véritable éditeur, ce que sera Ambroise Vollard par exemple. Dans ce cadre, la conservatrice Clara Roca écrit dans le catalogue de l'exposition « Edition Limitée » au Petit Palais que, pour Vollard, « les livres dont s'emparent les artistes sont pensés comme une “succession de tableaux” ». Du livre illustré où « les images sont littérales et subordonnées au texte », elle souligne que « l'image dans les livres d'artiste n'est plus un simple “commentaire plastique”, mais une œuvre à part entière [...] l'intelligence éditoriale de Vollard tient à sa capacité de réunir avec efficacité un texte et un peintre, devenant en quelque sorte créateur à son tour²⁸⁹ ». Il est nécessaire de souligner le rôle des bibliophiles créateurs de la fin du XIX^e siècle dans l'histoire du passage du livre illustré au livre d'artiste, et le couple Gallimard/Rodin est à cet effet un jalon de cette évolution du goût. Dans le *Parallèlement* de Verlaine/Bonnard (ill. 47), le peintre reprend, en gravure, la technique de l'illustration à la marge, qui déborde et envahit bientôt le texte, à l'image du dessin de Rodin pour « Le vin des amants », où les courbes de la figure féminine se diluent sous le texte (ill. 27). Rodin entre quasiment en conquérant dans le territoire de Baudelaire, c'est-à-dire le livre. De Rodin-Baudelaire à Bonnard-Verlaine, il y a désormais une équation nouvelle que Clara Roca rappelle avec justesse : « l'artiste égale l'auteur²⁹⁰ ». Sculpteur baudelairien, Rodin s'affirme tardivement mais progressivement comme un dessinateur moderne. L'édition en fac-similé de la Société des Amis du Livre Moderne ne contribue que modérément à la diffusion de ces dessins précis, mais le texte qu'y consacre Camille Mauclair participe largement à renforcer le mythe d'un artiste baudelairien. Le fac-similé, bien que surprenant par la qualité des reproductions en phototypie, ne reprend pas la disposition initiale des dessins : l'absence de Rodin pour réaliser ces reproductions interroge, par ailleurs, la fidélité à l'œuvre initiale. L'édition de 1918, parfois considérée comme une œuvre à part entière, relève au moins d'un intérêt scientifique et documentaire essentiel, ce

²⁸⁹ Clara ROCA, « Ambroise Vollard, l'aventure éditoriale », in Clara ROCA (dir.), *op. cit.*, p. 41.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

que le musée Rodin a bien compris dès 1989 en faisant l'acquisition d'un exemplaire, aujourd'hui conservé à la bibliothèque du Musée²⁹¹.

²⁹¹ Procès-verbal de la réunion du 25 mai 1989 : « acquisition d'un exemplaire des *Fleurs du Mal* illustré par Rodin », Paris, Archives Nationales, en ligne : <https://francearchives.fr/fr/facomponent/c6b62955125aad4f443fcc980815e2b84d59ccd7>

Bibliographie

I. Sources d'archives

GENÈVE, Bibliothèque

Fonds Meunier

- 1 lettre de Paul Gallimard à Charles Meunier, Coll. Meunier 247, f. 44r/v.

NEW YORK, The Limited Editions Club

- MACY, George, « The Monthly Letter of The Limited Editions Club », n°126, septembre 1940.

PARIS, Archives Nationales

- Procès-verbal de la réunion du 25 mai 1989 : « acquisition d'un exemplaire des *Fleurs du Mal* illustré par Rodin », en ligne :

<https://francearchives.fr/fr/facomponent/c6b62955125aad4f443fcc980815e2b84d59ccd7>

PARIS, Bibliothèque nationale de France

- Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine, avril 1909, BnF, département Droit, économie, politique, F-27043, A66,N4,SECT1 ;
- Archives commerciales de la France, 26 mars 1926, département Sciences et techniques, 4-V-295 ;

PARIS, Institut National de l'Audiovisuel

- Maurice RHEIMS, « Haute curiosité », *L'Art et l'Interdit*, émission, France 3, diffusée le 7 février 1982, n° de notice : CPC82054368 ;

PARIS, Institut National d'Histoire de l'Art

- Statuts de la Société des Amis du Livre Moderne, Paris, 1908.

PARIS, Musée Rodin

Fonds des correspondances, scripteurs de Rodin

- Plusieurs L.A.S. : dossiers Paul GALLIMARD, Ch. MEUNIER, Otto GRAUTOFF, Camille MAUCLAIR, Frantz JOURDAIN

Fonds Les Fleurs du Mal

- Procès-verbaux du Conseil d'Administration du musée Rodin ; correspondance associée ; réception de l'ouvrage ; bibliographie.
- BERALDI, Henri, « La reliure à l'exposition du Cercle de la Librairie », février 1893

PARIS, Fondation Custodia

Fonds Paul Gallimard

- 8 L.A.S. adressée à Paul Gallimard, date. Inv. 2001-A.131, Inv. 2001-A.116 a et b., Inv. 2001-A.118, Inv. 2001-A.119, Inv. 2001-A.102, Inv. 2002-A.213, Inv. 2002-A.179.

II. Sources primaires

1. Articles et ouvrages

Articles

B., Em., « La Vie de Paris, Femmes Bibliophiles », *Le Figaro*, dimanche 31 mai 1908.

BARTLETT, Truman H., « Auguste Rodin, Sculptor », in *American Architect and Building News*, 25, 1889.

BUNAND, Antonin, « Une édition illustrée des “Fleurs du mal” », Paris, *Le Siècle*, 10 décembre 1888.

COUSTURIER, Edmond, « Exposition internationale du livre moderne à l'Art Nouveau », *La Revue Blanche*, vol. 11, 1896.

FORMENTIN, Charles, « La Statue de Baudelaire », *L'Echo de Paris*, 22 septembre 1892.

FOUCHER, Paul, *Le Progrès de Lyon*, 2 octobre 1892.

GRAPPE, George, « Les dessins de Rodin pour la Porte de l'Enfer », *Formes*, n°30, 1932.

GRAUTOFF, Otto, « Rodins Zeichnungen », in *Kunst und Künstler*, VII, Berlin, 1908-9.

GSELL, Paul, « Propos de Rodin sur l'art et les artistes », Paris, *La Revue*, n°21, 1^{er} novembre 1907, p. 95-107.

GUILLEMOT, Maurice, *Le Siècle*, 6 février 1909.

JACQUES, Edmond, *L'Intransigeant*, 7 mars 1883.

JOURDAIN, Frantz, « Le Salon d'Automne », in *Excelsior*, 29 septembre 1911.

LE ROUX, Hugues, « La vie à Paris », *Le Temps*, 20 juin 1889.

LEMMEN, Georges, *L'Art Nouveau*, programme, 1895. Cité dans Fae BRAUER, *Rivals and Conspirators: the Paris Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

LOISEAU, Georges, « Un collectionneur », Paris, *Le Magasin Pittoresque*, 1906, p. 13 à 16.

MARGUILLIER, Auguste, « Art – Revue de la Quinzaine », *Mercure de France*, 1^{er} juin 1913, p. 639.

MAUCLAIR, Camille, Paris/New York, *Revue franco-américaine*, 4, 1895.

« Art. Revue du mois », *Mercure de France*, vol. 19, juillet 1896.

« Notre Epoque. Baudelaire et Rodin », Toulouse, *La Dépêche*, 26 février 1914.

« Psychologie de l'illustration », in *Annuaire*, Paris, Société des Amis du Livre Moderne, 1911.

MIRBEAU, Octave, « Auguste Rodin », *Des Artistes*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18, fins de siècles », 1986, p. 13.

« Préface aux dessins d'Auguste Rodin », *Le Journal*, 12 septembre 1897.

MONTORGUEIL, Georges, « Rodin illustré par Baudelaire ou si j'étais M. Gallimard », *L'Eclair*, 4 mars 1919.

MORICE, Charles, « Le monument de Baudelaire », *Le Journal des artistes*, 5 septembre 1892.

PATRUC, Luciano, « Note à Rome », p. 158-159 in *L'Art et l'idée. Revue contemporaine illustrée* publiée par Octave UZANNE, tome 1^{er}, janvier-juin 1892.

PLAN, P.-P., « L'Art du livre », *Le Figaro*, 9 juin 1896.

REGNIER, Louis, « Notice sur M. Adolphe Le Maréchal », Evreux, 1898.

RODENBACH, Georges, [coupure de presse sans titre], *Le Journal de Bruxelles*, 28 juin 1889.

SANTILLANE, « Rodin illustrateur de Baudelaire », *Gil-Blas*, 26 février 1899.

SILVESTRE, Armand, [coupure de presse sans titre], *L'indépendance belge*, 21 juin 1886.

THEVENIN, Léon, « La Société des Amis du Livre moderne », *Byblis*, printemps 1925, p.33-35.

V., G. « Société des amis de l'eau-forte », *Bulletin du bibliophile*, 1896.

VAUXCELLES, Louis, « Collection de M. Paul Gallimard », *Les Arts*, septembre 1908, p. 2-32.

« Les Arts – Estampes », *Gil-Blas*, 6 janvier 1913.

UZANNE, Octave, « Bloc-notes d'un bibliographe », *Le Livre moderne*, 1890, I, p. 335-356.

N.s., « Communications », *Bulletin de la Société française de photographie*, janvier 1876, p. 17-19.

Le Temps, 17 février 1886.

« Faits divers. Un banquet artistique », *La Petite Gironde*, 26 janvier 1888, p. 3.

« Amateurs d'art », *Paris-Croquis*, n°6, 16 mars 1889.

Mercure de France, avril 1892, p. 375.

« Notes d'art parisiennes. Exposition Renoir, chez M. Vollard, Le 'Livre moderne' », *L'Art Moderne*, 28 juin 1896, n°26, p. 203-204.

« Studio Talk », *The Studio*, vol. 8, 1896, p. 115-116.

Le Gaulois, 10 juin 1896.

« Le Salon d'Automne », *Revue biblio-iconographique*, 1905, p. 484.

L'Homme libre, 30 juin 1914.

« Un Baudelaire illustré par Rodin est acquis par le Musée Rodin », *Comœdia*, 16 avril 1931.

Ouvrages

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Editions de la Librairie Générale Française, collection Le Livre de Poche, 2009 (pour l'édition retenue dans ce mémoire).

BERALDI, Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1892.

CURINIER, Charles-Emmanuel, *Dictionnaire national des contemporains*, tome II, article « Frantz-Jourdain », Paris, Office Général d'Édition, 1899-1919, p. 322.

DE GONCOURT, Edmond, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1887-1896*, éd. établie par Robert RICATTE, Paris, Robert Laffont, 2004.

DOLENT, Jean, *Amoureux d'art*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1888.

GIMPEL, René, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Hermann, 2011.

GRAUTOFF, Otto, *Auguste Rodin*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1908.

- HAUTECOEUR, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, 1942.
- HESSE, Raymond, *Le Livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du Livre, 1927.
- LAWTON, Frederick, *The Life and work of Auguste Rodin*, Londres, T. Fisher Unwin, 1906.
- MAUCLAIR, Camille, Préface à *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal illustrés par Rodin*, Paris, Société des Amis du Livre Moderne, 1918.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Modern Art – being a contribution to a new system of aesthetics*, vol. II, Londres, William Heinemann/New York, G.P. Putnam's Sons, 1908.
- MIRBEAU, Octave (préf.), *Les Dessins de Auguste Rodin*, cent vingt-neuf planches comprenant cent quarante-deux dessins reproduits en héliogravure par la maison Goupil, Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant, 1897.
- PELLETAN, Edouard, *Le Livre*, Paris, Pelletan, 1896.
- RENOIR, Jean, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, collection Folio, réédition 1999.
- RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin* (1902), [trad.] Catherine CARON, Rennes, La Part Commune, 2006.
- THEVENIN, Léon, *Les femmes bibliophiles*, Paris, Société des Amis du Livre moderne, 1908.
- TIREL, Marcelle, *Rodin intime ou L'Envers d'une gloire*, Paris, Editions du Monde Nouveau, 1923.
- VEIDAUX, André, *Auguste Rodin Statuaire. Socio Philosophie d'Art*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1900.

UZANNE, Octave, *Dictionnaire bibliosophique, typologique, iconophilesque, bibliopégique et bibliotechnique à l'usage des bibliognostes, des bibliomanes et des bibliophilistins*, Paris, Imprimé par les Sociétaires de l'Académie des beaux livres, Bibliophiles Contemporains, 1896.

La nouvelle Bibliopolis : voyage d'un novateur au pays des néo-icône-bibliomanes, lithographies en couleurs et marges décoratives de H. P. Dillon, Paris, éd. Henri Floury, 1897.

2. Catalogue de vente

Catalogue de vente, *Bibliothèque des Goncourt : livres modernes, Ouvrages avec le portrait des auteurs peint sur la reliure*, 1897.

3. Catalogues d'exposition

Exposition internationale du livre moderne à l'art nouveau, cat. exp., Paris, Galerie de l'Art Nouveau, mai 1896.

BENJAMIN, René, *Les Dessins d'Auguste Rodin*, (cat. exp., Paris, Salle des Fêtes du Gil Blas, 17 octobre – 8 novembre 1910), Paris, *Gil Blas*.

Exposition Goncourt, organisée par *La Gazette des Beaux-Arts*, 1933.

PEIGNOT, Charles (intro.), *Livres français illustrés : publiés par les Éditions George Macy, New York*, (cat. exp., Paris, BnF, 10 avril – 8 mai 1948), Paris BnF, 1948.

PIERROT, Roger et PICHOSIS, Claude (dir.), *Charles Baudelaire : exposition organisée pour le centenaire des "Fleurs du Mal"*, (cat. exp. Paris, BnF, 19 décembre 1957 – 28 février 1958), Paris, BnF, 1957.

4. Correspondances publiées

FOUCHÉ, Pascal (éd.), *Marcel Proust-Gaston Gallimard. Correspondance 1912-1922*, Paris, 1989.

PICHOIS, Claude (éd.), *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. Langages, [Etudes baudelairiennes IV-V], 1973.

RODIN, Auguste, *Correspondance de Rodin t. II (1900-1907)*, éd. Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, Editions du musée Rodin, 1985.

Correspondance de Rodin t. III, éd. Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, Editions du musée Rodin, 1987.

Correspondance de Rodin t. IV, éd. Alain Beausire, Hélène Pinet et Frédérique Vincent, Paris, Editions du musée Rodin, 1992.

5. Catalogues raisonnés et inventaires

JUDRIN, Claudie, *Inventaire des dessins : tomes I à VI*, Paris, Musée Rodin, 1987-1992.

THORSON, Victoria, *Rodin Graphics : A Catalogue Raisonné of Drypoints and Book Illustrations*, San Francisco, Fine arts museums of San Francisco, 1975.

III. Bibliographie (sources secondaires)

1. Articles et ouvrages

Articles

BANN, Stephen, « Entre fac-similé et haute gravure. L'image dans la presse française des années 1830 », *Etudes photographiques*, juin 2007.

BRUYERE, Gérard, « L'âge d'or du fac-similé. Contribution à l'histoire des caractères augustaux de Louis Perrin (1799-1865) », in François FOSSIER (éd.), *Delineavit et sculpsit : Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVIIe au XXe siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.

CLATIN, Marianne, « Frantz Jourdain (1847-1935), un architecte au Grenier », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°8, 2001, p. 184-203.

DEBARD, Clara, « Deux tempéraments artistiques face aux *Fleurs du mal* : Rodin et Matisse », in Sabourin, Lise (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 310.

FAURIAC, Lilie, « Gustave Moreau, processus de recréation du Moyen Âge », dans Claire BETELU, Anne SERVAIS et Cécile PARMENTIER (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018.

GRIENER, Pierre, « La culture du fac-similé », *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, O. Jacob, 2010, p. 225-246.

JUDRIN, Claudie, « Comment Rodin a illustré *Les Fleurs du Mal* », in *Les Fleurs du Mal illustrées par Rodin*, Genève, Edito Service, 1983.

MATTHIEU, Pierre-Louis, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978.

PERNOUD, Emmanuel, « The Art of facsimile: Alfred Jarry and reproduction », *Word & image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 2000, 16:4, p. 352-362.

PEYRÉ, Yves, « Une rupture inaugurale : Mallarmé et l'espace du livre », in *L'Ecrivain et la fabrication du livre* : actes du colloque organisé par l'Institut d'Etudes du livre de Paris X-Nanterre, mai 1989, présentés par Claire LESAGE, *Littérales*, n°9, 1991.

« Le Livre comme creuset », in *Le Livre et l'Artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône et les éditions Le Mot et le Reste, Marseille, 11 et 12 mai 2007.

SCHUWER, Olivier, « Le dessin de Rodin dans le dessein de Mirbeau – Chassé-croisé au *Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 24, 2015.

SIBERCHICOT, Clément, « Les œuvres d'Octave Mirbeau illustrées par Raffaëlli, Rodin et Bonnard », *Littératures*, 64, 2011.

SILVERMAN, Willa Z., « Books Worthy of Our Era?: Octave Uzanne, Technology, and the Luxury Book in Fin-de-Siècle France », in *Book History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 7, 2004, p. 239-284.

VÉDRINE, Hélène, « Le marginal et le liminal : quelques pratiques d'annotations littéraires et visuelles chez Félicien Rops et James Ensor », *Textyles*, 17-18, 2000, p. 15-30.

VOUILLOUX, Bernard, « Une collection d'unica », *COntEXTES* [en ligne], 14 | 2014, consultée le 21 août 2021. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5919>

WILHELM, Fabrice, « Les illustrations de Munch pour *Les Fleurs du mal* (1896) », in Hélène VÉDRINE (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Editions Kimé, 2005.

Ouvrages

ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.

BARRER, Patrick, *Quand l'art du XXe siècle était conçu par des inconnus... : l'histoire du Salon d'Automne de 1903 à nos jours*, Ed. Arts et images du monde, 1992.

Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BONAFoux, Pascal, *Renoir*, Paris, Perrin, 2009.

CERISIER, Alban, *Gallimard : un éditeur à l'œuvre*, Paris, Gallimard, collection Découvertes Gallimard, 2011.

CHAGNIOT, Claire, *Baudelaire et l'Estampe*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.

CHAPON, François, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

DISTEL, Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Lausanne, Editions La bibliothèque des arts, 1989.

Renoir, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.

GUEGAN, Stéphane (éd.), *Les Fleurs du Mal illustrées par Henri Matisse*, Paris, Hazan, 2016.

GUYAUX, André, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

La querelle de la statue de Baudelaire : août-décembre 1892, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

JUDRIN, Claudie, *Rodin : l'enfer et le paradis : un dessin de sculpteur*, Paris, Musée Rodin, 2002.

KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur. 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 (1^{ère} édition).

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette et BULEY-URIBE, Christina, *Auguste Rodin. Dessins et aquarelles*, Paris, Hazan, 2006.

MONNERET, Sophie, *L'impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, tome I, Paris, Robert Laffont, 1978.

OBERLE, Gérard, *Auguste Poulet-Malassis. Un imprimeur sur le Parnasse*, Montigny-sur-Canne, Librairie du Manoir de Pron, 1996.

PERNOUD, Emmanuel, *Le Serviteur inspiré. Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre*, Dijon, les presses du réel – Œuvres en société, 2020.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

PICHOIS, Claude (dir.), *Baudelaire. Documents iconographiques*, Pierre Cailler, coll. « Visages d'Hommes Célèbres », n° 11, 1960.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire du Salon d'Automne*, t. III, éd. L'Echelle de Jacob, Dijon, 2006.

SILVERMAN, Willa Z., *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

STRAUSS, Alexandra, *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert. Interprétations par Odilon Redon*, Paris, Editions de la RMN, 2011.

VÉDRINE, Hélène (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Editions Kimé, 2005.

WEISBERG, Gabriel P., *Art Nouveau Bing: Paris style 1900*, New York, Abrams ; Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1986.

Travaux universitaires

HEISBOURG, Peggy, *Ecrivains et artistes : Rodin illustrateur* mémoire de Master 2 sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, université de Nancy 2, 2009.

2. Catalogues d'exposition

JUDRIN, Claudie, *Rodin et les écrivains de son temps. Sculptures, dessins, lettres et livres du fonds Rodin*, (cat. exp. Paris, musée Rodin, 23 juin – 18 octobre 1976), Paris, éditions du musée Rodin, 1976.

LAFONT-COUTURIER, Hélène et BERGEON, Annick (dir.), *Figures d'ombres. Les dessins de Auguste Rodin. Une production de la maison Goupil*, (cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil, 10 mai-10 août 1996), Paris, Somogy Editions d'art, 1996.

Colin B. BAILEY (dir.), *Renoir's Portraits : impressions of an age* [Les Portraits de Renoir : impressions d'une époque], (cat. exp. National Gallery of Canada, Ottawa, 27 juin-14 septembre 1997; Art Institute of Chicago, 17 octobre 1997-4 janvier 1998 ; Kimbell Art Museum, Ft. Worth, 8 février-26 avril 1998), New Haven/Ottawa, Yale University Press/National Gallery of Canada, 1997.

