

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LE REGARD MÉLANCOLIQUE DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

SYLVIA KRATOCHVIL – *Université de Bordeaux*

L'oxymore des yeux sans regard est un motif récurrent dans *Les Fleurs du mal*. Chiffre qui rassemble des phénomènes divers, de l'apparence pure au regard séducteur de la marchandise, il peut être lu comme une allégorie de l'éros dans la modernité. L'idée de cet article est d'examiner ce motif à la lumière de la réflexion benjaminienne sur Baudelaire. Il s'avère que les yeux sans regard renvoient à la « *melencolia illa heroica* » de la Renaissance comme à la destruction de l'aura en tant qu'affirmation héroïque des techniques de reproduction. À partir de cette construction historique, le chiffre baudelairien semble se diriger vers une double issue. Dans un cas, la métamorphose de l'empathie avec la marchandise par l'intermédiaire critique de la mélancolie. Dans l'autre cas, que nous nous contentons d'esquisser, l'abandon de la mélancolie au profit d'une affirmation érotique des techniques de reproduction qui n'échappe pas à la sphère de la rédemption.

Eyes deprived of sight are a recurring oxymoron in *Les Fleurs du mal*. As a figure which bundles a variety of phenomena, from pure appearance to the seductive regard of the commodity, it can be read as an allegory of modern Eros. This article intends to examine the figure in the light of W. Benjamin's reflexion on Baudelaire. The eyes deprived of sight relate to a Renaissance concept, Melanchthon's "melancholia illa heroica", as well as to destruction of the aura understood as a heroic affirmation of mechanical reproduction. Parting from this historical construction, Baudelaire's figure of the eyes deprived of sight seems to move towards a double issue. In one case, the metamorphosis of empathy through the mediation of critical melancholy, option detailed in this article. In the other case, an erotic affirmation of mechanical reproduction which abandons melancholy without leaving the sphere of redemption.

Reconnaître le mal, c'est se détourner des embrasements de l'amour idéal. Le péché ne se reflète jamais dans le regard de celui qu'on aime.

BETTINA VON ARNIM, *Correspondance de Goethe avec une enfant.*

I INTRODUCTION

L'oxymore des yeux sans regard est un motif récurrent dans *Les Fleurs du mal*. Chiffre qui rassemble des phénomènes divers, l'apparence pure comme le regard séducteur de la marchandise, il peut être lu comme une allégorie de l'amour moderne divisé entre l'attrait des choses éphémères et le désir de l'éternel. Selon W. Benjamin qui établit un lien entre l'absence du regard et l'absence d'astres dans la poésie postromantique de Baudelaire, il ne s'agit pas seulement d'une figuration mélancolique de la perte de l'autre. Avec sa pré-histoire, le baroque, et sa posthistoire, le *modern style*, le motif des yeux sans regard fait partie des images dialectiques du 19^e siècle, images qui interviennent « là où la tension entre les extrêmes dialectiques est la plus grande ».¹ Les extrêmes, ce sont la mélancolie du baroque et l'érotisme du *modern style* qui, dans ses représentations de la féminité, fête la stérilité et l'ornement. Chez Baudelaire, ce mouvement dialectique s'exprime sous forme d'une affirmation héroïque des techniques de reproduction via une poésie qui érige en idéal le corps reproductible de la Prostituée. La deuxième partie de notre article

¹ WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPENHÄUSER, 7 t., Frankfurt, Suhrkamp, 1991, t. V/1, p. 595.

traitera de la prédominance de la proximité dans l'amour moderne signifiée par l'opacité du regard. L'expérience-choc en tant qu'expérience mécanique privée d'avenir constitue le pendant temporel de la prépondérance de la proximité. La troisième partie sera consacrée à l'empathie avec la marchandise dans laquelle se prépare le basculement de l'allégorie vers le mythe, l'apothéose de la forme marchande. L'image dialectique des yeux sans regard semble ainsi se diriger vers une double issue. Dans un cas, la métamorphose de l'empathie avec la marchandise par l'intermédiaire critique de la mélancolie. Dans l'autre cas, que nous nous contentons d'esquisser, l'abandon de la mélancolie au profit d'une affirmation érotique des techniques de reproduction.