CORON, Antoine (dir.), *Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie*, (cat. exp. Bibliothèque nationale de France, 29 avril – 26 juillet 1998), Paris, BnF, 1998.

GUYAUX, André et VEDRINE, Hélène, *Autour des Epaves de Charles Baudelaire*, (cat. exp. Musée provincial Felicien Rops, Namur, du 8 mai au 30 août 1999), Editions Pandora, Musée provincial Félicien Rops, 1999.

CHATELAIN, Jean-Marc (dir.), *Éloge de la rareté : cent trésors de la Réserve des livres rares*, (cat. exp. Paris, BnF, site François-Mitterrand, Grande galerie, 25 novembre 2014 - 1er février 2015), Paris, BnF, 2015.

BLANCHETIÈRE, François, *L'Enfer selon Rodin*, (cat. exp. Paris, musée Rodin, 18 octobre 2016 – 22 janvier 2017), Paris, éditions du musée Rodin/Norma, 2016.

KOPP, Robert, MANZINI, Charlotte, FARIGOULE, Jérôme et al., *L'Œil de Baudelaire* (cat. exp. Paris, Musée de la vie romantique, 20 septembre 2016-29 janvier 2017), avec une préface d'Antoine Compagnon et une postface de Jean Clair, Paris, Paris musées, 2016.

ROCA, Clara (dir.), *Edition Limitée, Vollard, Petiet et l'estampe de maîtres*, (cat. exp., Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, 19 mai – 29 août 2021), Paris, Editions Paris Musées, 2021.

3. Communications

DEGEZ-SELVES, Camille et FIESCHI, Caroline, « Fac-similés et copies de documents », dans le cadre du séminaire « Un laboratoire pour l'histoire de l'art : la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet », Institut National d'Histoire de l'Art, 31 mars 2021.

JACOB, Marie (dir.), *Le XIX^e siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel*, colloque, Université Rennes II, 18-19 mai 2017.

RIVAUD CHEVAILLIER, Léo. « Paul Gallimard (1850-1929) and his circle. A dandy collector in Paris at the Fin-de-Siècle », communication dans le cadre du colloque « Collection, Modernism and Social Identity. Art Collecting in Europe Between 1880 and 1940 », Berlin, Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften, à venir le 16 septembre 2021.

SAINT-RAYMOND, Léa, « L'impressionnisme dans le “système des objets” collectionnés », communication dans le cadre du colloque « Collectionner l'impressionnisme », Rouen, Musée des Beaux-Arts [et en ligne], novembre 2020.

VÉDRINE, Hélène, « Illustrer *Les Fleurs du Mal*, de Rops à Matisse », dans le cadre du colloque « *Les Fleurs du Mal*, 150 ans après : imagier, imaginaire, illustration », Paris, Musée d'Orsay, 23 octobre 2007. En ligne : www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/les-fleurs-du-mal-150-ans-apres-imagier-imaginaire-illustration

Bibliographie générale

BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, t. XV, 1968, p. 1013-1017.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2014 (1^e éd. 1969).

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël, 1983.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DE QUINCY, Quatremère, *De l'imitation* (1823), intr. Léon KRIER & Demetri PORPHYRIOS, 1980.

KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », éd. du Seuil, 1969, p. 145-146.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhäel Bakhtine : le principe dialogique*, coll. « Poétique », Seuil, 1981.

SAHUT, Marie-Catherine et RAYMOND, Florence, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, 8 juillet - 11 octobre 2010), Paris, Musée du Louvre/Le Passage, 2010

IV. Sitographie

Paul LANDOWSKI, Cahier n°21, année 1925-1926, *Journal de Paul Landowski*.

journal.paul-landowski.com/

« Charles Baudelaire », Ressources en ligne du Musée Rodin : www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-artistes/charles-baudelaire

Table des matières

Résumés ...	3
Remerciements ...	4
Sommaire ...	6
Introduction ...	7
Chapitre I. <i>Les Fleurs du Mal</i> à la marge : genèse d'un livre illustré unique ...	18
1. Rodin aux Enfers : descendre dans <i>Les Fleurs du mal</i> ...	19
1.1 Rodin lecteur ...	19
1.2 Les sculptures inspirées des <i>Fleurs du Mal</i> ...	21
2. Entre Rodin et le bibliophile Paul Gallimard ...	24
2.1 L'architecte et critique d'art Frantz Jourdain ...	24
2.2 Le commanditaire : Paul Gallimard ...	27
2.3 <i>Les Fleurs du mal</i> dans la bibliothèque de Paul Gallimard ...	31
2.4 Gallimard et le milieu de la bibliophile parisienne dans les années 1880 ...	33
3. Suggérer, penser en dessin les <i>Fleurs du mal</i> : une illustration autre...	36
3.1 Brève histoire de l'illustration...	37
3.2 Le « problème de l'illustration » (François Chapon)...	38
3.3 Rodin et les marges de son temps...	40
3.4 Des dessins baudelairiens, dantesques, rodiens...	43
Chapitre II. Du trésor à l'exposition : le devenir des <i>Fleurs du Mal</i> de Rodin au sein du « système des objets » collectionnés de Paul Gallimard...	48
1. Une bibliothèque reconnue par ses pairs ...	48
2. Un livre doublement unique : le vêtement des <i>Fleurs du Mal</i> par Henri Marius Michel	53

3. Une réception mitigée : exposer les dessins de Rodin pour <i>Les Fleurs du Mal</i> ...	54
3.1 L'Exposition internationale du livre moderne à l'Art nouveau ...	55
3.2 Les visites privées ...	57
3.3 Le Salon d'Automne de 1906 : une non-réception ? ...	62
Chapitre III. Du livre illustré unique au livre d'artiste :	
les éditions en fac-similé des <i>Fleurs du Mal</i> de Rodin (1918-1940) ...	64
1. Rodin et la reproduction : l'Album Fenaille (1897) et un projet d'édition échoué (1914) ...	66
2. L'édition en fac-similé de la Société des Amis du Livre Moderne : un tirage de club (1918) ...	72
2.1 La société des Amis du Livre moderne au début du XX ^e siècle ...	72
2.2 L'édition en fac-similé des <i>Fleurs du Mal</i> : quelle fidélité ? ...	76
3. Du fac-similé à l'édition de luxe américaine (1931-1940) ...	79
3.1 Vers la fin d'une collection : les <i>Fleurs du Mal</i> de Rodin bientôt à vendre ? ...	79
3.2 Des éditions de luxe pour les <i>Fleurs du Mal</i> de Rodin ? ...	81
3.3 Une édition américaine : The Limited Editions Club (1940) ...	82
Conclusion ...	87
Bibliographie ...	90
Table des matières ...	105

Genèse et réception des dessins de Rodin
pour les *Fleurs du Mal* de Baudelaire :
du livre « illustré » unique aux éditions en fac-similé (1887 – 1940)

Léo Rivaud Chevaillier

Sous la direction de M. Emmanuel Pernoud

Mémoire de Master II – Histoire de l'Art
Volume d'annexes
Année universitaire 2020 – 2021

Table des matières

I. Iconographie.....	4
II. Documents d'archives.....	52

I. Iconographie

I.1. Edition de Poulet-Malassis (1857) avec les dessins originaux de Rodin.

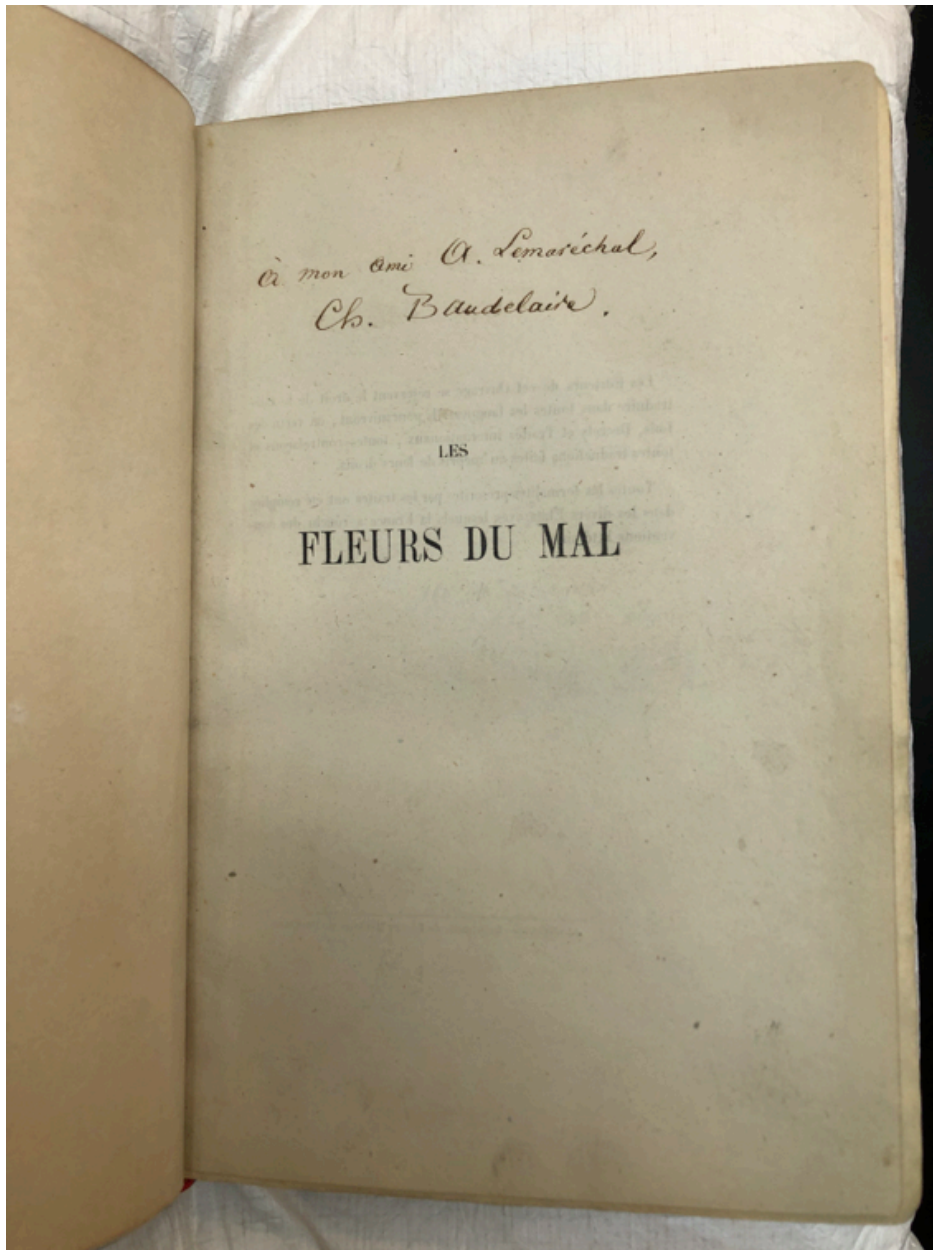


Illustration 1. Page de garde avec dédicace de Baudelaire à son ami A. Lemaréchal
Charles Baudelaire, Auguste Rodin
Les Fleurs du Mal
Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857
252 p.
Paris, Musée Rodin.
Acquisition en 1931, Inv. M.R. D.7174.

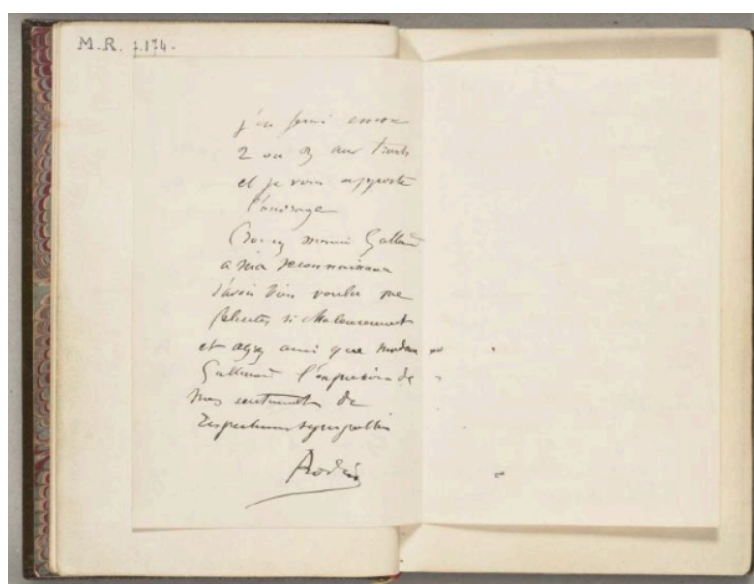
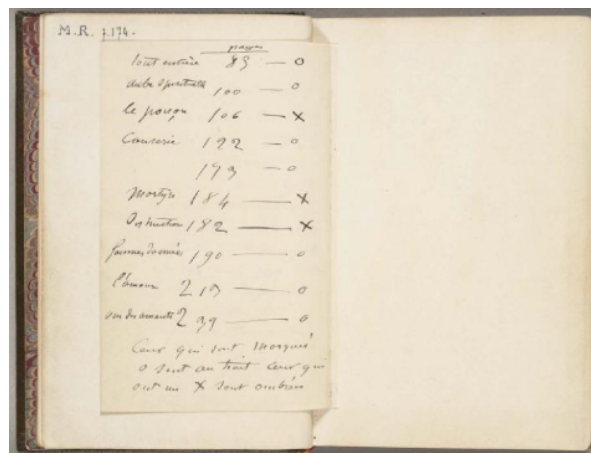
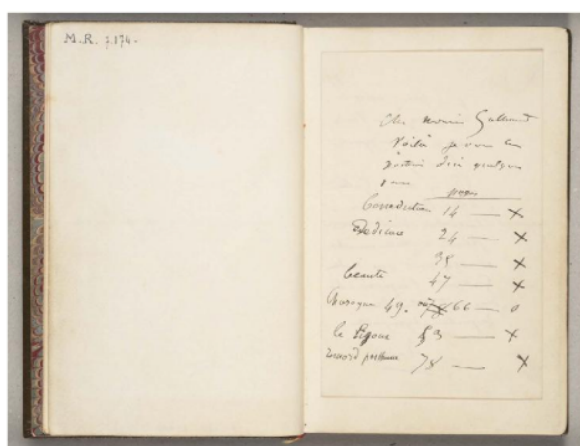


Illustration 2. Lettre insérée dans l'ouvrage, L.A.S. d'Auguste Rodin à Paul Gallimard, [début janvier 1888] en réponse à la demande « d'envoyer la liste des croquis [qu'il a] l'intention de [lui] faire pour "Les Fleurs du Mal", en [lui] donnant les noms des pièces et les pages » (L.A.S., Paris, Musée Rodin).

Charles Baudelaire, Auguste Rodin

Les Fleurs du Mal

Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857

252 p.

Paris, Musée Rodin.

Acquisition en 1931, Inv. M.R. D.7174.

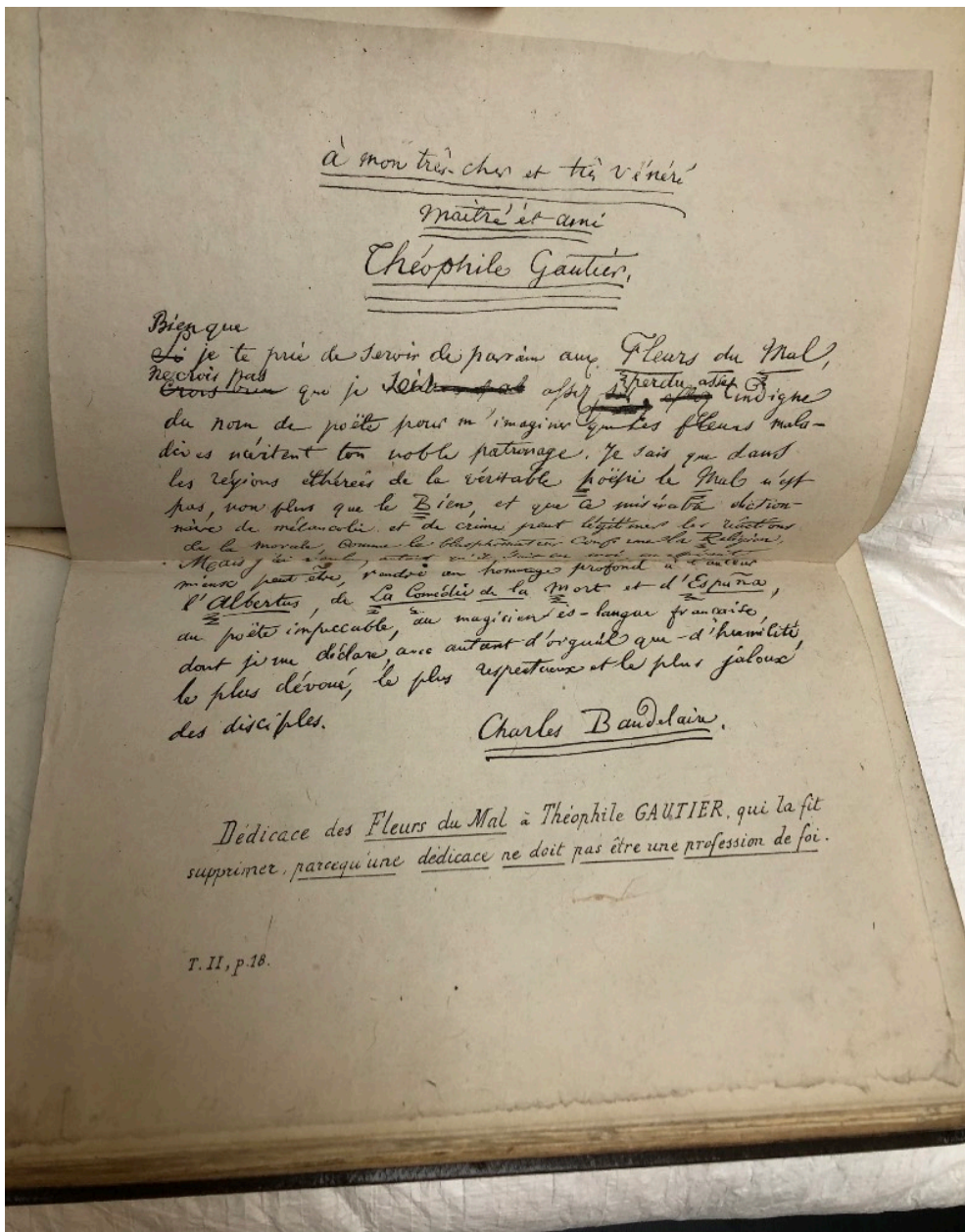


Illustration 3. Fac-similé de la lettre de Charles Baudelaire à Théophile Gautier.
 Charles Baudelaire, Auguste Rodin
Les Fleurs du Mal
 Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857
 252 p.
 Paris, Musée Rodin.
 Acquisition en 1931, Inv. M.R. D.7174.

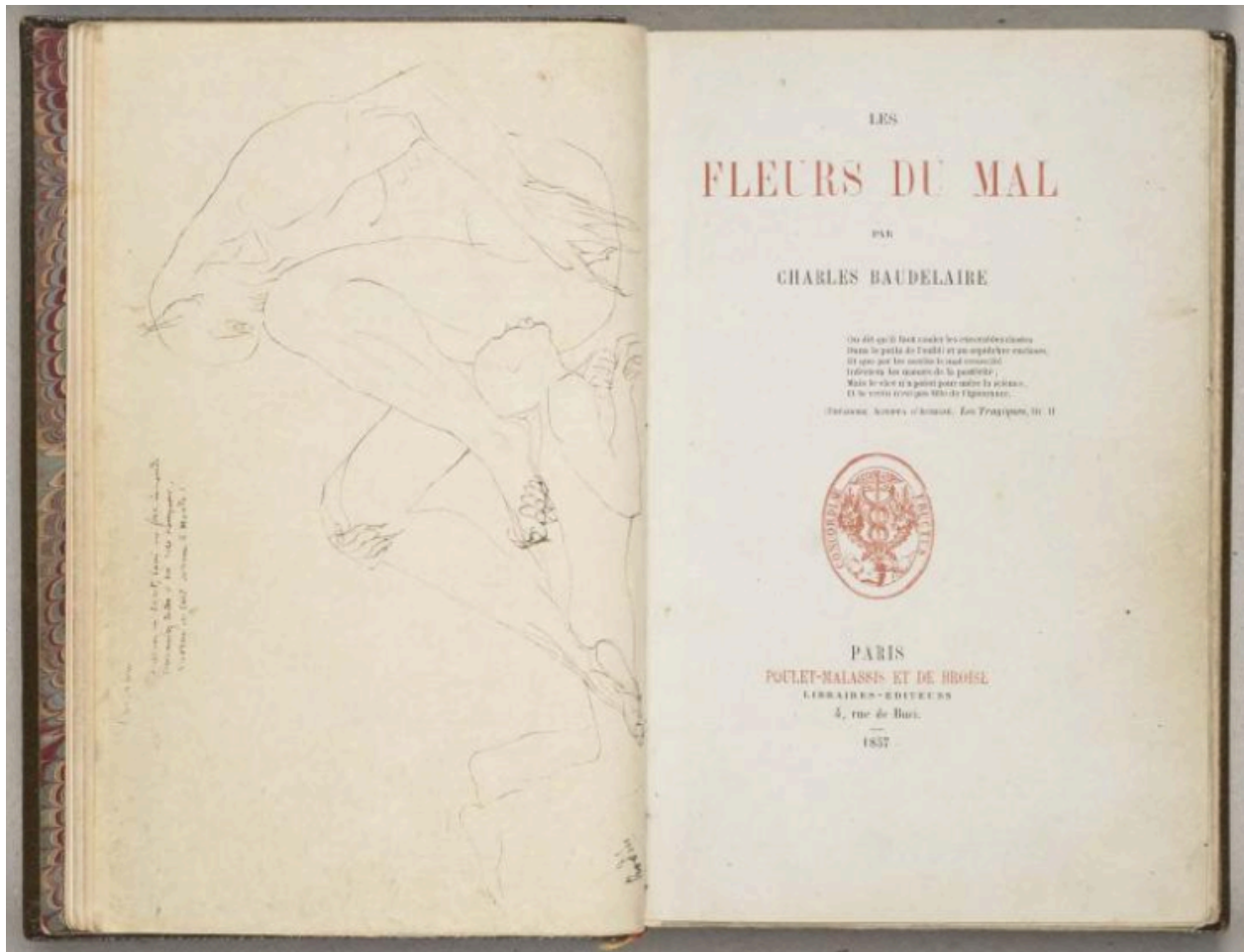


Illustration 4. *L'Imprévu*

En frontispice. Plume et encre brune. Sur Japon. Signé en bas, à gauche : Rodin. En haut, de la main de Rodin : « Vous avez en secret, baisé ma fesse immonde / reconnaissez Satan à son rire vainqueur ; / énorme et laid comme le monde ».

Charles Baudelaire, Auguste Rodin

Les Fleurs du Mal

Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857

252 p.

Paris, Musée Rodin.

Acquisition en 1931, Inv. M.R. D.7174.

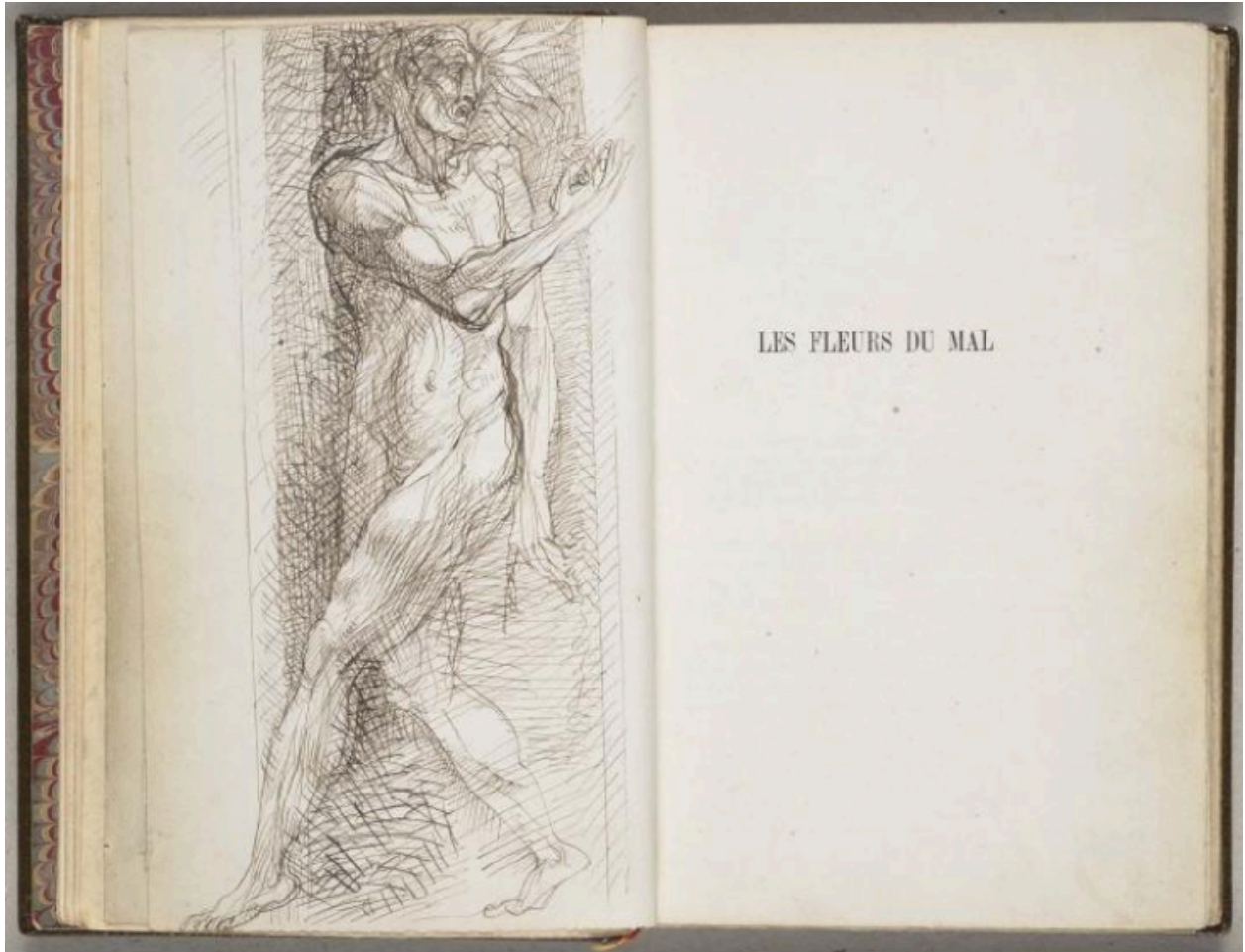


Illustration 5. *Au lecteur*
Plume et encre brune, page 2.

— « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés,
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les endors,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Montés par votre main, ne pourraient pas suffire
À ce beau diadème éblouissant et clair ;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Faisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs ! »



II

LE SOLEIL.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis long-temps rêvés.

Illustration 6. *Bénédiction*
Plume et encre brune, page 14.

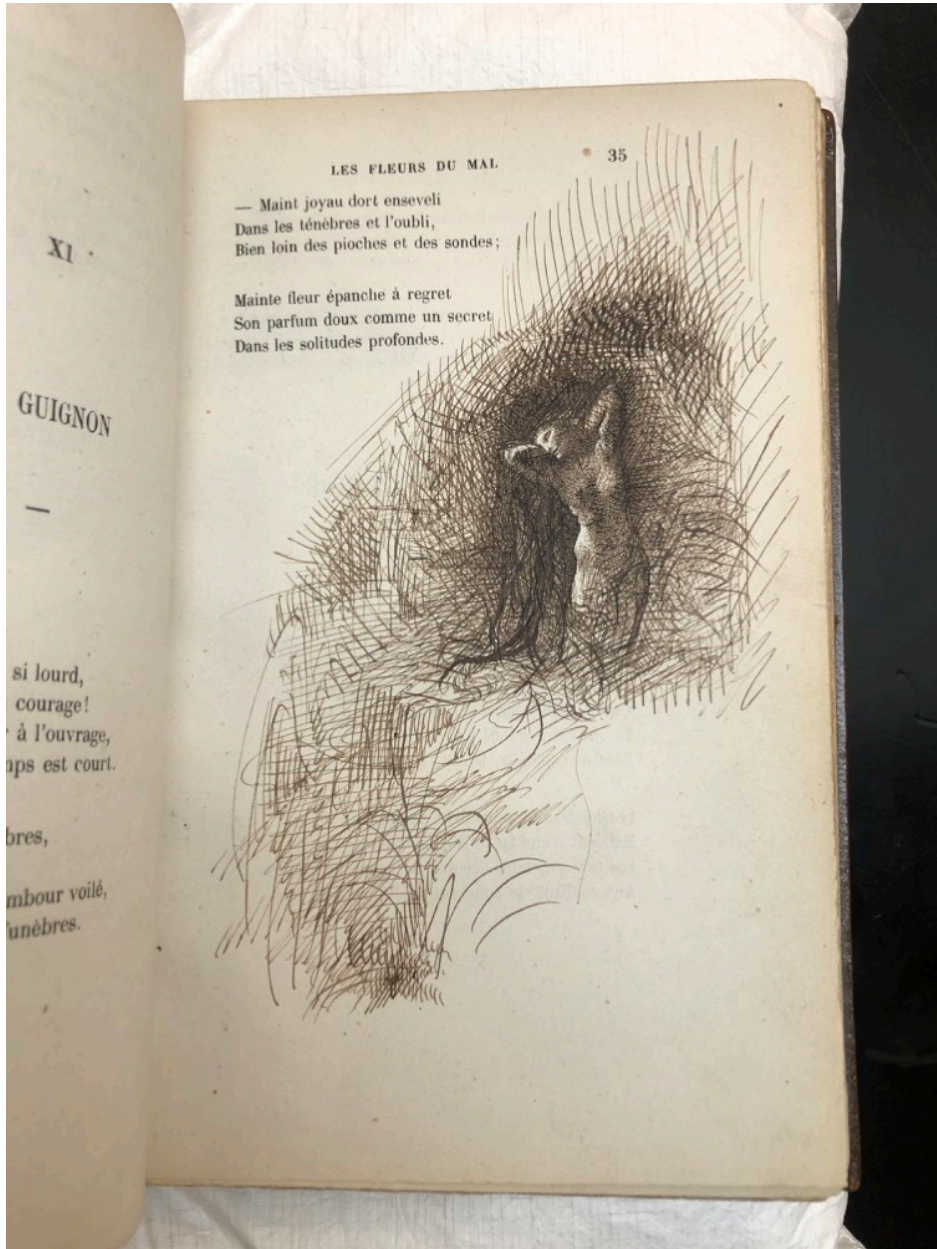


Illustration 7. *Le Guignon*
Plume et encre brune, page 35.

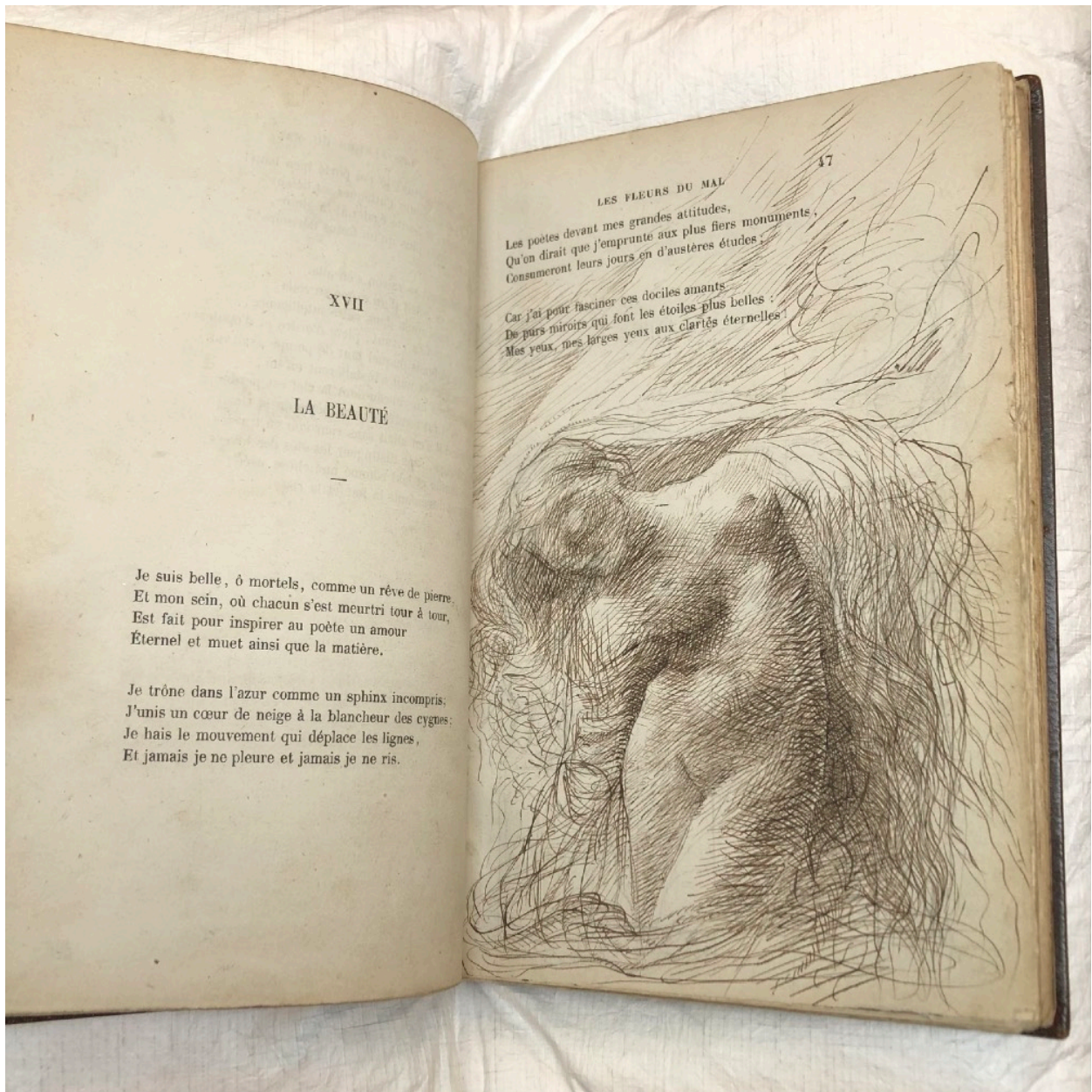


Illustration 8. *La Beauté*

Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 47.

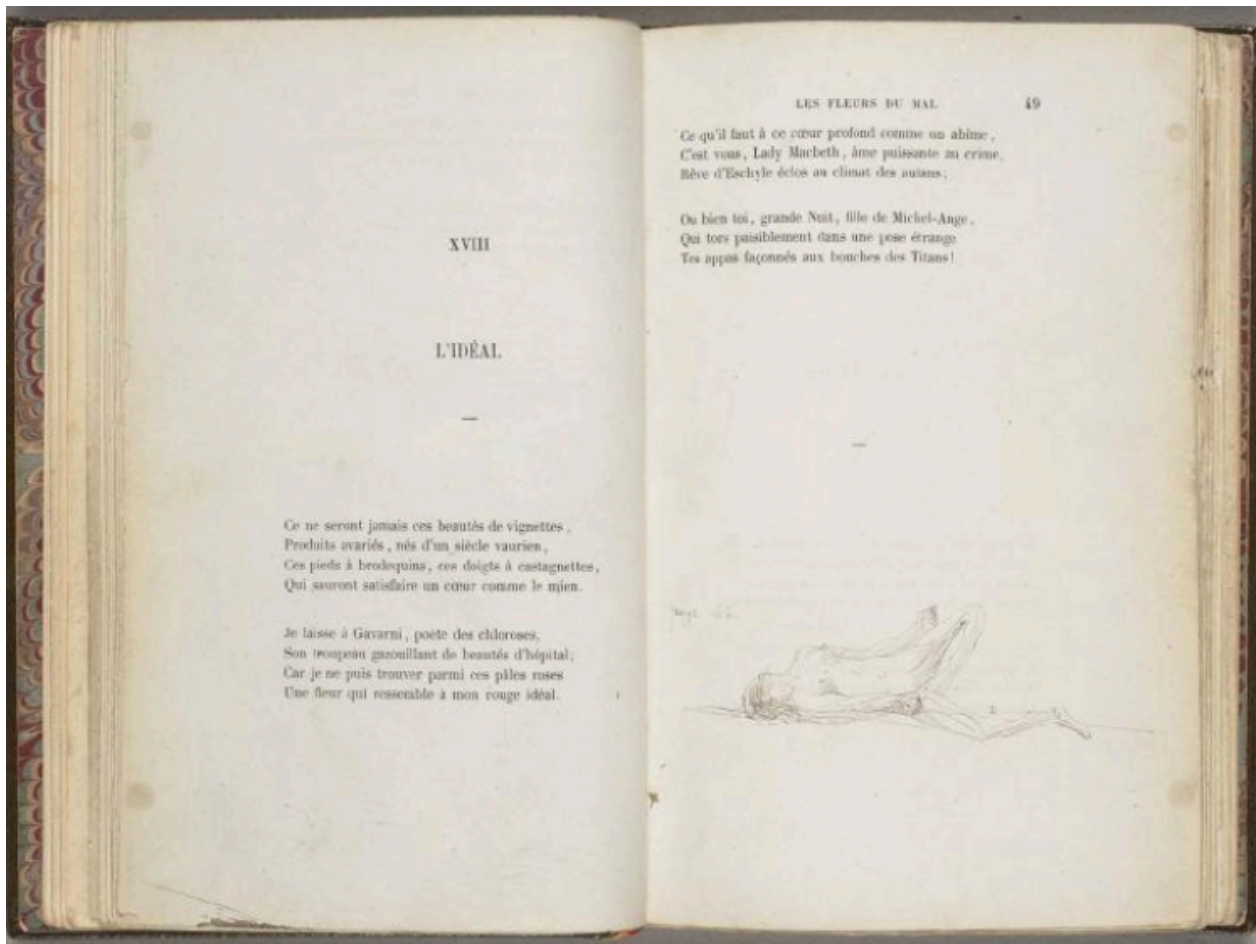


Illustration 9. « Une Charogne »

Au poème « L'Idéal », illustration du poème « Une Charogne ».

Plume et encre brune, page 49.

Au dessus, à gauche, de la main de Rodin : page 66.

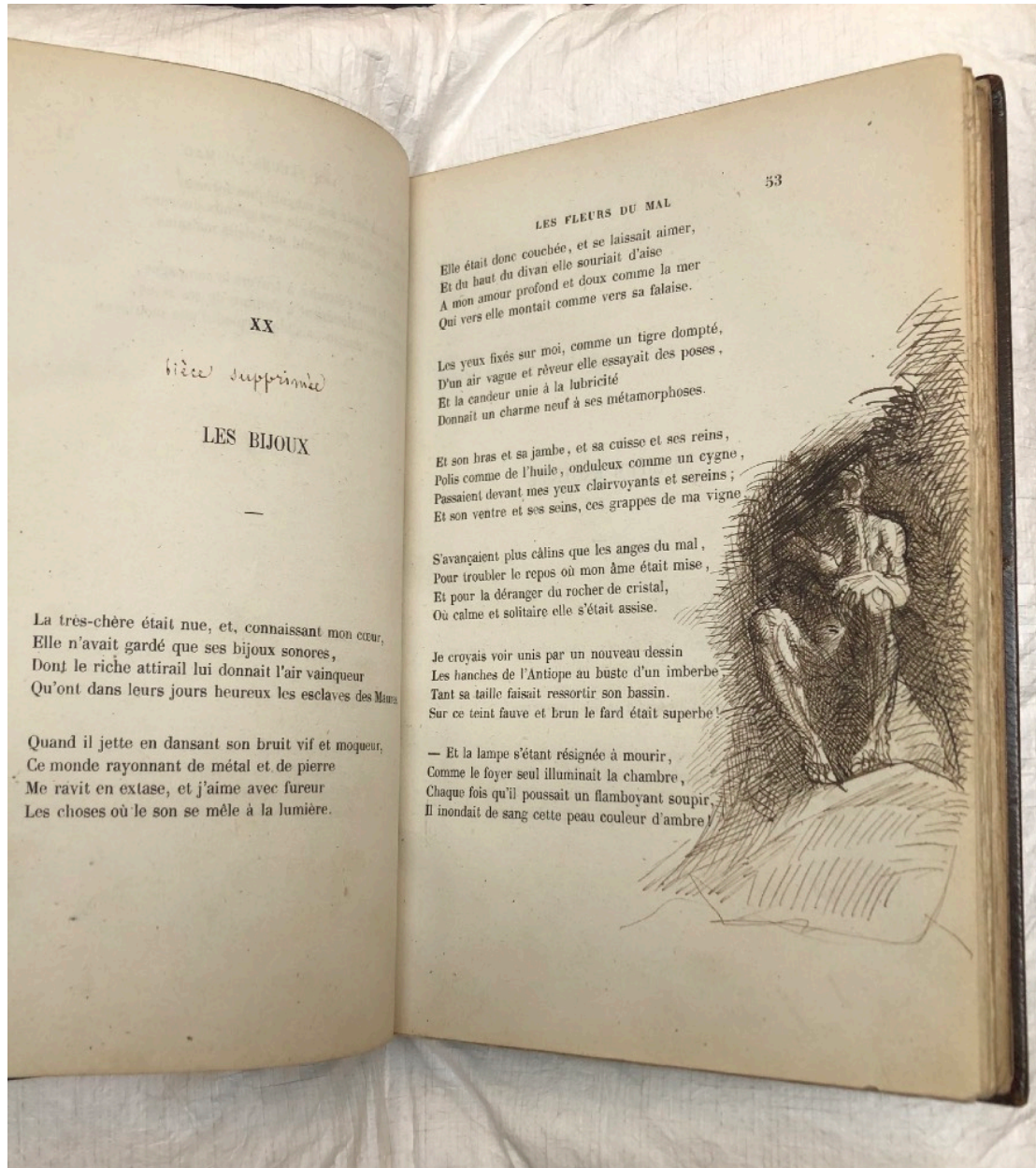


Illustration 10. *Les Bijoux*
Plume et encre brune, page 53.