2 MÉLANCOLIE ET ÉROTISME CHEZ BAUDELAIRE

Dans les *Fleurs du mal*, le motif des yeux sans regard prend les traits d'un stéréotype. L'absence de regard semble s'articuler autour de trois champs métaphoriques qui s'alignent sur une trame descendante : l'œil miroir comme chiffre de la clarté mystique et du regard divin ; les yeux reflets qui expriment la froideur d'une lumière empruntée, aliénée, et enfin l'œil noir associé à la nuit sans astres qui désigne l'extinction de l'apparence. Dans la mesure où cette trame indique la perméabilité des motifs, il faut bien conclure que les deux pôles de la production poétique de Baudelaire – la contemplation spirituelle et la sensibilité accrue, le séraphisme et le fétichisme ou encore la théorie des correspondances et l'allégorie – s'interpénètrent.² Autrement dit : il y a de la mélancolie dans l'Idéal, tout comme, inversement, l'ennui du spleen nourrit l'espoir que le regard d'un Ange se posera, « plus tard », sur les yeux morts. Qui dit absence de regard dit également absence d'amour et absence de la femme. L'empreinte de sa présence dans les « écrans sans bijoux » et les « médaillons sans reliques », attributs profanés d'un *mundus muliebris* magiquement familier, s'articule sur le mode de l'allégorie en tant que savoir mélancolique des signes de son absence. La femme, en fin de compte, n'est pas ce à quoi s'intéresse Baudelaire. De là, il n'y a qu'un pas au constat de la misogynie, alors que ce reproche passe à côté du vrai problème qui est celui, esthétique et politique à la fois, du rapport entre la séduction de l'apparence, et l'art comme principe qui décompose l'image totalitaire du désir dans un « harcèlement à mort de l'image aimée ».³

La « *melancholia illa heroica* » que W. Benjamin emprunte à Melanchthon pour désigner la sensualité particulière de Baudelaire renvoie à un mélange de mélancolie et d'érotisme qui s'inscrit dans la problématique esquissée.⁴ Si, dans les mots de Bataille, « l'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question », le désir d'embrasser l'inaccessible – un souvenir lointain imprimé dans la matière où il se

2 Cette tension que Benjamin décrit comme la matrice de la poésie de Baudelaire est critiquée par Sartre qui l'analyse sous forme de « signification » : « jamais tout à fait pure, il y a en elle comme un souvenir des formes et des couleurs dont elle émane, et cependant elle se donne comme un être par-delà l'être. Il méprise notamment le mixte d'être et de néant, voir l'impureté des deux pôles ». Cf. *ibidem*, t. I/2, p. 674 et JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 224.

3 WALTER BENJAMIN, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. par PHILIPPE IVERNEL, Paris, Rivages, 2011, p. 149.

4 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 689. Sur ce terme et le lien entre érotisme et mélancolie qu'il sous-tend cf. KEVIN GODBOUT, *Saturnine Constellations. Melancholy in Literary History and in the Works of Baudelaire and Benjamin*, thèse soutenue à l'University of Western Ontario, 2016, p. 14.

décompose – doit bien figurer parmi les obsessions érotiques, ne serait-ce que sous forme d'une « delectatio morosa ».⁵ Il s'agit d'un désir sexuel transféré dans le domaine de la conscience qui reste impuissant, c'est-à-dire indifférent à la possession et à la communication fusionnelle avec l'Autre.⁶ Le fétichisme baudelairien des yeux appartient plutôt à une « érotique d'organes » qui se définit par une pulsion destructrice dépourvue d'aspiration à la totalité.⁷