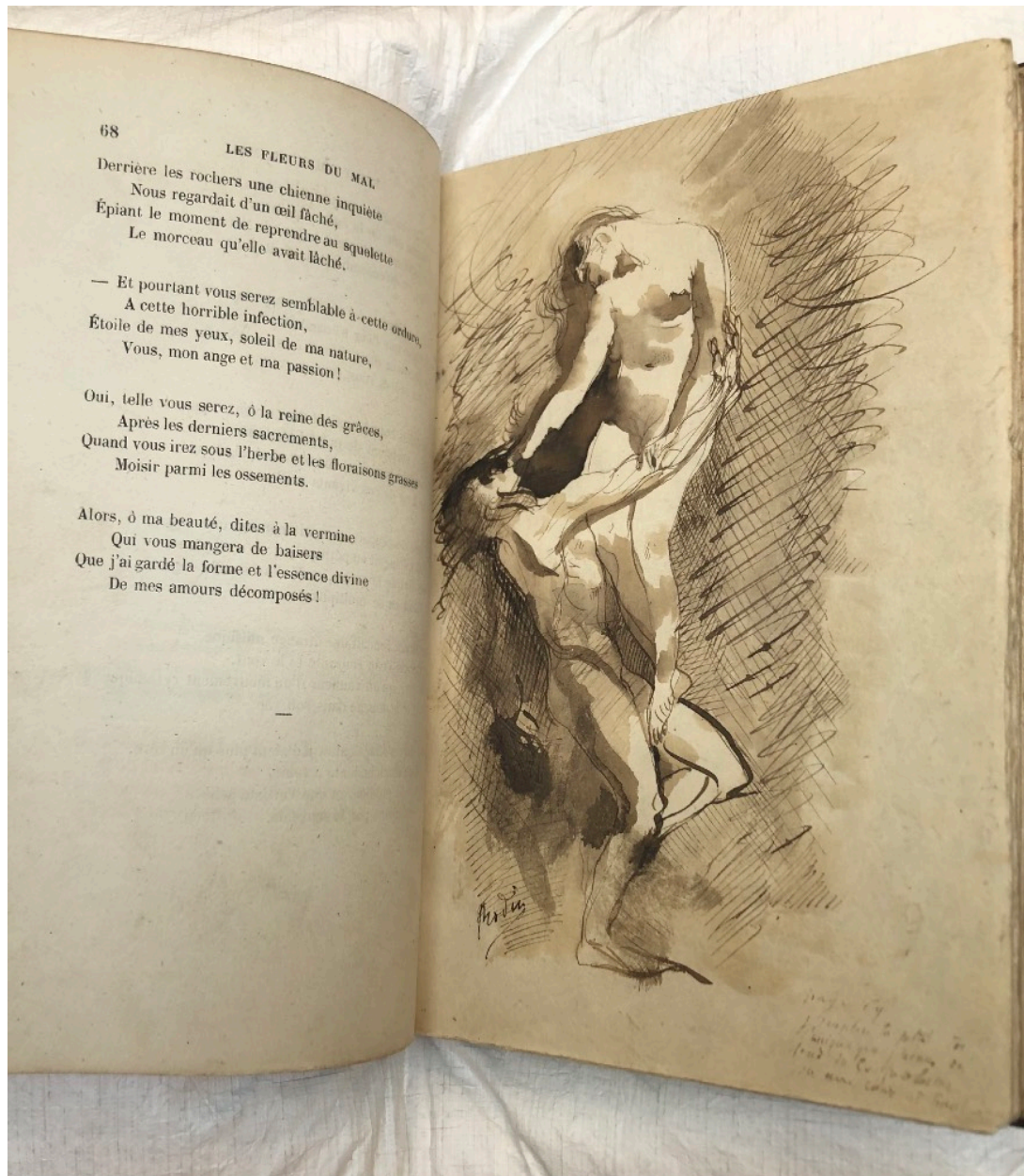


Illustration 11. *De Profundis Clamavi*

Plume et lavis d'encre brune sur papier Japon, entre la page 68 et 69, feuillet ajouté.

Signé en bas, à gauche à la plume : Rodin, et en bas à droite de la main de Rodin, page cy /
j'implore ta pitié toi ! /
l'unique que j'aime, du /
fond du gouffre obscur /
où mon coeur est tombé.

Le tombeau, confident de mon rêve infini,
— Car le tombeau toujours comprendra le poète, —
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira : « Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts? »
— Et le ver rongera ta peau comme un remords.

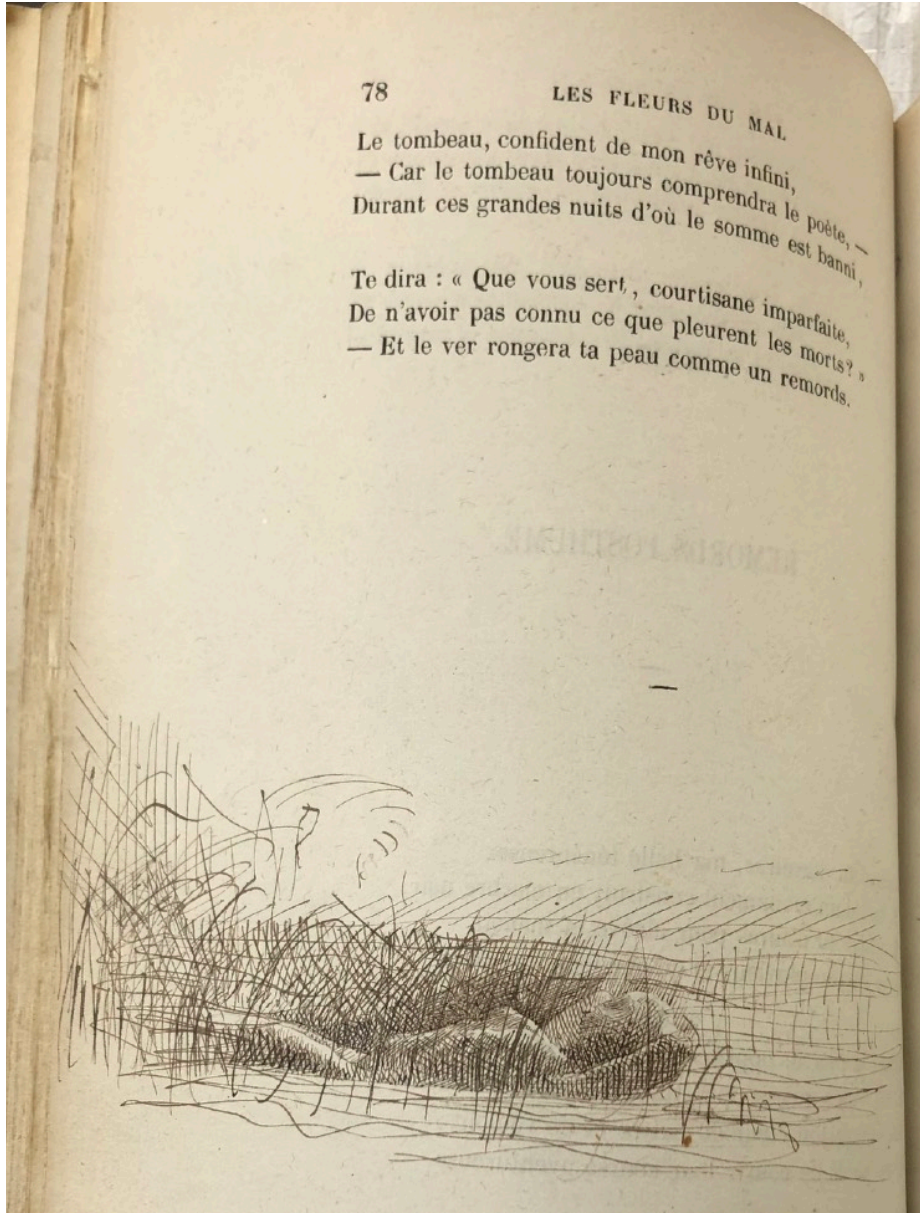


Illustration 12. *Remords posthume*
Plume et encre brune, page 78.

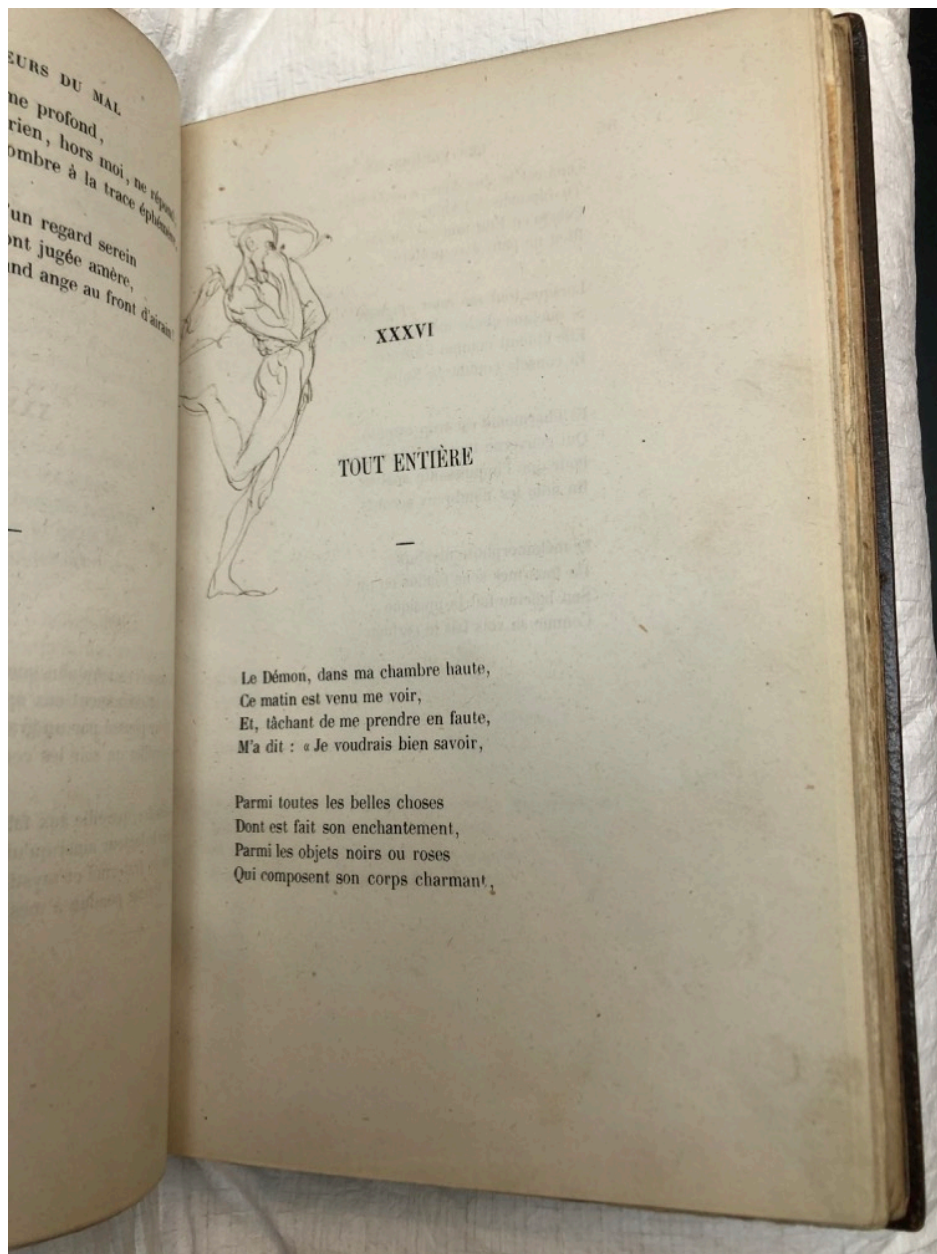


Illustration 13. *Tout entière*

Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 85.

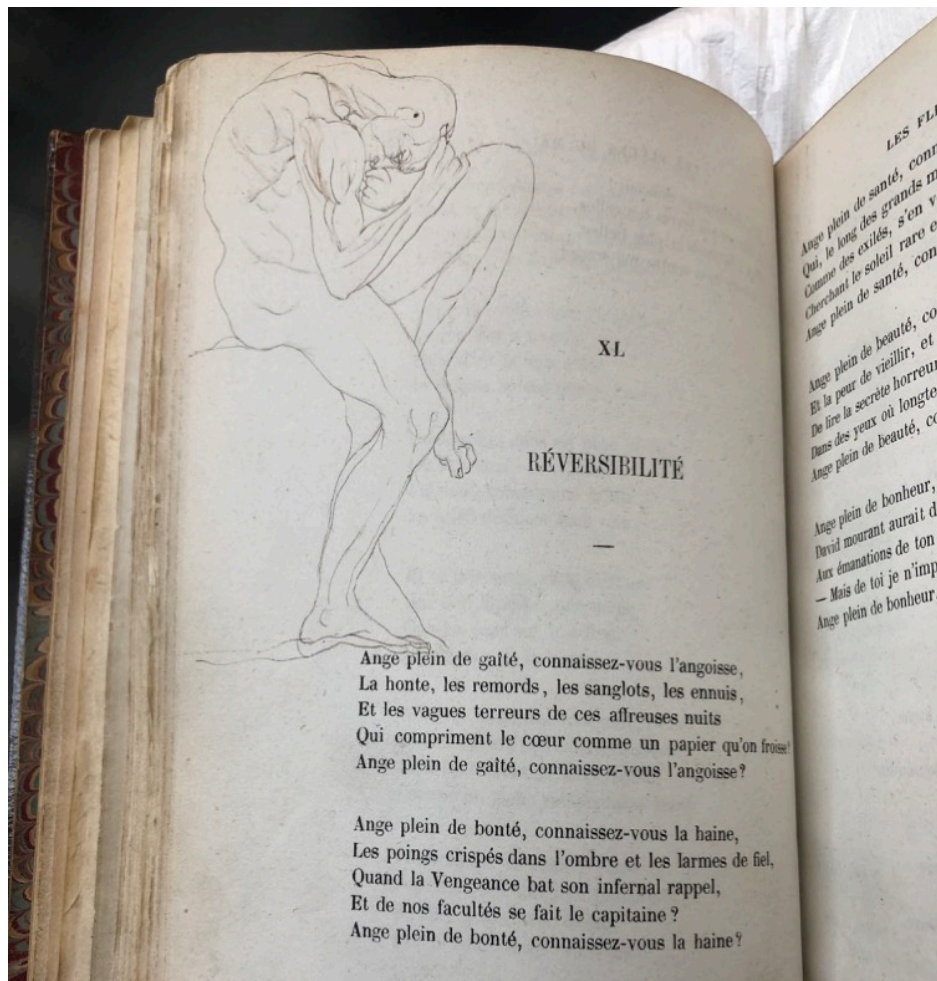


Illustration 14. *Réversibilité*
Plume et encre brune, page 78.

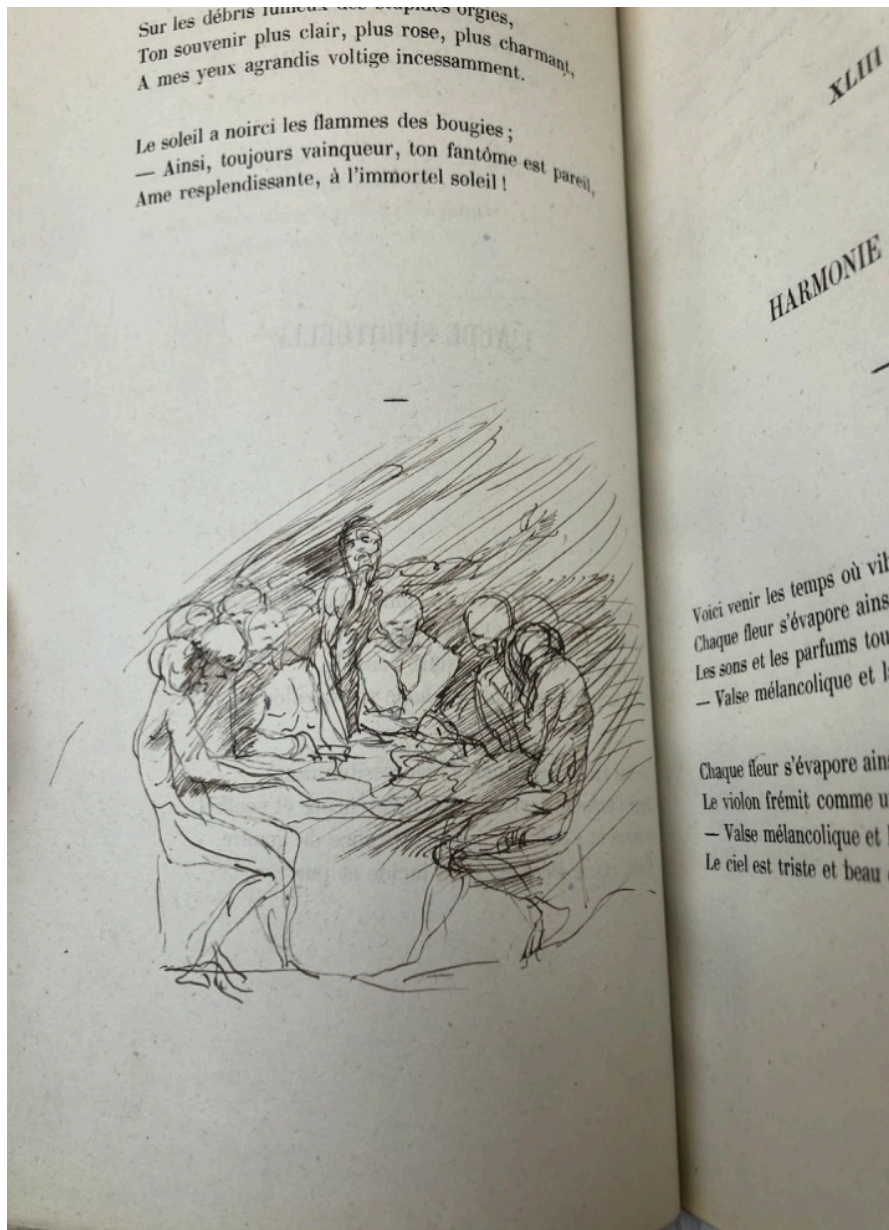


Illustration 15. *L'aube spirituelle*

Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 100.

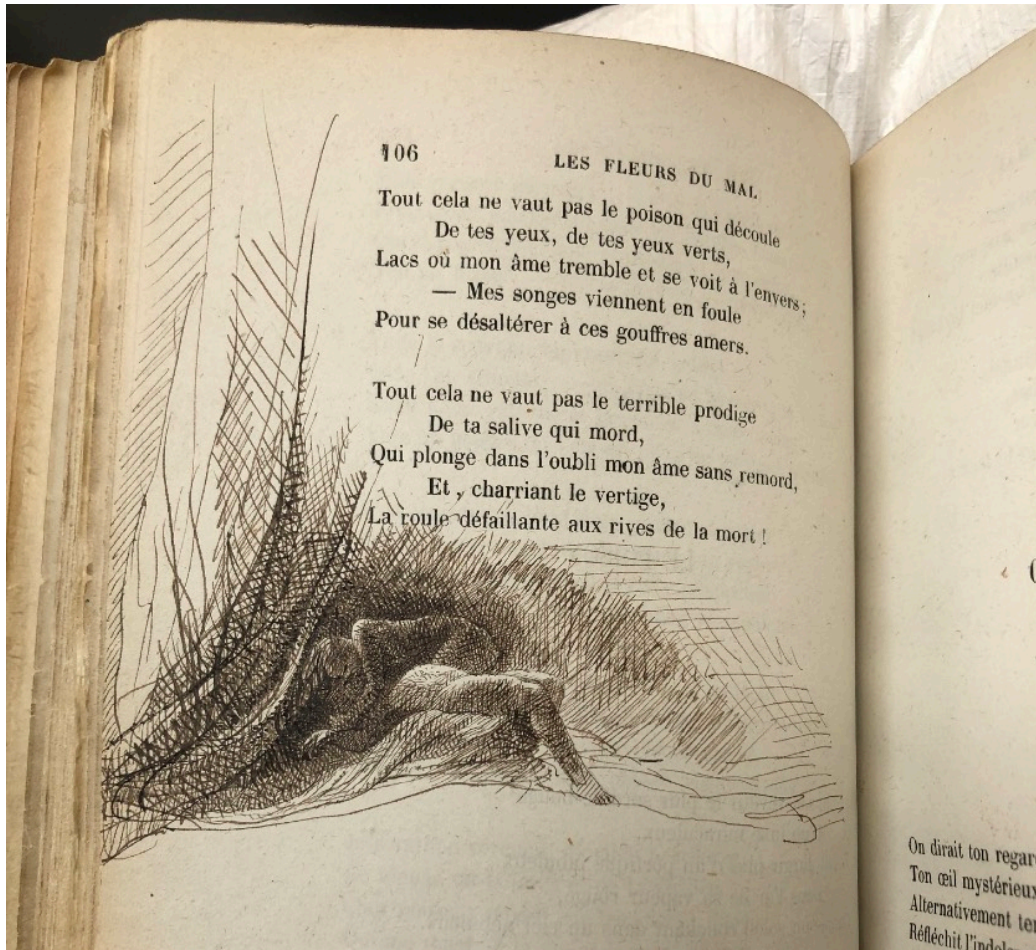


Illustration 16. *Le poison*
Plume et encre brune, page 106.



Illustration 17. *L'irrécparable*

Plume et lavis d'encre brune, rehauts de gouache sur papier Japon,

Entre la page 118 et 119, feuillet ajouté.

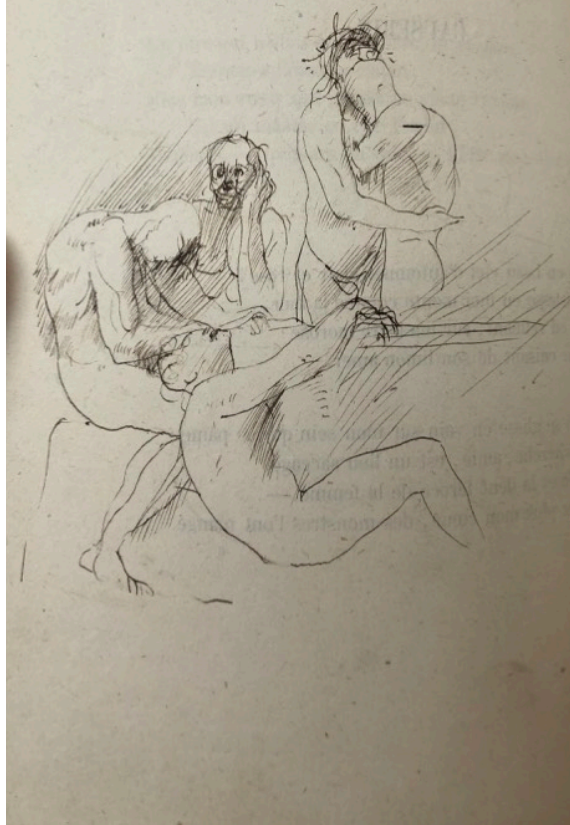
Signé en bas, à droite à la plume : Rodin, et annoté à gauche :

Pouvons-nous / étouffer le vieux, / le long remords / qui vit, s'agitte et / se tortille.

A droite, en bas: l'irrécparable 118.

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux
— Un parfum nage autour de votre gorge nue! —

O Beauté, dur fléau des âmes! tu le veux!
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!



L'HEAUT

Je te frapperai s
Et sans haine, -
Comme Moïse le
— Et je ferai d

Pour abreuver
Jaillir les eaux
Mon désir gonf
Sur tes pleurs

Illustration 18. *Causerie*
Plume et encre brune, page 122.

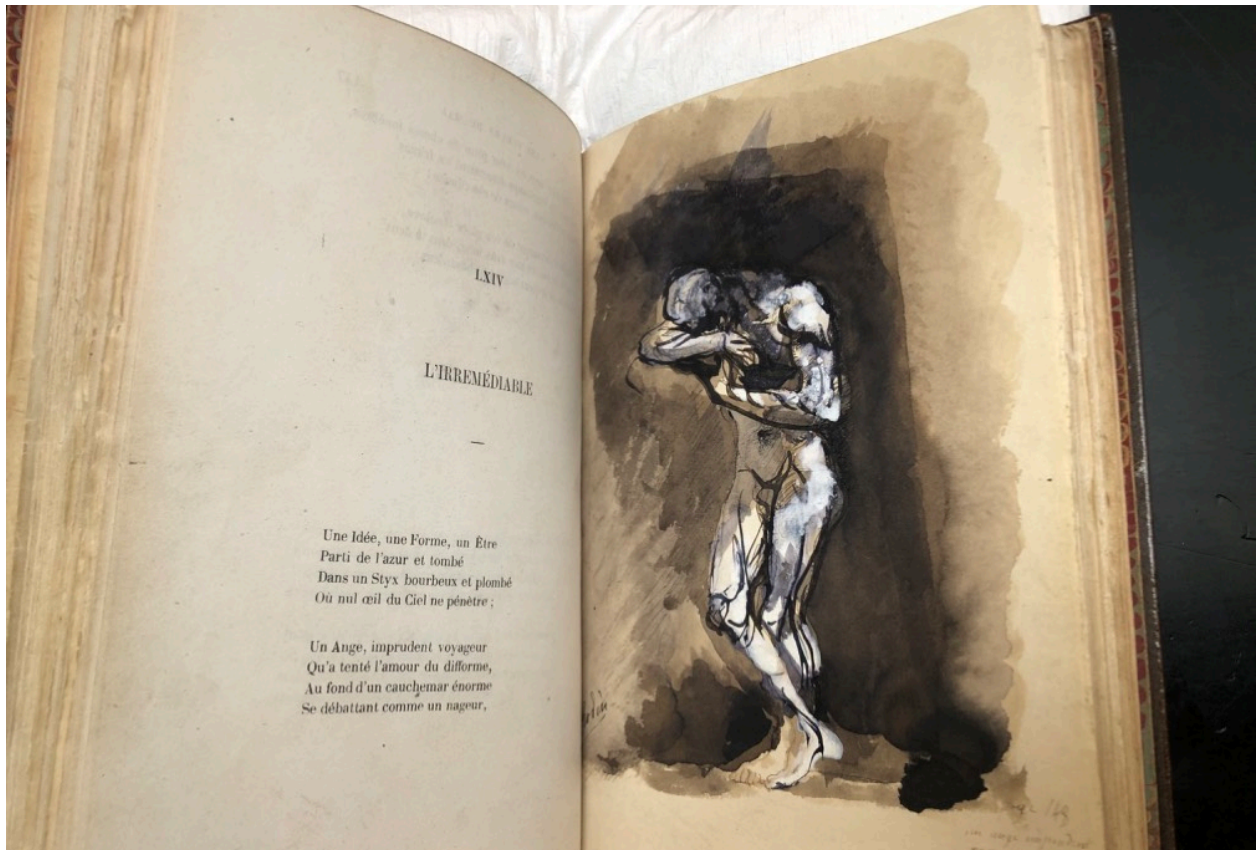


Illustration 19. *L'irrémissible*

Plume et lavis d'encre brune, rehauts de gouache sur papier Japon,
Entre la page 148 et 149, feuillet ajouté.

Signé en bas, à gauche à la plume : Rodin, et en bas à droite, de la main de Rodin :
page 148 / un ange imprudent / voyageur.

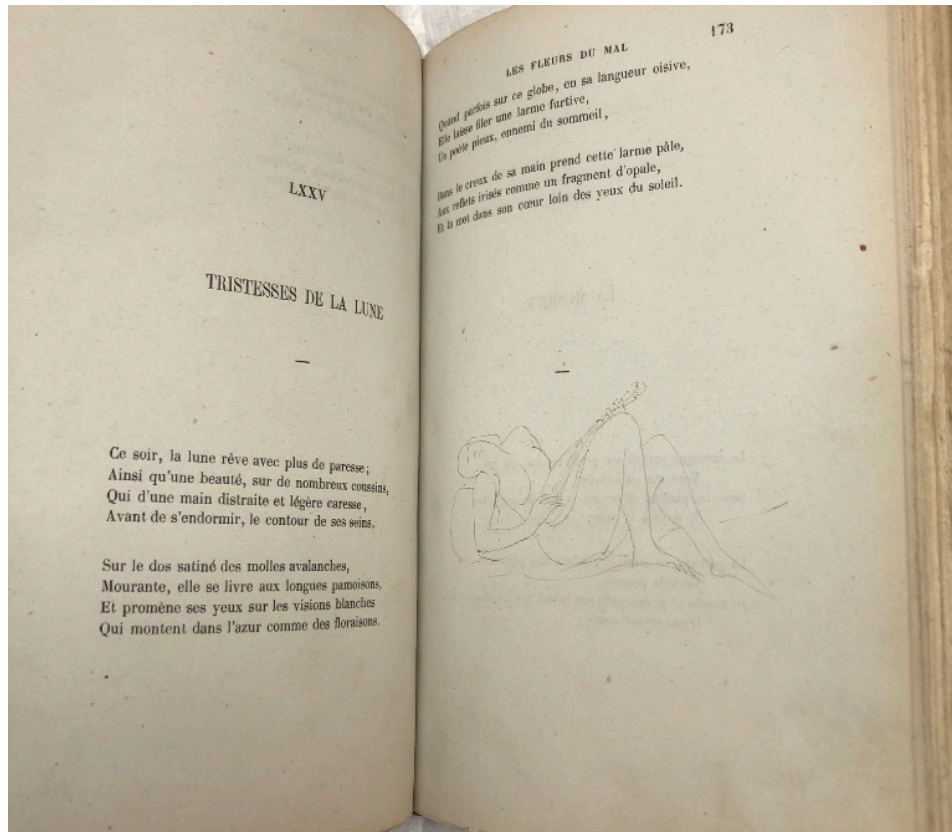


Illustration 20. *Tristesse de la lune*
Plume et encre brune, page 173.



Illustration 21. *La destruction / Une martyre*
Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 182-183.

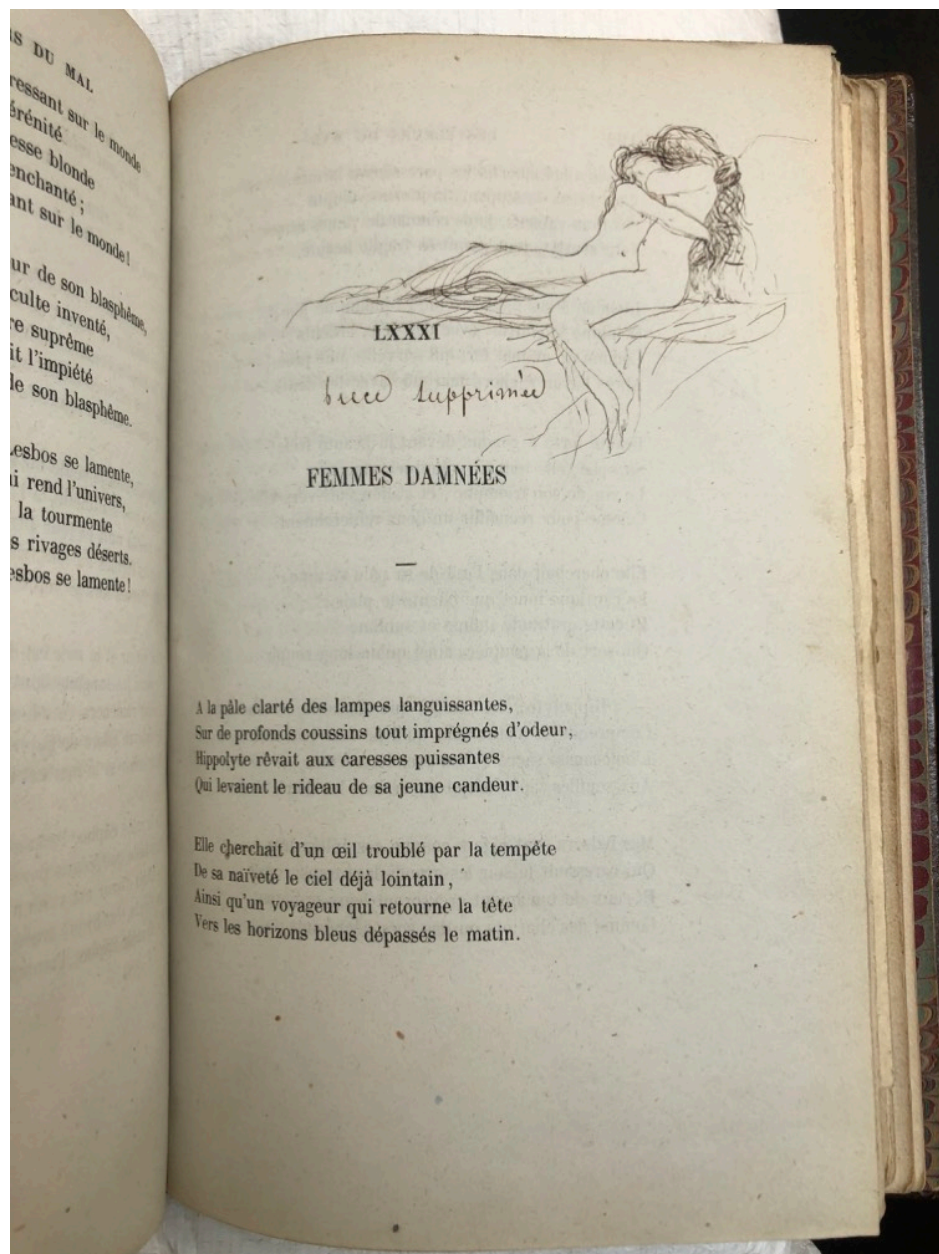


Illustration 22. *Femmes damnées*
Plume et encre brune, page 191.

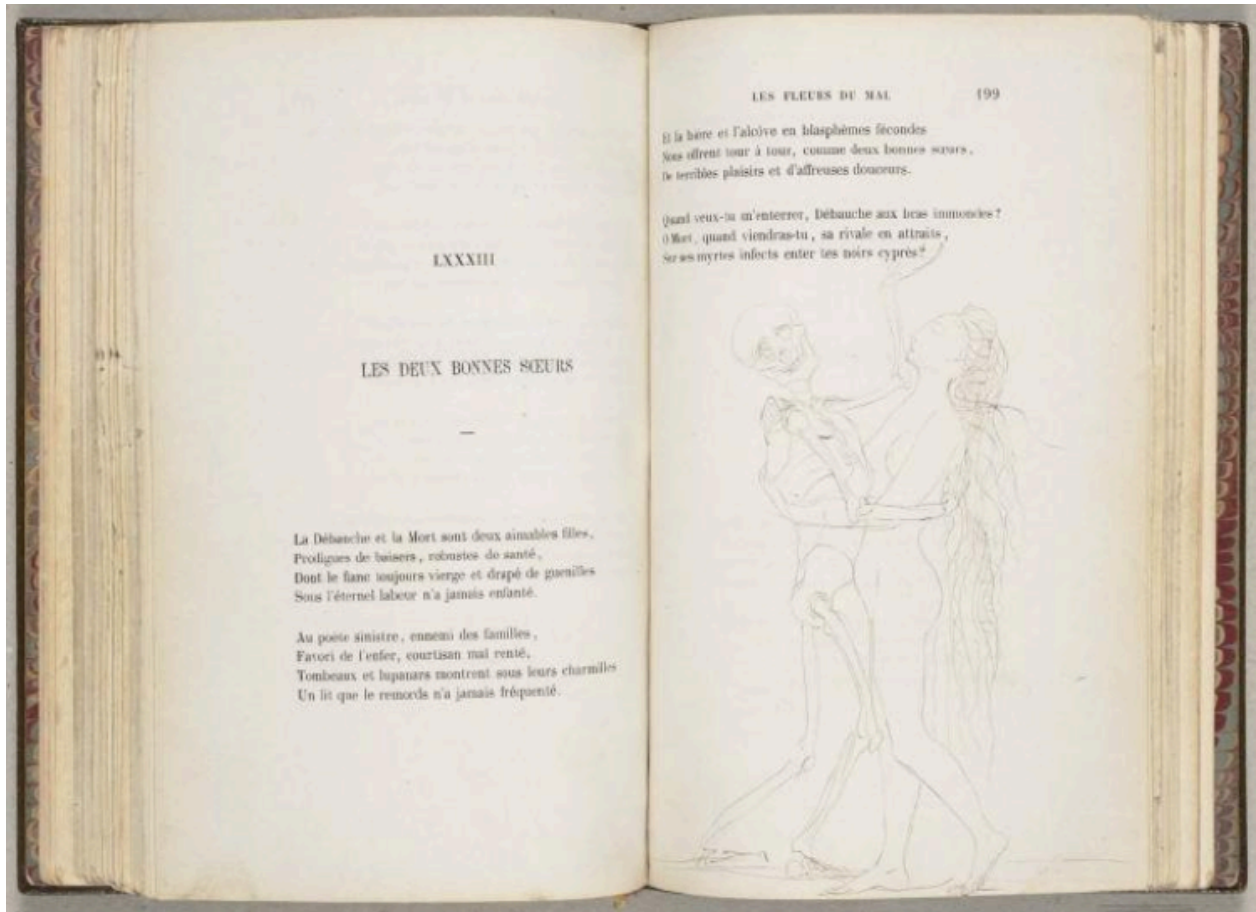


Illustration 23. *Les deux bonnes soeurs*
Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 199.

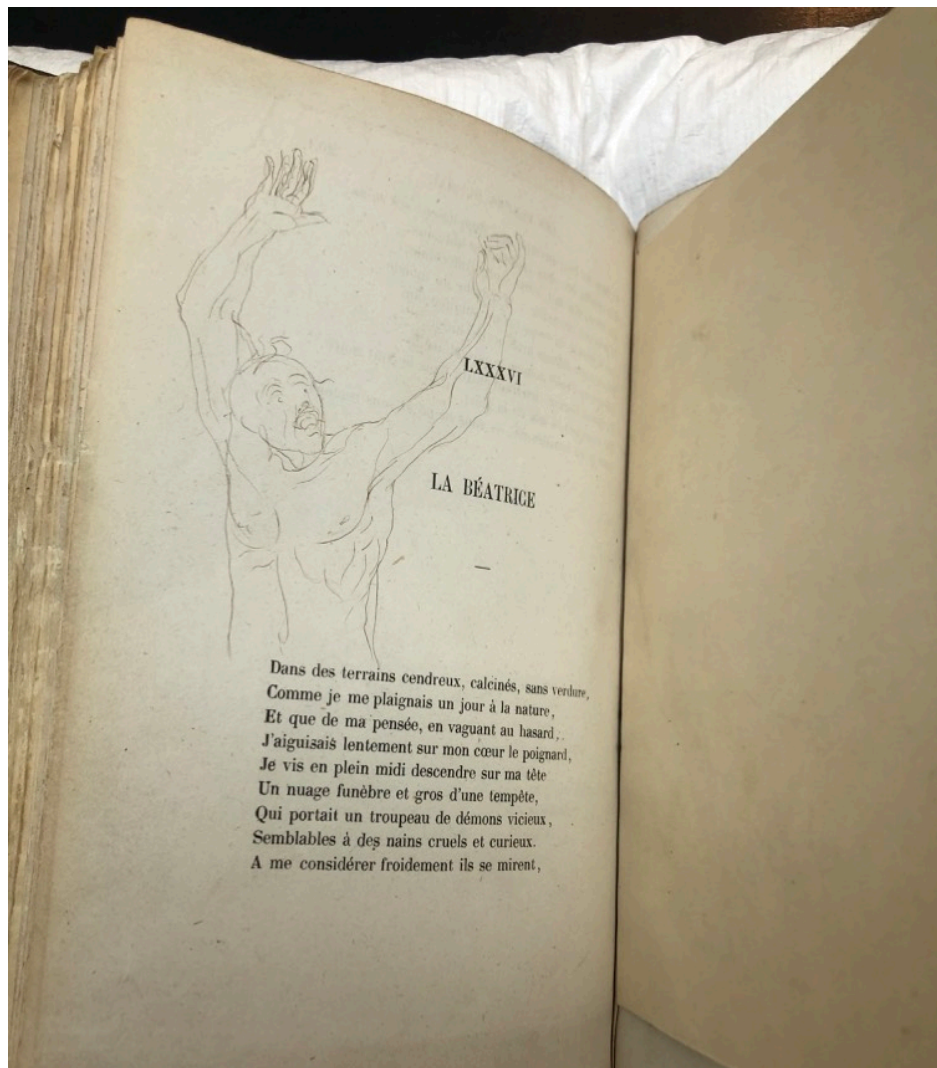


Illustration 24. *La Béatrice*

Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 204.