Le livre que Benjamin voulait écrire sur Baudelaire – *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* – est resté inachevé. De son architecture tripartite – la signification de l'allégorie dans les *Fleurs du mal*, la réalité historique concrète du Second Empire comme arrière-plan de l'allégorie moderne, et finalement le thème de la marchandise comme réalisation historique de l'intention allégorique – uniquement la deuxième partie a été fixée et publiée en 1939/40 (*Sur quelques thèmes baudelairiens*). Mais il existe un grand nombre de notes préparatoires dont les plus importantes pour notre propos sont rassemblées dans un manuscrit intitulé *Zentralpark*. C'est uniquement à partir de ces fragments qu'il nous est permis de reconstruire la conception générale du livre sur Baudelaire. Ces notes détiennent une clef de lecture de la figure héroïque du flâneur : l'affinité de sa disposition avec le génie mélancolique, héritage de la Renaissance. Une telle approche historique de la passion part de la conviction qu'à des époques différentes de nouvelles figures passionnelles surgissent. La référence au Baroque invite à une comparaison entre la tradition de la mélancolie sublime et son expression chez Baudelaire. La découverte d'une telle continuité ne doit pourtant pas nous faire oublier la conception périodique, discontinue de l'histoire que sous-entend la citation du Baroque. La renaissance de l'éros mélancolique au 19^e siècle ne représente pas une forme de réactualisation ; reprise qui, en les incorporant à un devenir, relativiserait les extrêmes de la passion. On peut voir en elle la manifestation d'une intensité destructrice et salvatrice appartenant à l'éros originaire. Destructrice en ce sens qu'elle s'oppose à l'idée d'un héritage au service de la continuité, salvatrice en ce sens qu'elle rassemble les excès de l'évolution historique en une constellation authentique et productive.

Selon Benjamin, la déchéance de l'aura est un phénomène périodique. Le thème baroque de la chute de la création est lié à la transformation des objets en articles de masse. La dévalorisation des choses, désormais fixées et déterminées par le prix, coïncide avec un processus de sublimation qui concerne l'apparence de la marchandise. Auréolée d'une valeur qu'elle absorbe comme une seconde nature, « pouvoir emprunté » dont elle use « insolemment », la marchandise finit par supplanter la nature comme source d'inspiration poétique. Benjamin avait l'intention d'étudier ce phénomène, *La marchandise en tant qu'objet poétique*, dans la troisième partie de son livre sur Charles Baudelaire.⁸ Chez Benjamin, le double mouvement de la violence allégorique qui défigure tout en humanisant n'aspire ni à une synthèse en tant que coïncidence heureuse entre l'exis-

5 GEORGES BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Minit, 2011, p. 33.

6 Ce point constitue la différence avec l'érotisme de Bataille qui repose sur une dissolution de l'être discontinu dans la transgression de l'interdit. Cf. *ibidem*.

7 Nous avons emprunté ce terme à Roger Dadoun, cf. ROGER DADOUN, *L'Érotisme*, Paris, PUF, 2003, p. 11.

8 Cf. la lettre de Benjamin à Horkheimer du 28 septembre 1938, BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1089.

tence et l'être, comme le suggérait Sartre, ni à une inversion du topos de la mort.⁹ Dans l'image dialectique, agitation à l'arrêt où les extrêmes – la brutalité sadique de la signification abstraite et l'idéal séraphique – se mêlent, il se conserve sous forme d'une pré- et posthistoire.¹⁰ L'éros de Baudelaire constitue le point de jonction entre le Baroque et le modern style, entre mélancolie et érotisme. Dans la conception dialectique de Benjamin, ces deux postulats représentent bien « deux forces contraires et autonomes appliquées simultanément au même point » ; c'est-à-dire que l'une n'est ni fonction de l'autre ni son contraire.¹¹ Poser la question de la dialectique entre mélancolie et érotisme chez Baudelaire, c'est s'interroger sur le rapport entre défiguration et divinisation du corps. L'oxymore des yeux sans regard condense à la façon d'un élément infime d'éros ce vaste problème qui déborde sur le champ de l'anthropologie et de l'histoire politique.