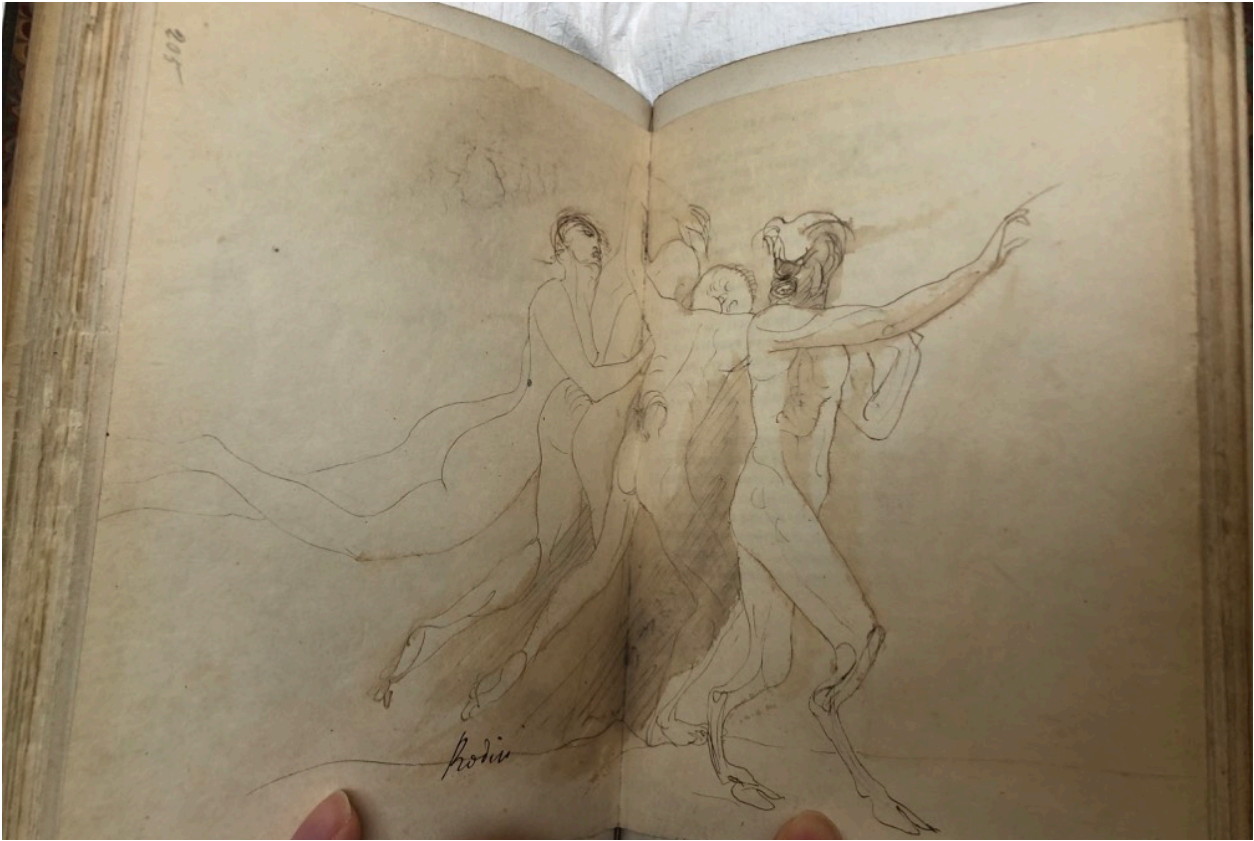


Illustration 25. *La Béatrice (bis)*

Plume et lavis d'encre brune sur papier Japon,
Entre la page 204 et 205, feuillet ajouté.

Signé en bas, à gauche à la plume : Rodin.

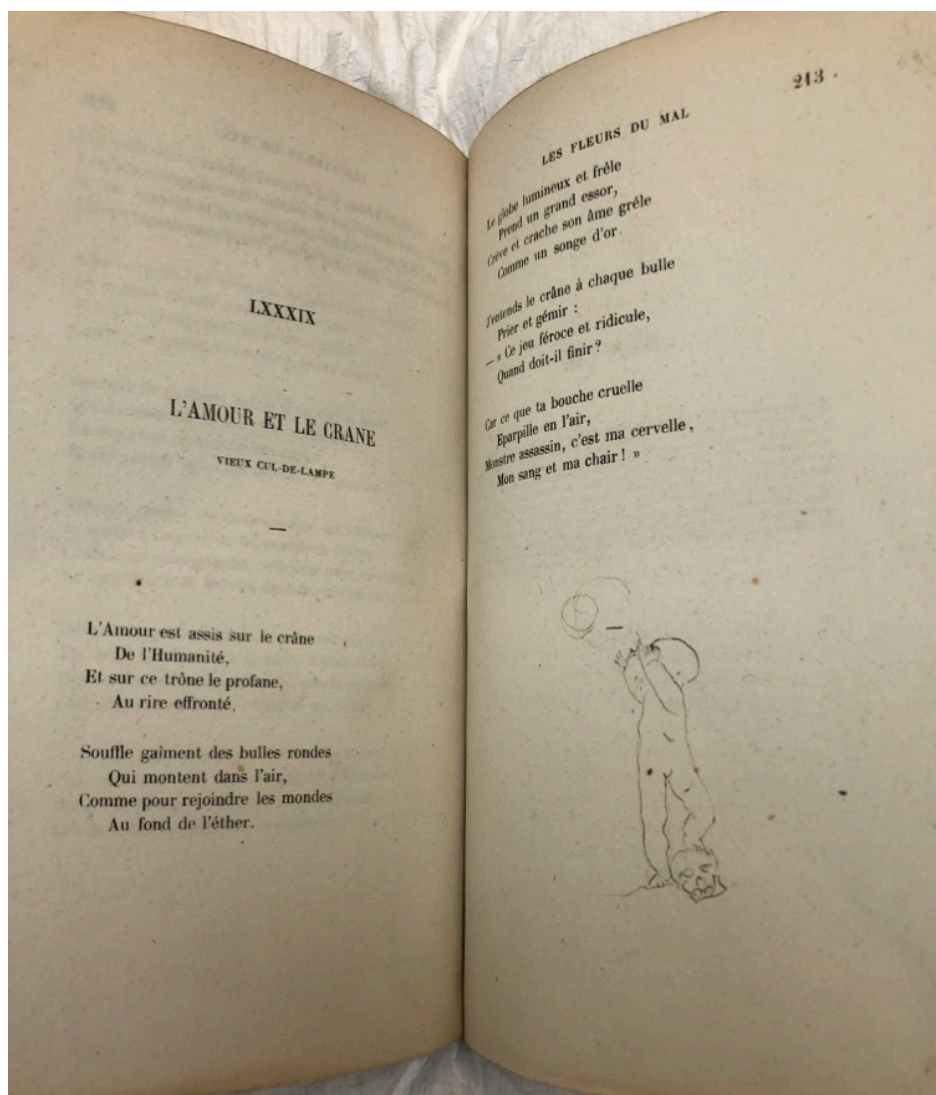


Illustration 26. *L'amour et le crâne*

Plume et encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 213.

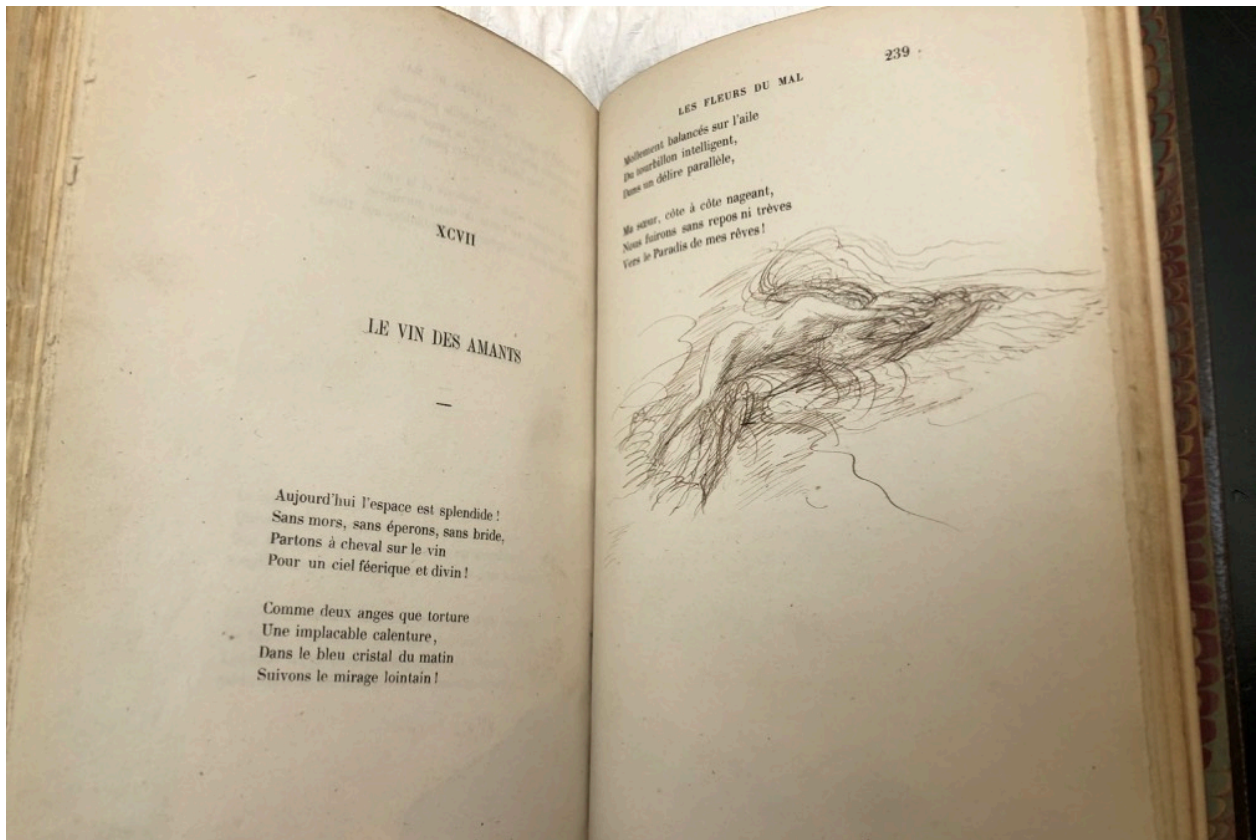
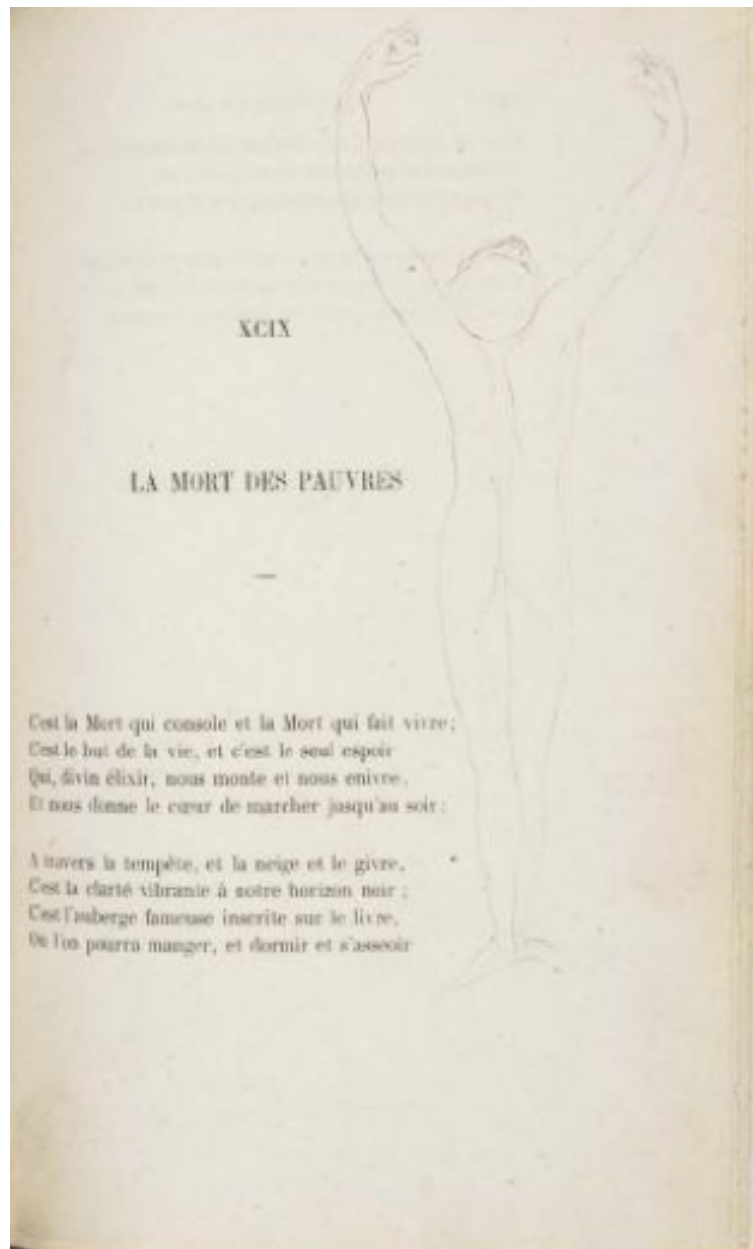


Illustration 27. *Le vin des amants*
Plume et encre brune, page 239.



XCIX

LA MORT DES PAUVRES

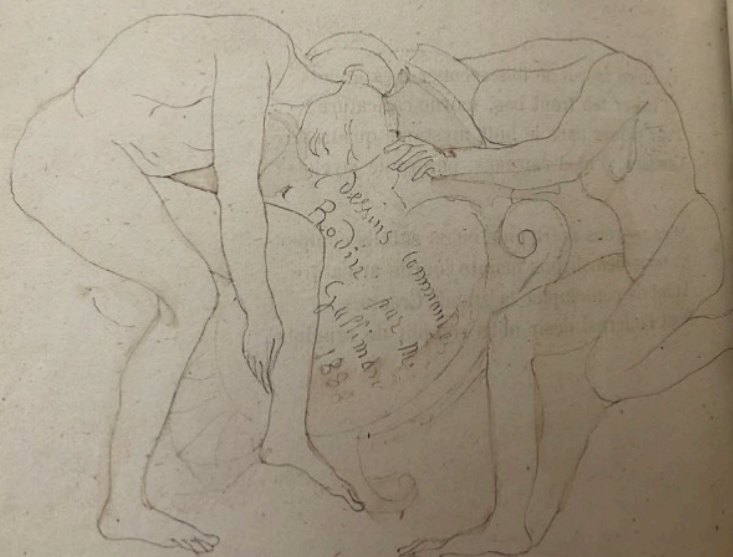
C'est la Mort qui console et la Mort qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, divin élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir :

A travers la tempête, et la neige et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C'est l'insurge fameuse inscrite sur le livre,
De l'on pourra manger, et dormir et s'asseoir

Illustration 28. *La mort des pauvres*
Plume et encre brune, page 245.

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
 Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
 Qui vont se martelant la poitrine et le front,

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capito!
 C'est que la Mort, planant comme un Soleil nouveau,
 Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!



PROLOGE.
 AU LECTEUR.

BENÉDICTION.
 LE SOLEIL.
 ÉLEVATION.
 CORRESPONDANCES.
 J'aime le souvenir
 LES PHARES.
 LA MUSE MALADE.
 LA MUSE VÉNALE.
 LE MAUVAIS MOIN
 L'ENNEMI.
 LE GUIGNON.
 LA VIE ANTÉRIE
 BOHÉMIENS EN
 L'HOMME ET LA
 DON JUAN AUX
 CHATIMENT DE
 LA BEAUTÉ.
 L'IDÉAL.
 LA GÉANTE.
 LES BIJOUX.
 PARFUM EXOT

Illustration 29. *La mort des artistes*

Plume et lavis d'encre brune sur esquisse à la mine de plomb, page 248.

Dans le cartouche tenu par deux personnages, inscription à la plume : dessins commandés à Rodin par M. Gallimard, 1888.



Illustration 30. Reliure exécutée par Henri Marius Michel pour l'exemplaire personnel de Paul Gallimard. Ci-dessous, livres anciens dont les Fleurs du Mal de Rodin (agence photographique du musée Rodin, © Jérôme Manoukian).



1.2. Edition de la Société des Amis du Livre Moderne

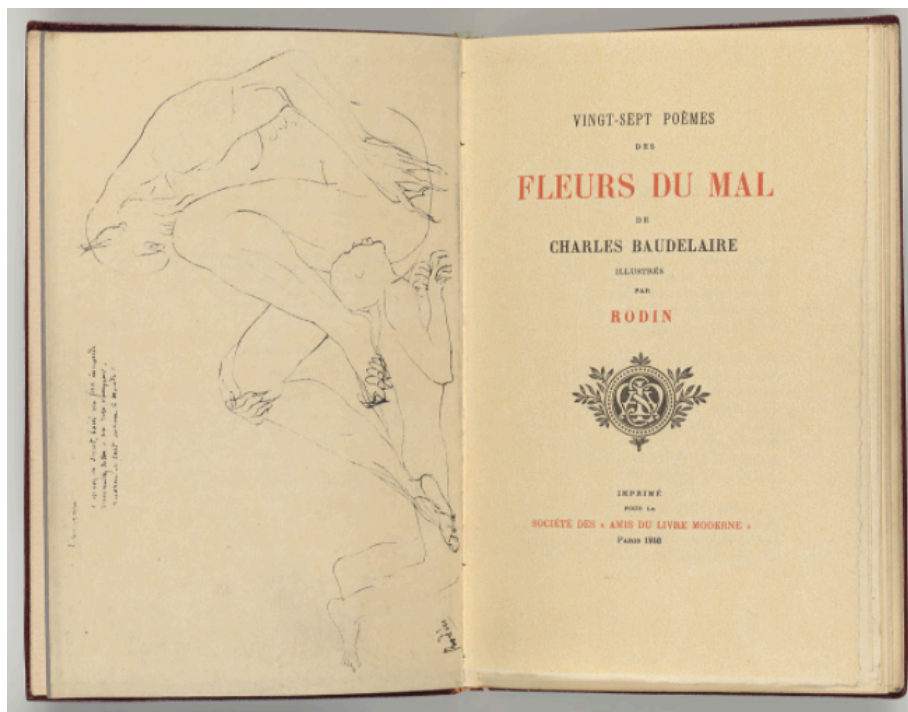
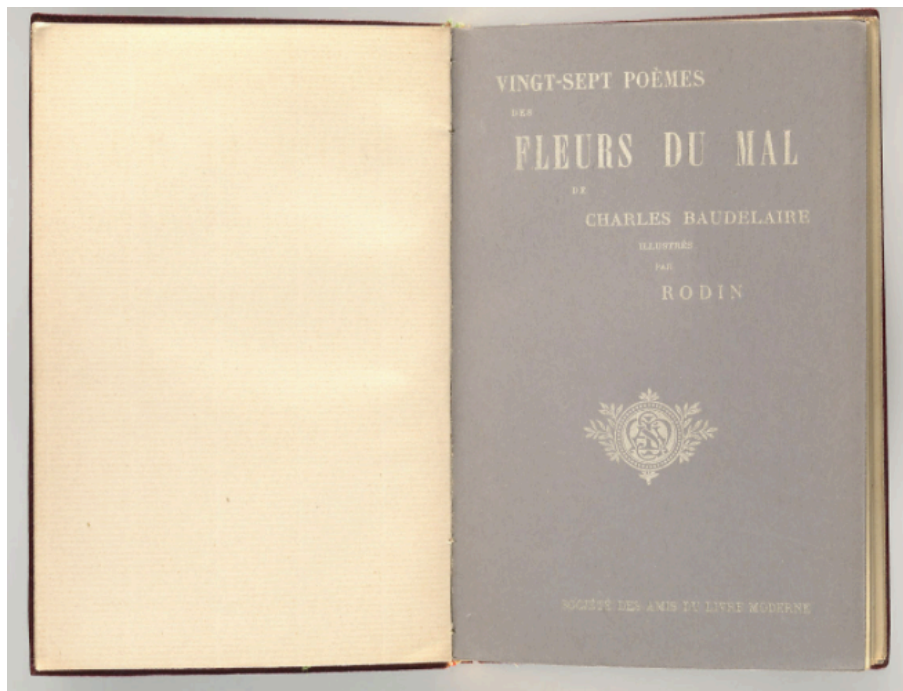


Illustration 31. Pages de garde et frontispice en fac-similé
Charles Baudelaire, Auguste Rodin
Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrées par Rodin
Société des Amis du Livre Moderne, 1918

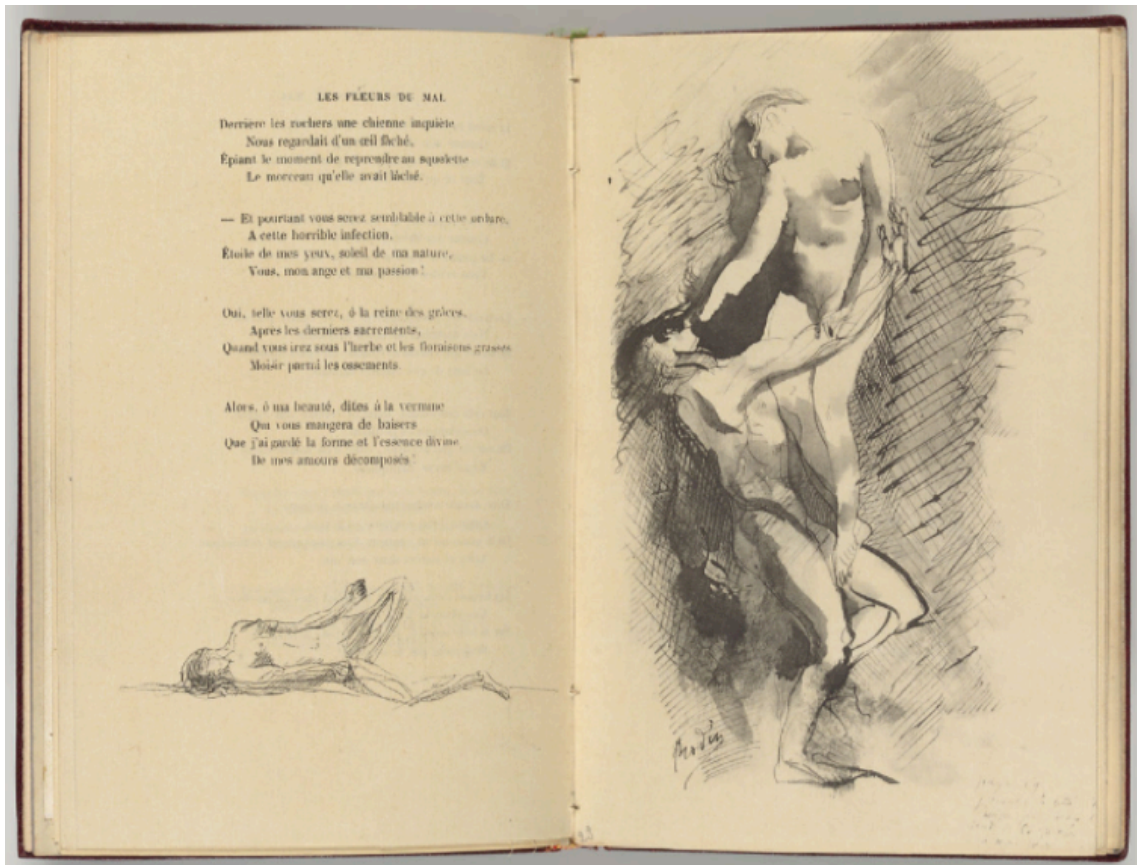


Illustration 32. *Une charogne / De profundis clamavi*

Charles Baudelaire, Auguste Rodin

Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrées par Rodin

Société des Amis du Livre Moderne, 1918

Cette double page montre que la mise en page a été entièrement revue pour cette édition. Les dessins ne se font pas face dans l'exemplaire original.