Le monde baroque et le capitalisme se rencontrent le temps d'un éclair dans les yeux noirs de la Prostituée, Mélancolie moderne. La femme-marchandise qui s'inscrit dans un lexique prosaïque et citadin annonce en même temps une nouvelle configuration de la mélancolie sublime telle qu'elle a fleuri dans la poésie post-médiévale. Dans leur analyse iconographique qui se réfère à cette époque, *Saturne et la Mélancolie*, Panofsky et Saxl relèvent plusieurs moments de rupture par rapport aux représentations médiévales de la mélancolie. Alors que la froideur des yeux, le regard baissé, la pauvreté et la maigreur avaient été les traits d'une Mélancolie malade, on assiste, chez Milton, à son apothéose : « But hail thou Goddess, sage and holy, / Hail divinest Melancholy, / Whose Saintly visage is too bright / To hit the Sense of human sight ; / And therefore to our weaker view, / o'er-laid with black, staid Wisdom's hue » (*Il Penseroso*). Ce qui change dans cette vision humaniste, c'est la signification du symptôme pathologique de la *facies nigra*, du visage sombre que la tradition attribuait à la mélancolie. La face apparaît noire dans la confrontation entre liberté céleste et sensation humaine. La séduction de la mélancolie poétique repose sur la promesse d'une conversion, d'un saut dans la transcendance, adressée à une subjectivité enfouie dans le monde de la créature.¹² Selon Panofsky et Saxl, « ce qui se profile ici est l'humeur mélancolique proprement 'poétique' des modernes : sentiment à deux faces, qui de soi-même se nourrit perpétuellement [...] une sorte de 'joie dans la peine' [...] une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine ».¹³ Cette dualité dialectique explique la prolifé-

- 9 Pour la deuxième hypothèse selon laquelle le mélancolique se représente la mort comme « aimée », cf. PIERRE DUFOUR, *Les Fleurs du mal*, in « Dictionnaire de mélancolie, Littérature », LXXII (1988), p. 44.
- 10 Pour cette articulation de l'image dialectique comme agitation dialectique à l'arrêt (*erstarrte Unruhe*), cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 657, p. 666, p. 682. Sur la construction systématique du baroque comme « préhistoire » de Baudelaire et les possibles malentendus qu'elle pourrait susciter, cf. WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 140-141.
- 11 Sartre affirme le contraire, cf. SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 88. Il faut également écarter l'idée d'une opposition binaire, ces deux mouvements se renforçant mutuellement sous forme d'une agitation en spirale.
- 12 Il s'agit en fin de compte d'une suspension dialectique de la mélancolie par elle-même, d'un basculement progressif de la vanité vers la consolation. Cf. HANS-JÜRGEN SCHINGS, *Consolation Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, in *Deutsche Dramentheorien*, sous la dir. de REINHOLD GRIMM, Frankfurt, Athenäum, 1971, pp. 1-44, p. 22-27 et p. 36.
- 13 ERWIN PANOFSKY, KLIBANSKY RAYMOND et SAXL FRITZ, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par FABIENNE DURANT-BOGAERT et LOUIS

ration de la figure de l'oxymore dans la poésie mélancolique, qui non seulement repose sur l'antithèse, mais également sur un jeu stimulant entre la sensation et la conscience. C'est cette signature tragique et expérimentale que Benjamin souligne chez Baudelaire. Sa mélancolie se polarise en image et idée, *Spleen et idéal*, qui entrent dans une relation dialogique où les frontières entre sensibilité réflexive et pensée se brouillent.

Il existe néanmoins une différence majeure entre les conceptions néo-platoniciennes de la mélancolie et sa forme héroïque chez Baudelaire. Pour Marsile Ficin, le pouvoir bipolaire de Saturne peut être maîtrisé, le pouvoir des astres étant *per se* bénéfique. On verra que, chez Baudelaire, le désaccord demeure. Ses causes profondes ne siègent pas dans le pouvoir ambivalent d'un astre lointain, mais s'inscrivent dans le monde moderne lui-même et sa puissance aliénante. Sartre et Benjamin ont tous les deux souligné le caractère fourbe de la pose mélancolique chez Baudelaire, bien qu'elle fût pour Sartre un signe d'échec, pour Benjamin une posture historique. L'entrée dans l'ère industrielle est marquée par une dévalorisation non seulement des objets, mais également des sentiments, et notamment de la souffrance : « A rien de ce qu'il pense, à rien de ce qu'il sent, à aucune de ses souffrances, à aucune de ses grinçantes voluptés, Baudelaire ne croit tout à fait ».¹⁴ La figure de style de l'oxymore devient le jouet préféré d'un procédé poétique qui se méfie de la nature organique et de la vie passionnelle. Dans ce but, le discours mélancolique se greffe sur des motifs investis par une poésie érotique conventionnelle afin de détourner, déplacer ou renverser leur signification amortie.¹⁵ Le processus linguistique caractéristique de la mélancolie déplace la métaphore banale de l'œil miroir de l'âme, métaphore qui constitue en quelque sorte une vulgarisation de la conception néo-platonicienne du miroir comme intermédiaire entre esprit et nature, en faisant des yeux le lieu d'irruption de l'enfer. Les yeux deviennent des « soupiraux » de l'âme, « la citerne où boivent mes ennuis » (*Sed non satiata*, XXIV), « deux antres où scintille vaguement le mystère » (*Le désir de peindre*, XXXVI) et le miroir, pris à la lettre, une surface froide et impénétrable, chiffre d'une conscience étrangère pétrifiante. L'enfer de Baudelaire est un lieu hypothétique, un laboratoire poétique dans lequel le désir se fige et se décompose. Dans ce sens il ne constitue pas un lieu clos, mais bien un passage dont l'issue est incertaine. L'œil miroir y constitue l'instrument privilégié et tout dépend de l'emploi qui en est fait.

La multivalence du miroir, symbole de la vérité et de la vanité, ainsi que sa prolifération dans le Paris du 19^e siècle, Ville Lumière où les foules se pressent pour se mirer dans les vitrines des boutiques et les glaces des passages, en fait un outil artistique prometteur. L'œil miroir est également devenu l'emblème d'une nouvelle technique de la reproduction, la photographie. Naturalisme et vanité se mêlent dans la mode bourgeoise du portrait. Dans le *Salon de 1859* Baudelaire critique ce nouveau culte de la représentation photographique : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour

ÉVRARD, Paris, Gallimard, 1989, pp. 374-375.

14 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 101. La théâtralité de la mélancolie chez Baudelaire semble faire unanimité. Starobinski voit en Baudelaire un mime de la mélancolie, Benjamin un « représentant du héros » (*Heldendarsteller*), cf. JEAN STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989 et BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 600.

15 DUFOUR, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 39-40.

contempler sa triviale image sur le métal ».¹⁶ L'œil de la caméra constitue pour Baudelaire un faux miroir qui profane l'idée du vrai et flatte la vanité des possédants. Idéologie du progrès, culte de la représentation, complaisance et domination de la matière se focalisent dans les nouvelles applications du miroir, œil où germe l'âme de l'ère industrielle. L'opposition équivoque de Baudelaire à l'industrie de la reproduction, son inquiétude face à la déchéance de l'aura dont elle serait la principale cause, constitue, selon Benjamin, le thème le plus personnel de Baudelaire.¹⁷ On note que la réponse poétique de Baudelaire consiste à subvertir les fonctions du miroir que la partie adverse manie avec autant de succès. Car « l'image sur le métal » hante également la poésie des *Fleurs du mal*. L'amoureux y plonge dans de « beaux yeux, / mêlés de métal et d'agate » (XXXIII), dans des « yeux fixes/ Des Satyresses ou des Nixes » (CLII), et on y trouve des « creusets qu'un métal refroidi pailleta ... » (CXXVI), ainsi que des « bijoux froids » (XXVI), « ... où se mêle/ L'or avec le fer » (XXVI), et des « yeux de jais » (XXXV). Lorsque l'œil de la caméra est implanté dans un visage de femme, elle est dépouillée de son apparence humaine. L'éros de Baudelaire cherche à vider le corps aimé de toute apparence de vie sentimentale ou naturelle et à pétrifier sa beauté. Le culte de la frigidité est fréquemment constaté par les commentateurs de Baudelaire, mais leurs interprétations divergent. Chez Sartre il s'agit d'un mouvement intersubjectif, d'un mélange entre projection et transfert au sens psychanalytique qui finit par prendre une dimension métaphysique. Baudelaire projetterait sur l'*Autre* son dégoût de la nature faisant de la femme froide « une incarnation sexuelle du juge ».¹⁸ « De toute façon cette grande forme frigide, muette et immobile, est pour lui l'érotisation de la sanction sociale. Elle est comme ces miroirs par quoi certains raffinés se font renvoyer l'image de leurs plaisirs : elle lui permet de se voir pendant qu'il fait l'amour ».¹⁹ La double présence du Bien impassible et du Mal désirant qu'incarne la femme finirait par figurer le sadomasochisme de Baudelaire qui oscille « du métal lunaire, glacé et incorruptible au cadavre en train de perdre sa chaleur animale ».²⁰ Lorsqu'on adopte le point de vue de l'allégorie, l'infécondité indique la limite de la toute-puissance de la signification, qui, dans un mouvement d'appropriation illimitée et narcissique, finit par rejeter l'Autre. La femme-marchandise est l'incorporation de ce mouvement antithétique. La prostituée échange la valeur de son corps contre l'argent de ses clients tout en restant indifférente à leur égard.²¹