Illustration 33. *La Béatrice (bis)*

Charles Baudelaire, Auguste Rodin

Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal de Charles Baudelaire illustrées par Rodin

Société des Amis du Livre Moderne, 1918

Ici, la qualité de la reproduction est moindre. La couleur perd en intensité, ainsi que la netteté du tracé de la plume.

I. 3. Illustrations par d'autres artistes pour les *Fleurs du Mal*



Illustration 34. Projet de frontispice pour *Les Fleurs du mal*
Félix Bracquemond
Estampe
BnF, Estampes et photographie, EF-411 (4)-FOL
Paris, Bibliothèque nationale de France.



Illustration 35. *Une Charogne*, illustration non publiée pour « *Les Fleurs du Mal* »
Edvard Munch, circa. 1896,
Plume, pinceau, lavis, crayon,
Papier vélin, 260 × 226 × 0,37 mm
Oslo, Munch Museet, Norvège.

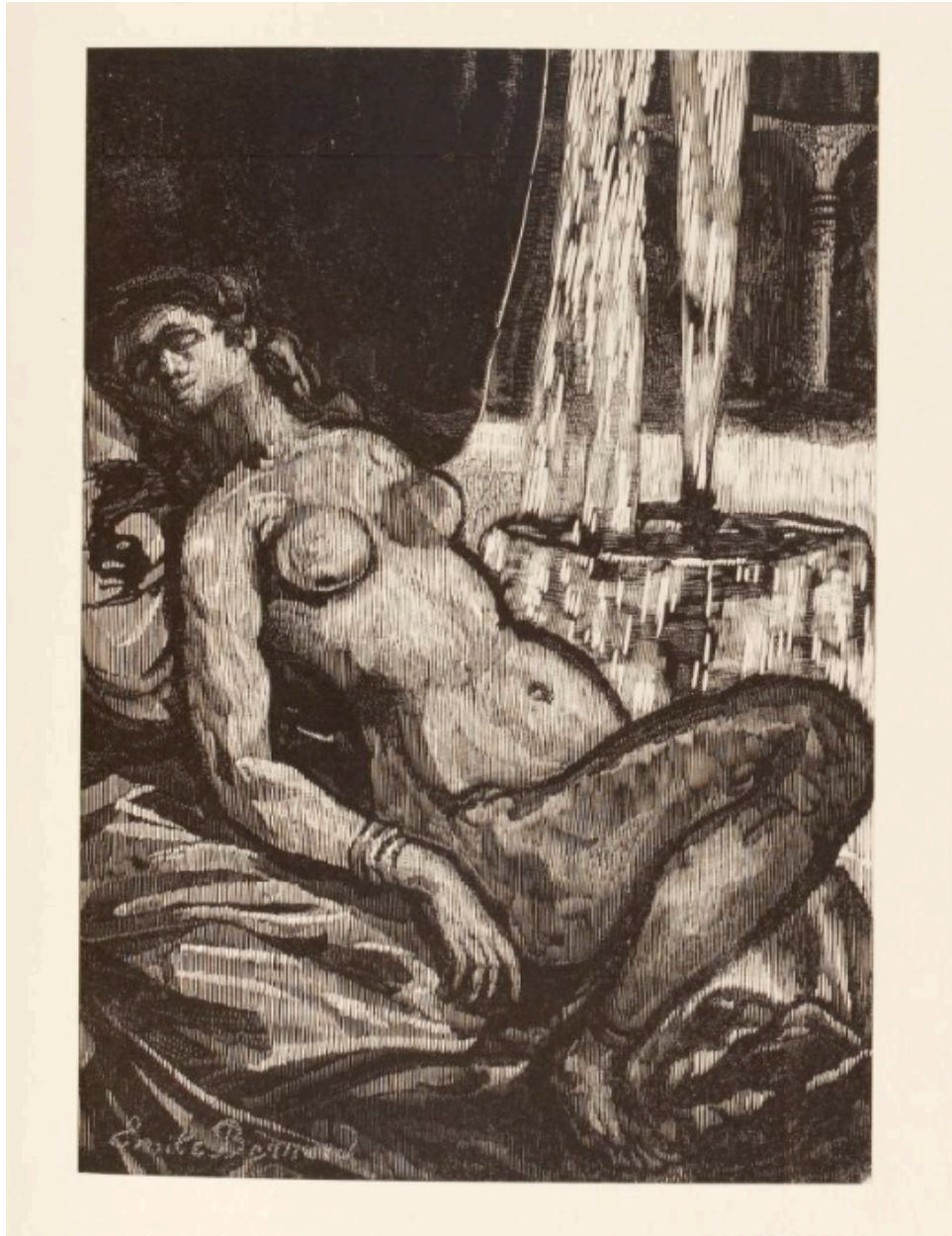


Illustration 36. « *Les Fleurs du Mal* », page 333.
Emile Bernard, 1916,
Illustrations dessinées et gravées sur bois par Émile Bernard
Ambroise Vollard éditeur, imprimé par l'Imprimerie Nationale,
Paris, BnF, département Réserve des livres rares, RES G-YE-27 (2).

I. 4. Oeuvres d'Auguste Rodin



Illustration 37. *Je suis belle*

Auguste Rodin, 1882

H 69,8 cm ; L. 33,2 cm ; P. 34,5 cm

Plâtre

Paris, Musée Rodin, Inv. S.01292

© Agence photographique du musée Rodin - Jérôme Manoukian



Illustration 38. Vue d'exposition « L'Enfer selon Rodin » (2016) avec les *Trois femmes lasses*
Auguste Rodin

Cariatide tombée portant sa pierre, 1881

H. 43,8 ; L. 32 ; P. 30,8 cm

Plâtre enduit d'un agent démoulant

Paris, Musée Rodin, Inv. S.02856

© Agence photographique du musée Rodin



Illustration 39. *La mort d'Enguerrande et de Gaëtan*

Auguste Rodin, 1884

Plume et encre sur Papier velin, 14,9 x 26,6 cm

Dessin pour Emile Bergerat.

Paris, Musée Rodin, Inv. D.09449

1. 5. Oeuvres en lien avec la famille Gallimard



Illustration 40. Eugène Carrière, *Théâtre populaire* ou *Le Théâtre de Belleville*
1895
Huile sur toile, 229 x 506 cm
Paris, Musée Rodin, Inv. P.07281



a.



b.

Illustration 41. Eugène Carrière

a. Portrait de Paul Gallimard

Vers 1887-1888

Huile sur toile, 41 x 32 cm

Signé en bas à droite : A mon bon ami Paul Gallimard, Eugène Carrière

Collection particulière

Catalogue raisonné n° 261

b. Portrait de Paul Gallimard

Vers 1887-1888

Huile sur toile, 41 x 33 cm

Collection particulière ?

Catalogue raisonné n° 262

Voir Véronique BONNET-NORA, *Eugène Carrière (1849-1906) : catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, Gallimard, 2008.



Illustration 42. *Madame Paul Gallimard*
1892
Pierre Auguste Renoir
Huile sur toile, 80 x 63,5 cm
Chicago, Collection de la famille Robert B. Mayer.

I. 6. La nouvelle bibliopolis



Illustration 43. *Portrait de l'écrivain, Edmond Louis Antoine Huot de Goncourt (1822-1896), dans son cabinet de travail*

Paul Cardon (dit Dornac ou Paul Marsan)

Entre 1885 et 1895

Tirage sur papier albuminé, 12.4 x 17.3 cm

Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Inv. PH8849



Illustration 44. *Triple Portrait d'Octave Mirbeau*

D'après Auguste Rodin

Gravure en trois couleurs sur papier, 20,5 x 13 cm

Fac-similé du portrait d'Octave Mirbeau réalisé par Rodin en frontispice d'un exemplaire de *Sébastien Roch* appartenant à de Goncourt en 1892

Collection particulière, passé en vente Art Moderne et Contemporain chez Cannes Enchères le 27 avril 2019 (lot 141).

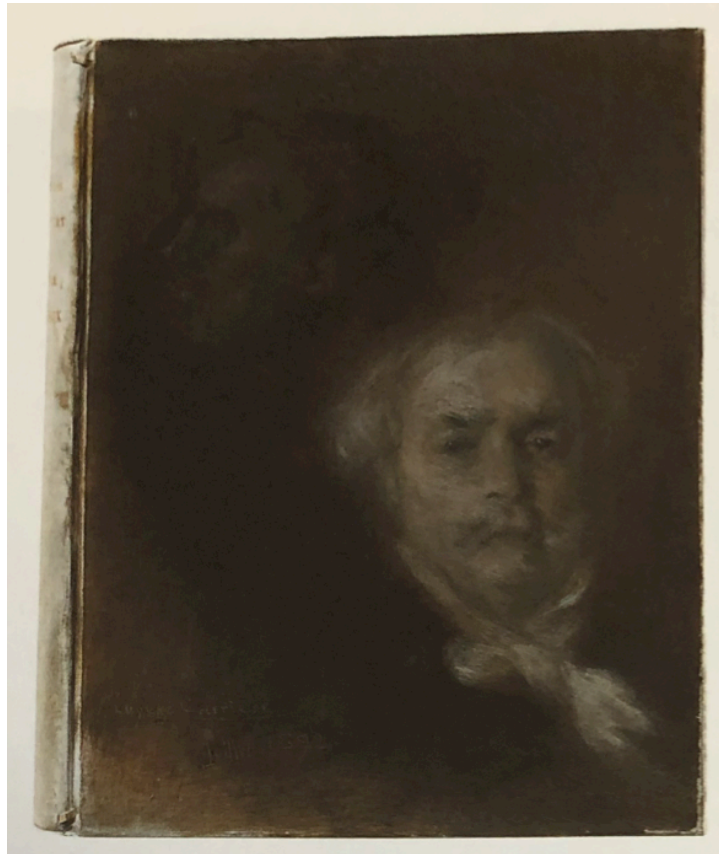


Illustration 45. Peinture d'Eugène Carrière, de juillet 1892, pour la collection du « grenier » d'Edmond de Goncourt. Plat supérieur.

Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*. Illustrations de Raffaëlli. Paris : pour M. Paul Gallimard, 1890. In-4° (25,5 cm). Rés. Z. Audéoud 284.

Edition à trois exemplaires, suivant celle de 1886 (Quantin éd.), augmentée d'une préface de Gustave Geffroy (« Les Femmes des Goncourt »). Dix eaux-fortes originales de Jean-François Raffaëlli, tirées en brun. Exemplaire offert par P. Gallimard à E. de Goncourt « en témoignage d'admiration littéraire et de respectueuse amitié ». Les eaux-fortes y figurent en trois états. Cartonnage de vélin blanc par E. T. Pierson, au chiffre des Goncourt, le premier plat entièrement couvert d'un portrait des deux frères peint à l'huile, signé et daté par Eugène Carrière en juillet 1892.

Paris, BnF.



LIVRE PREMIER

AU SEUIL DE LA RUCHE

Je n'ai pas l'intention d'écrire un traité d'apiculture ou de l'élevage des abeilles. Tous les pays civilisés en possèdent d'excellents qu'il est inutile de refaire. La France a ceux de Dadant, de Georges de Layens et Bonnier, de Bertrand, de Hamet, de Weber, de Clément, de l'abbé Collin, etc. Les pays de langue anglaise ont Langstroth, Bevan, Cook, Cheshire, Cowan, Hoct et leurs disciples. L'Allemagne a Daierzon, Van Berlepsch, Pollmann, Vogel et bien d'autres.

L'ESSAIM

elles font ceci, travaillent de cette façon, leurs reines naissent ainsi, leurs ouvrières restent vierges, elles essaïment à telle époque. Nous croyons les connaître et n'en demandons pas davantage. Nous les regardons se hâter de fleurs en fleurs; nous observons le va-et-vient frémissant de la ruche; cette existence nous semble bien simple et bornée comme les autres aux soucis instinctifs de la nourriture et de la reproduction. Mais que l'œil s'approche et tâche de se rendre compte, et voilà la complexité effroyable des phénomènes les plus naturels. L'énigme de l'intelligence, de la volonté, des destinées, du but, des moyens et des causes, l'organisation incompréhensible du moindre acte de vie.



Donc, dans notre ruche, l'essaimage, la grande immolation aux dieux exigeants de la race, se prépare. Obéissant à l'ordre de « l'esprit », qui nous semble assez peu explicable, attendu qu'il est exactement contraire à tous les instincts et à tous les sentiments de notre espèce, soixante à soixante-dix mille abeilles sur les quatre-vingts ou quatre-vingt-dix mille de la population totale, vont abandonner à l'heure prescrite la cité maternelle. Elles ne partiront point dans un moment d'angoisse, elles ne fuiront pas, dans une résolution subite et effarée, une patrie dévastée par la famine, la guerre ou la maladie. Non, l'œil est

Illustration 46. Pages issues de *La Vie des Abeilles* de Maurice Maeterlinck, Société des Amis du Livre Moderne, 1908
In-8°, illustrations en couleur par Carlos Schwabe,
Paris, BnF, département Réserve des livres rares, RES P-S-68.

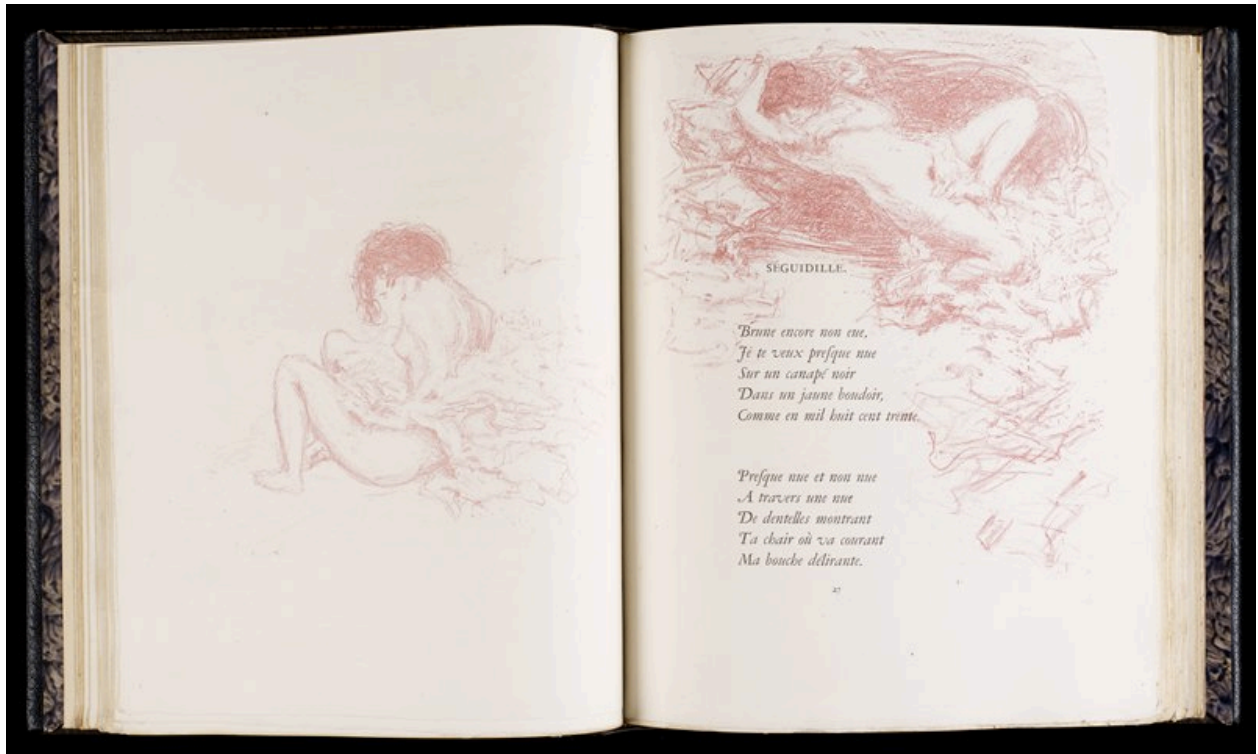


Illustration 47. *Parallèlement*, 1900

Paul Verlaine, Pierre Bonnard,

Gravures par Tony Beltrand, lithographies par Auguste Clot, édité par Ambroise Vollard et imprimé par l'Imprimerie Nationale, Paris; relié par Georges Cretté

30.48 x 25.08 cm

Exemplaire conservé au Minneapolis Institute of Art, Etats-Unis,

Don de Bruce B. Dayton, Inv. B.85.1.



Illustration 48. *Les dessins de Auguste Rodin : 129 planches comprenant 142 dessins reproduits en fac-simile par la maison Goupil*
Octave Mirbeau (préface)
Paris : J. Boussod, Manzi, Joyant, 1897

II. Documents d'archive

II. 1. Préface de Camille Mauclair pour l'édition de 1918

Les dessins qui rattachent ici le génie de Rodin au génie de Baudelaire sont d'un intérêt tout spécial pour quiconque étudie l'évolution mentale et technique du grand sculpteur. Ils définissent un moment curieux et important de sa vie et de son art.

A l'époque où M. Gallimard les lui demanda pour un exemplaire des FLEURS DU MAL, le public ignorait à peu près totalement les dessins de Rodin, et ceux-ci lui demeurèrent inconnus. Depuis, après des années de stricte réserve, Rodin a montré, exposé, laissé reproduire une considérable série de croquis rehaussés d'aquarelle, qui ont été très commentés, loués ou blâmés, mais rarement compris en leur intention profonde.

A la vérité, ces dessins n'ont jamais voulu exprimer le caractère précis du modèle humain, mais les analogies de ses formes avec la faune, la flore ou les aspects généraux de la nature où il vit. Loin de traduire la personnalité du modèle, ils ne la considèrent que comme une sorte de chiffre symbolique, de point de comparaison, et c'est pourquoi l'artiste, en les silhouettant d'un seul élan du crayon, en les zébrant de faux traits, cursivement, est tout à fait indifférent aux incorrections de détail et même aux invraisemblances que certains ont prises pour des ignorances, oubliant naïvement de quelle perfection dans l'étude du plan et du contour le merveilleux statuaire s'était attesté capable. Rodin observait le modèle en liberté, et dès qu'une attitude fortuite évoquait brusquement un vase, un branchage, un rythme du sol ou des eaux, un animal, il consignait cette coïncidence fugace par quelques tracés et quelques ellipses, l'être humain ne le retenant qu'à titre d'allusion aux autres règnes de la nature. Il partageait avec les anciens, les gothiques, les alchimistes et physiciens du moyen-âge, cette croyance semi-scientifique et semi-mystique que le corps de l'homme synthétise les formes essentielles de la nature, laquelle fait tout avec les variations indéfinies d'un très petit nombre de formes et de types. Ces dessins étaient donc non point des représentations, mais des signes d'idées, des notations allégoriques, des recherches de subtiles réciprocitys et de rapports formels échappant au vulgaire, presque des hiéroglyphes, - une écriture de formes décoratives. Le public attend tout autre chose du dessin : l'achèvement méthodique, restituant chaque partie de l'objet étudié et en fournissant le double,

est pour lui le signe du savoir-faire. C'est pourquoi ces dessins schématiques créèrent souvent des malentendus, et on ne saisissait pas la relation – qui n'existait point en effet – entre ces « griffonnages » et des marbres ou des bronzes de la plus scrupuleuse et puissante anatomie.