Chez Benjamin, la femme savamment dépouillée de sa vie, de son aura humaine comme pouvoir de lever le regard, est l'Autre, aussi, mais sous le mode historique : une allégorie de la modernité. Il s'agit d'une figure incontournable, née non seulement d'une psychogenèse perverse, mais également, et c'est là l'essentiel, de la configuration d'une

16 CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'YVES FLORENNE, 3 t., Paris, Le Club français du livre, 1966, t. III, p. 370.

17 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1188. Pour prévenir tout malentendu : la critique baudelairienne de la photographie, en apparence dirigée contre la déchéance de l'aura, s'adresse surtout à la photographie comme industrie concurrente dans l'entreprise de la destruction de l'aura. Baudelaire argumente au nom de l'allégorie.

18 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 153.

19 *Ibidem*, p. 156.

20 *Ibidem*, p. 167.

21 Cf. MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, cit., p. 166 et p. 170.

époque. Christine Buci-Glucksmann parle dans ce contexte d'une « utopie catastrophique » qu'elle décrit comme un drame baroque de la féminité dans la modernité.²² Les traits de ce drame sont réunis dans la figure de la prostituée : la fixation du corps de la femme sous forme de marchandise qui se prête au désir masculin pétrifiant, la dévalorisation du sentiment amoureux romantique, l'appauvrissement de l'imagination utopique qui mène à l'impuissance masculine, l'émergence d'un pôle séraphique et d'un pôle fétichiste du désir, l'attribution d'une signification mortifère au corps de la femme comme résultat de la dissociation définitive entre l'éros et le désir sexuel. Dans ce qui suit, nous souhaitons analyser deux phénomènes intimement liés au motif des yeux sans regard : le renversement du rapport érotique entre les forces du lointain et de la proximité associée à la sexualité, et le rétrécissement de la mémoire amoureuse dans l'expérience-choc, mode d'une nouvelle mémoire photographique.

3 « TES YEUX ATTIRANTS COMME CEUX D'UN PORTRAIT »

L'amour baudelairien pour le mensonge se lit comme un renoncement héroïque à l'éros auratique en tant que désir du lointain inspiré par le regard d'une muse, Béatrice ou Mignon. À la réalité crue des photographies, Baudelaire dit préférer « quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ».²³ Le couple d'adverbes « artistement » et « tragiquement » indique le lien intime entre la haine de la nature et la mélancolie, associées malgré elles aux « rêves les plus chers ». Le caractère destructif, catastrophique de l'utopie devient ici explicite. Si l'éros lyrique s'envole vers le lointain du rêve et de l'idée, si, au moyen de la métaphore des yeux-astres, il projette la bien-aimée dans le firmament, l'éros de Baudelaire perce le vrai dans l'ultime proximité de l'image à l'arrêt. Dans une esquisse sur le problème psychophysique qui date du début des années vingt, Benjamin consacre deux paragraphes successifs au rapport entre la proximité et le lointain, relations déterminantes de la vie de l'éros et de la sexualité.²⁴ Peu estimée par les théories existantes de l'amour, de Platon aux troubadours, la proximité devient prédominante dans l'amour moderne, et finit par troubler l'équilibre entre les deux forces. Chez Baudelaire l'asymétrie transparait dans l'association de la beauté à la bêtise, dans le sentiment de l'horreur lié à la sexualité, dans l'amour pour l'apparence pure et dans le fétichisme. Benjamin constate que l'homme moderne a perdu l'emprise sur la proximité, qu'au lieu de l'ordonner, il est dominé par elle. La figure de la « femme fatale » résume la contamination de la sexualité par les forces du destin qui hantent le sujet du libéralisme. Au désir du lointain dans la présence de la femme auratique se substitue l'envoûtement par l'expérience d'un regard qui s'ouvre dans ce qui n'est pas humain, car trop proche :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,

22 CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *Catastrophic Utopia : The Feminine as Allegory of the Modern*, in «Representations», XIV (1986), pp. 220-229.

23 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 425.

24 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. VI, pp. 83-87.

ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
 Et t'aime d'autant plus, belle que tu me fuis,
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
 Plus ironiquement accumuler les lieues,
 Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Les rêves les plus chers qui ornent les nuits du poète se réduisent à des fantômes de désir, squelettes d'un bonheur projeté dans le néant derrière les coulisses : « Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon/ ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ». Ces vers de *L'Horloge* soulignent le paradoxe de l'éros baudelairien, situé dans le contexte historique de la déchéance de l'amour auratique, le fait qu'il soit ailé sans pouvoir – ou sans *vouloir* – prendre son envol.²⁵ Dans une note du *Livre des Passages*, Benjamin renvoie dos à dos l'éros de Baudelaire, souvenir attaché à l'expérience réelle, et la chouette de Minerve hégélienne, souvenir intellectuel qui aspire à une connaissance systématique.²⁶ C'est le souvenir en tant que forme imagée de l'histoire qui établit le lien entre ces deux figures. Le souvenir peut contenir les éclats colorés d'un bonheur passé, le gris d'un pressentiment d'un danger à venir ou le germe lumineux de la connaissance. Il oscille de ce fait entre deux extrêmes : catastrophe infernale ou salut, et entre deux mouvements : désir nostalgique du lointain, remémoration, et accablement face à la trace factuelle, pressentiment. Au sein de la nuit historique que Baudelaire partage avec Hegel, s'effectue la désagrégation de l'amour qui se décompose en un élan de l'âme vers une vie spirituelle et en une obsession de la proximité, sphère de la créature. Les souvenirs d'amour sont des images rémanentes qui contiennent en germe « la projection utopique et catastrophique d'une histoire à la fois personnelle et mondiale ».²⁷ On peut supposer que l'image baudelairienne de l'amour qui ne connaît aucun développement – ni mariage, ni famille, ni rencontre, si l'on pense à la *Passante* – est la condition essentielle de cette projection dialectique. Le poète fixe l'image d'une dernière fois qui par sa stérilité finit par coïncider avec le premier regard plein de possibles. *L'expérience-choc*, ce nouveau mode de perception qui repose sur une réactivité mécanique, dépourvue de volonté subjective, se situe ainsi aux antipodes de la mémoire épisodique de cristallisation telle que Stendhal l'avait dépeinte dans *De l'amour*. L'image fugitive de « celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit » n'est pas faite pour être poursuivie par un travail d'imagination prospectif et constructif. Elle fuit « derrière » le voyageur, lui-même entraîné par un mouvement qu'il ne peut pas arrêter. La femme qui n'accompagne pas, la *Passante*, est la figure par excellence de l'impossibilité de la chose érotique à devenir objet de connaissance et finit par perturber le

25 « Il aurait horreur de monter en plein ciel, en laissant au-dessous de lui les biens de la terre ; ce qu'il lui faut, ce sont ces biens mêmes, mais pour qu'il les méprise, la prison terrestre, pour qu'il se sente perpétuellement sur le point de s'en évader : en un mot l'insatisfaction n'est pas une aspiration véritable vers l'au-delà mais une certaine manière d'éclairer le monde » (SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 230).

26 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. V/1, p. 439.