Les dessins à la plume que Rodin a tracés sur l'exemplaire de Baudelaire sont fort antérieurs aux croquis aquarellés dont je viens de parler. Ils se rapprochent, par la facture et l'intention, des quelques eaux-fortes de l'artiste, dont les plus célèbres sont les deux études de la tête de Victor Hugo. Ils sont extrêmement caractéristiques et il faut remercier M. Gallimard de leur divulgation, car ils nous permettront de constater comment, dès cette époque, Rodin méditait ses dessins futurs. Nous trouvons en effet ici des pages où se précisent avec grand soin les modelés d'être réels, très fins, très serrés, pouvant servir d'études pour des statues ; d'autres pages où les figures ne sont indiquées que par des lavis offrant de violents contrastes d'ombres et de lumières, sacrifiant l'exactitude des proportions au mouvement essentiel ; et des pages enfin où il n'y a plus ni coloris, ni volumes, ni modelés, mais simplement des traits, des cernures et des hachures fiévreuses – déjà l'écriture par signes des dessins révélés depuis. Nous surprenons vraiment ici les trois phases de l'idée que Rodin a pu se faire du dessin et de son utilité. Que de fois, devant ses feuillets récents, n'ai-je point dû répondre à de bénévoles admirateurs de ses statues s'exclamant : « Mais enfin, comment se fait-il qu'il dessine si bien avec l'ébauchoir et si mal avec le crayon ? » Et je leur expliquais que la représentation, et la notation d'idées, sont deux buts distincts de l'art graphique. Les dessins pour Baudelaire, si j'avais pu alors les placer sous leurs yeux, m'eussent servi à leur démontrer de la façon la plus saisissante, la plus péremptoire, la confusion de leur esprit. Leur étonnement eût cessé : ils eussent compris que Rodin ne dessinait pas mal, mais cherchait par la ligne arbitraire, excessive, affranchie de l'exactitude, autre chose que l'imitation.

Ce volume est donc un document de la plus précieuse originalité quant à la compréhension intime de la technique de Rodin, et il donne la clef de certains mystères de son art. Les plus grands artistes, Michel-Ange, Rembrandt, Delacroix, ont, à un moment donné, dans la force ascensionnelle de leur génie, jeté si j'ose dire ce lest de l'exactitude telle que notre raison simpliste et nos yeux ordinaires la conçoivent, pour atteindre à la fixation d'idées, à la synthèse, à l'écriture imagée de leurs rêves : et on a cru qu'ils « dessinaient mal » parce qu'ils ne s'attachaient qu'à une des propriétés de la forme, la suggestion par l'analogie. C'est ce qui est

arrivé à Rodin (et un peu à Eugène Carrière) – et c'est de là qu'est née sa dernière période, inaugurée par le Balzac.

Si j'en viens maintenant au sentiment de ces dessins pour Baudelaire, on comprendra de suite, après les explications qui précèdent, qu'il ne pouvait s'agir d'illustrations. Rodin est un trop grand artiste, il a trop profondément le respect de la poésie et il aime trop Baudelaire pour ignorer que l'illustration d'un livre unique et terrible comme LES FLEURS DU MAL serait un projet irréalisable et détestable. Personne ne le tentera, sinon un médiocre inconscient : tout artiste supérieurement intelligent refusera une offre pareille. M. Gallimard ne l'a pas faite à Rodin. Nous avons devant nous, simplement, les notes marginales d'un lecteur de génie qui « pense en dessin » comme un mathématicien pense en chiffres. C'est ce qu'avait fait jadis, en un album de lithographies, M. Odilon Redon. Mais il avait tenté des compositions demi-schématiques et demi-réelles, dont certaines étaient assez suggestives et la plupart franchement enfantines. Rodin n'a évoqué aucune scène, aucun décor. Il a uniquement exprimé ses émotions par l'inflexion voluptueuse ou convulsée de corps nus. La forme humaine lui a suffi à tout dire. Il a dessiné le personnage essentiel, l'être qui a pleuré, ou rêvé, ou frissonné tous ces poèmes.

Il y a ici des lavis frénétiques, dantesques, s'apparentant à ses plus puissantes et plus sombres statues comme l'Eve ou les Ombres. Il y a de simples traits, comme cette silhouette inouïe qui accompagne le sonnet de La Mort des Pauvres, et dont la supplication s'étire ainsi qu'un sanglot de violoncelle. Il y a l'indication déjà pleinement sculpturale du Penseur, et ce blond, ce suave dessin pour le sonnet de La Beauté, qui présage déjà un poème de marbre divinement pâle. Celui-là entre tous est curieux, puisqu'il annonce le Rodin des modelés amplifiés, pour qui la vérité du mouvement traduisant le sentiment est devenue la seule exactitude au-delà de la copie : voyez auprès du ventre adorable dont l'inflexion détermine tout le rythme de la figure nue, comment l'artiste a délibérément sacrifié la vraisemblance du rapport de l'épaule au sein, pour ne pas rompre la courbe moëlleuse de l'ensemble. On comprend là comment il se sert de la forme du corps, sans toujours lui obéir. Il y a l'effrayant dessin, si sobre d'effet cependant, qui traduit : « Et le ver rongera ta peau comme un remords. » Il y a La Martyre et le croquis de La Mort des Amants... Mais à tous on s'arrêtera.

Mieux que la plus adroite illustration, ces dessins juxtaposés à la typographie donnent l'impression intense de la vie. On sent que Rodin a manié le livre, l'a repris et quitté cent fois, l'a

lu en marchant, l'a rouvert tout à coup sous la lampe, les soirs de fatigue, hanté par une strophe et prenant la plume. On devine où il s'est arrêté, quelle page il a froissée, sans ménager le volume. Ce n'est pas un bel exemplaire qu'on lui a confié et qu'il craignait de gâter. C'est alors « son » Baudelaire de poche, et voici ce qu'il s'en disait à lui-même. C'est émouvant comme une de ces pages maculées des manuscrits de Balzac, qui sentent la fièvre, la rage, l'enthousiaste insomnie. Précieux livre ! Et que Baudelaire ne l'a-t-il vu ! Rodin ne se donne pas pour un lettré : il a été impressionné par très peu d'œuvres, mais toutes supérieures. Il les a pénétrées, assimilées, lentement, profondément : elles sont devenues un peu de sa substance, et il en refait des bronzes désespérés ou des marbres spiritualisés. Et LES FLEURS DU MAL sont une des expressions du génie humain qui l'ont le plus touché, et il nous en a donné d'autres, que Baudelaire avait rêvés sans les cueillir. Les croquis de ce volume nous disent la parenté de ces deux grandes âmes pour lesquelles le monde n'a été que le décor d'une volonté, et la douleur le prétexte d'une création.

Camille MAUCLAIR.

II. 2. George Macy, « The Monthly Letter of The Limited Editions Club », septembre 1940, New York, archives de The Limited Editions Club.

The Monthly Letter of The Limited Editions Club

595 Madison Avenue, New York • September 1940, Number 126

LES FLEURS DU MAL

AUGUSTE RODIN was the greatest sculptor of the nineteenth century. Jacob Epstein is the greatest sculptor of the twentieth century. Each devoted a lifetime to sculpture, to carving figures and other representations out of various kinds of stone. But during their lifetimes each of these famous sculptors illustrated one book, and one book only. Although Rodin made his illustrations for that book three generations ago, and Epstein made his illustrations for that book only last year, the impulse which motivated each of them was the same. Behind that impulse lies a story, a Tale of Two Cities.

I.

René Ben Sussan had asked us to have a drink with him. We joined him, for this drink, at the café called Des Deux Magots, in the Boulevard Saint-Germain. We ordered a glass of sherry, and then proceeded to do what we could with the large glass of sickeningly sweet cherry liqueur which the waiter brought us. We talked about drawings, and about book illustration. We spoke to M. Ben Sussan of the recent exhibition, held at the Museum of Modern Art in New York, of the work done in the field of book illustration by famous painters and sculptors of the past.

Well, said M. Ben Sussan, there is a great sculptor named Jacob Epstein, who draws like a streak, but who has never yet illustrated a book. We have had Jacob Epstein in mind for years, said we; but he is forever being talked about in the newspapers as a bad boy, as an imp of Satan, and we just don't know how to approach him.

The approach, said M. Ben Sussan, is easy; for Jacob Epstein is at the next table.

So we approached Jacob Epstein, and asked him if he would illustrate a book for The Limited Editions Club. Of course he would, said he, come to my studio in London and we'll sign the contract!

II.

Like Sidney Carton, we went to London. We went out to Hyde Park and there, in a street ridiculously called Hyde Park Gate, we found Jacob Epstein at work. There, in an enormous studio, he was chipping away at a block of stone which he told us weighed ten tons. He seemed at home in his studio, next to a block of stone weighing ten tons; for he is himself a giant, with a barrel for a chest, hewn out of granite by the greatest Sculptor of us all.

We had always thought of him as a British sculptor. How exciting it became for us, to hear him talking out of the side of his mouth with an accent still strongly reminiscent of the East Side of New York. Only then did we learn that Jacob Epstein had been born, of poor parents on the East Side of New York, in 1880; that he went to Paris in his early twenties and then settled in London, to become a British subject.

We talked about book illustration. At first, he said that he wanted to illustrate Ovid; but we bogged down, when we attempted to discover which of Ovid's works he would illustrate. Then, with a flash of inspiration, he said that he would like to illustrate Baudelaire, to illustrate Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*.

This decision on his part arises from his background. Baudelaire was the darling of Paris when Jacob Epstein was a student in Paris; it seems only natural that, finally approached with the request that he make illustrations for a book,

he should desire to illustrate Baudelaire. Happy over our ten-strike, happy that the great Jacob Epstein had agreed to illustrate a book for The Limited Editions Club, we signed him to a contract.

He worked like a beaver, turning out dozens upon dozens of drawings to illustrate Baudelaire. When these drawings were finished, he placed them on exhibition in the Tooth Gallery in London, a gallery which had previously sold hundreds upon hundreds of drawings from the hand of this one of the most famous figures in the world of art.

The Epstein drawings for Baudelaire excited a great deal of attention, even to a review of them in our own magazine, *Time*. In his introduction to the catalog of the exhibition, Epstein wrote: "Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* forms the Bible of the modern man, and it has long called to me; brooding upon the powerful and subtle images evoked by long reading, a world comes forth filled with splendid and maleficent entities. I am aware that these are not the first drawings for *Les Fleurs du Mal*, but I have felt that the erotic and sensuous side has hitherto been unduly stressed, and that drawings of seductive mulattos, exotic negresses and nostalgic eldorados do not altogether sum up Baudelaire."

So Jacob Epstein set out to make a series of drawings full of sculptured figures, sculptured figures in various attitudes of revolt, of anguish, of despair.

When his drawings were finished, and we undertook the job of reproducing them, we showed them to James Laver. Mr. Laver is Keeper of Prints at the Victoria and Albert Museum in London, an expert who knows a good drawing when he sees one. He exclaimed over the Epstein drawings for *Les Fleurs du Mal*,

summing up his comment by stating that these drawings are *Terrific!*

III.

So we asked James Laver to prepare the English text of *Les Fleurs du Mal* which we could print in the same book with the Epstein drawings. For James Laver is a man of parts. He is an expert in art, but he is an expert with words. He writes sketches for the more light-hearted London revues. He writes verses, as what literate person does not know, who has read *A Stitch in Time* or *Ladies' Mistakes*, those volumes of light verse which brought fame to Mr. Laver, both in England and in America, ten years ago! For James Laver, French is a second language; and he has translated from the French often.

We asked him to prepare an English text of Baudelaire. We asked him to take a copy of the definitive French text of Baudelaire's poems, and to supply us with a translation into English verse of each of Baudelaire's poems.

Baudelaire, who translated Poe into French, has been translated into English again and again. Mr. Laver hunted through all of the volumes which contain the English translations of Baudelaire, selecting what he thought the best translation of each poem, and then arranging to have new translations made, for those poems not already well translated.

After arduous months, the text was assembled. Of the nearly two hundred poems which Baudelaire wrote, an English translation was supplied for each. These translations are from the pens of Edna St. Vincent Millay and James Huneker, Lord Alfred Douglas and George Dillon, Arthur Symons and Sir John Squire, Humbert Wolfe and James Laver, and several dozen other poets of the past fifty years.

To preface this splendid collection of Baudelaire in English, Mr. Laver proceeded also to prepare for us an illuminating introduction.

You will find this introduction in your copy of the edition of *Les Fleurs du Mal* which you will receive later in this month, and you will find it splendid reading. There is a note from Mr. Laver upon the difficulties of translating Baudelaire into English. There is an outline of the life of Charles Baudelaire, who was born in

son of an elderly father and a youthful mother; who became as famous and as infamous in the life of Paris in the middle of the nineteenth century as Oscar Wilde was to become in the life of London later in the same century; who wrote the poems later grouped under the title *Les Fleurs du Mal* which are often called the most exquisite poems in French literature; who lived a mad and sensual life, the memories of which he poured into his mad and sensual verses; whose life together with a negress brought final humiliation upon him; who died in poverty and despair, and whose reputation has grown in stature steadily from the moment of his death.

IV.

Baudelaire's poems have been illustrated again and again. The French artist who does not make illustrations for Baudelaire before his death, dies an unhappy man. Auguste Rodin made some drawings for Baudelaire before he died.

He made these drawings in a copy of Baudelaire's poems published by a man named Gallimard, and presented this copy to Gallimard. It became one of Gallimard's cherished possessions, and the world never saw the drawings.

Now that book, containing the poems of Baudelaire illustrated by Rodin, reposes in the Rodin Museum in Paris, jealously guarded by the trustees of the Museum and M. Grappe the Director of the Museum. Learning of the presence of that book in that Museum, we essayed to approach M. Grappe, to obtain his permission for the reproduction of the Rodin drawings. After much haggling, and he who has haggled with a Frenchman will know how much haggling is covered by the words "much haggling" when applied to a Frenchman, we purchased the permission of the trustees of the Rodin Museum to reproduce the Rodin drawings.

That was when we made the triumphant announcement to our members, that we would issue Baudelaire in two volumes. Into one volume we would pour the English translations of Baudelaire's poems and the illustrations by the English sculptor Jacob Epstein; into the other volume we would pour Baudelaire's poems in their original French and the illustrations by the French sculptor Rodin. For it seemed obvious that each had had the same impulse, that each had found in Baudelaire's poems a constant reference to the statuesque poses of the human body, and each had made a series of drawings, drawings of genius born out of the experience of each as a sculptor, drawings which represent the human body in a variety of sculptured aspects.

But Adolf Hitler has done more damage than this in the world, so we can only consider this one of his very minor crimes, that he prevented us from carrying this splendid idea to completion. Although we assigned the reproduction of the Rodin drawings to Georges Duval, and although we assigned the printing of the French text to Henri Barthélemy, we have never seen the proofs of the text and we have never seen the reproductions of the drawings.

Our last word upon the subject, to come out of Paris before the Germans marched in, came from M. Grappe; he was beside himself with delight, he said, over the reproduction of the Rodin drawings; he wanted us to present him with twenty copies of our edition of Baudelaire, which he could pass on to the luminaries of the French Republic; and he said with Gallic frankness that, if we complied with his request, he felt that we would in turn be decorated with the ribbon of the Legion of Honor. It is to be wondered, how many of the people who were luminaries of the French Republic at the beginning of this year, are honestly able to award to anybody a decoration which has to do with the quality of honor!

V.

But the drawings by Jacob Epstein were reproduced in Paris, and it is a fortuitous circumstance indeed, that the reproductions were sent to America before the Nazis began to crow in victory.

The sculptor had made these drawings in the lithographic technique, with a soft lithographic crayon. That is why we turned all twenty-four of the drawings over to Fernand Mourlot, that lithographer in Paris who has printed so many of the illustrations for our Shakespeare so beautifully. M. Mourlot redrew the Epstein pictures on lithographic stones, and then made pulls of the pictures as lithographs. The twenty-four illustrations by Jacob Epstein for our edition of Baudelaire are therefore lithographs, made by Fernand Mourlot from Jacob Epstein's designs.

They are made on a fine white rag paper from the mills of B. F. K. Rives in France. That same fine white paper has been used for the printing of the text, although the text has been printed in England.

The text of our Baudelaire was printed at the Fanfare Press in London, from the designs of Ernest Ingham, that famous typographer who presides over the Fanfare Press.

The book which Mr. Ingham has made is squarish, the page being 7 x 9 inches in size. The Epstein drawings are permitted to run right to the edge of the book. But the general typographic treatment is marked by a conservative neatness and a conservative sense of decoration.

Carrying out the sentimental association of this Baudelaire with sculpture, Mr. Ingham elected to use a type designed by that famous English sculptor Eric Gill. This type is called Perpetua, the introductory material being set in the roman, and the poems themselves being composed in the italic.

Eric Gill began his career as a carver of letters in stone, for use in cemeteries and on the façades of buildings. He has achieved an international fame as a sculptor, as a wood-engraver, as a type designer, as a printer of books. But it is natural that he should have brought, to the designing of types, the knack of a stonemason rather than the

knack of a calligrapher. His letter shapes are sharply chiselled, not roundly written. If it seems fantastic, to conclude that his Perpetua type seems to harmonize with the Epstein illustrations because he and Epstein are both sculptors, please remember that the world would be a better place to live in if there were more fantasy around us.

Having composed the text admirably in Eric Gill's Perpetua type, having printed the pages of type exquisitely on the fine white Rives paper, Ernest Ingham then designed the binding and shipped our Baudelaire off to New York.

The sheets are gathered into boards which are covered with a staunch red buckram of the first quality. The title is stamped with austerity, in gold leaf, upon the buckram; and each copy is placed in a strong red slip-case.

It is our hope that we will one day obtain, from the Paris that was, the volume of Baudelaire in French with the illustrations by Rodin which was part of our dream before Hitler superimposed his more criminal dream upon ours. If that day ever comes, we will send that volume to you with our happy compliments. Now, however, we send to you the edition of Baudelaire's poems which sprang into being at the moment when we discovered that Jacob Epstein was sitting at the table next to us in the Café des Deux Magots; and we hope you will find it what we find it, a satisfying *tour de force*, a volume in which the most important collection of translations of Baudelaire into English are exquisitely printed in juxtaposition to the illustrations, the daring and exotic illustrations, by Jacob Epstein the sculptor.

COMING, COMING!!

In October, four volumes of Shakespeare: a fine big lot of volumes with which to conclude the publication of our thirty-seven volume set of Shakespeare's plays. This has been the most ambitious publishing venture of modern times; we hope you agree it is the most beautiful. Then, in November, the Twelfth Series begins: with a two-volume edition of *Ivanhoe* illustrated with engravings by Allen Lewis and bound in chain-mail! Well, what will *look* like chain-mail. . . .

II. 3. Octave Uzanne (1851-1931) sur le fac-similé

Dictionnaire bibliophilosophique, typologique, iconophile, bibliopéique et bibliotechnique à l'usage des bibliognostes, des bibliomanes et des bibliophilistins

Paris : imprimé pour les sociétaires de l'Académie des beaux livres, 1896, p. 202 et 203



Le moment approche où le document original deviendra sans valeur, tellement parfaite sera la reproduction.

Cela nous annonce des temps monotones et dont la banalité, la torpeur, l'ennui ne sont pas à exposer. — Voyez-vous ça d'ici... non, mais le voyez-vous ?

Fascicule. terme de librairie. — Mains ouvrages se publient fragmentés par parties, afin que la vente en soit plus facile. Ces parties, qu'on appelle plus volontiers livraisons lorsqu'il s'agit d'éditions populaires, deviennent des fascicules lorsqu'elles dépendent d'un ouvrage d'ordre de vulgarisation, dictionnaire, géographie ou roman populaire.

Le Fascicule est une forme de la vente dite à *tempérament*, le système a ses dangers pour les éditeurs, car les premiers fascicules d'un ouvrage s'enlèvent parfois à merveille et le public volage, inconsistant lâche peu à peu la suite.

Les éditeurs d'ouvrages populaires par Fascicules s'enrichissent toutefois plus vite que les libraires de luxe. La fortune n'engraisse jamais que ceux qui propagent l'erreur, la bêtise, le vice et le mauvais goût.

Fautes d'impression. — Toute erreur échappée au correcteur, toute interversion du correcteur, tout oubli du metteur en pages deviennent des

II. 4. Catalogue de l'exposition des publications contemporaines figurant à l'exposition internationale du livre moderne, Galerie Bing à l'Art Nouveau, 1896.