27 MATHIAS GIULIANI, *L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'Enfance berlinoise vers mille neuf cent*, in « Revue de littérature comparée », CCCXXV (2008), p. 80. Benjamin retrouve la figure de l'image rémanente, dont il s'est inspiré pour ses souvenirs d'enfance, chez Baudelaire, cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1184.

désir métamorphique : « la chose érotique interrompt la continuité de la métonymie désirante ».²⁸ L'ellipse violente de la compagne produit un court-circuit entre la naissance et la mort : « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant/ Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. » Le regard du poète finit par converger avec celui de l'*Allégorie*, premier regard de la Mère et dernier regard de la Mort : « Elle regardera la face de la Mort/ Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remords. » (LXXXV). La passante tue en l'homme le désir de compagne au sens salutaire. Poète-photographe il ne fait rien pour l'arrêter, l'instant de son passage étant suffisamment long pour qu'elle puisse être prise au miroir du sonnet. Ce geste héroïque qui exprime l'envie de vaincre et de jouir de la femme fatale est accompagné d'une envie sous-jacente, mélancolique, celle « de mourir lentement sous son regard », de s'abîmer dans le délice mortel d'une étreinte.²⁹

Il se peut néanmoins que ce hasard imaginaire soit un passage fatal qui transforme le miracle en une marchandise qui attend le client-dandy qui passe.³⁰ Celui-ci, absorbé dans une rêverie passagère, devient le témoin imaginaire de soi-même en surprenant son visage dans la glace d'une vitrine, astre « sans chaleur et plein de mélancolie ».³¹ En passant devant la beauté de la Passante, le dandy se résorbe en moi narcissique et féminin, le tête-à-tête prend le dessus sur l'illusion « bien loin d'ici », « *jamais* peut-être ».³² Jamais, car le travail négatif d'une mémoire photographique, érigeant en frontière insurmontable la distance entre le moi et la surface de l'image, a fini par éclipser le lointain. Le poème de la passante se range du côté de l'apparence sublime comme produit de la mélancolie héroïque. Son caractère héroïque s'exprime dans le rejet volontaire de la mémoire nostalgique en faveur d'une mémoire photographique basée sur une lucidité instantanée qui évacue l'amour naissant tout en l'encapsulant. Il s'agit d'une stratégie poétique à la fois héroïque et défensive. S'adresser à la femme anonyme, lui renvoyer son image, c'est échapper au regard pétrifiant de Méduse, personnification d'un contenu spirituel qui plane au-dessus de la foule. Ce contenu se donne comme une signification à portée de main qui n'est pas vraiment visible : « c'est un sillon dans les airs, une direction immobile », un être par-delà l'être qui porte en lui le souvenir des formes et des couleurs dont il émane.³³ La foule est un hybride entre la particularité, la sphère privée des personnes qui la composent, et l'universalité, les abstractions qui la rationalisent sous forme de peuple, marché, public, race ou destin.³⁴ L'être concret de la foule – une « rue assourdissante », un rassemblement provoqué par un incendie ou un accident – reste dissimulé par ces apparences idéologiques. Le vers « Tu mettrais l'univers entier dans la ruelle »

28 JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 23.

29 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 92. – Cf. l'analyse de la « délectation morose » chez Bataille : « C'est en fait le moyen de concilier le désir du *salut* de l'âme avec celui d'être abîmé dans le délice mortel d'une étreinte. » (BATAILLE, *L'Érotisme*, cit., p. 245).

30 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. VII/2, p. 878.

31 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 485.

32 IRVING WOHLFAHRT, *Entendre l'inouï. La dialectique de la raison et ses sirènes*, in « Tumultes », XVII-XVIII (2001), p. 64.

33 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 224.

34 Cf. *Allégorie* (LXXXV) : « Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins, / Elle appelle des jeux la race des humains. »

(XXIII) exprime l'usurpation de la notion d'universalité, fausse apparence de totalité, par la volupté égoïste et le désir privé.³⁵ Malgré l'opposition entre la conscience photographique du flâneur et le passé profond qui émane des figures féminines dans les *Fleurs du mal*, la « femme impure » avec son regard concave et le flâneur se rencontrent en un point topographique : celui du seuil. Alors que le flâneur qui refuse de se fondre dans la masse défend le seuil entre le privé et le public, la femme se tient sur le seuil entre le passé, qu'elle garde, et le présent.³⁶ Ses yeux sans regards sont les sceaux de la mémoire, comme l'expérience-choc du flâneur recouvre la teneur traumatisante du contact avec les foules. Si ces deux regards se croisent, comme dans le poème de la *Passante*, la foule se charge d'un contenu érotique qui la dépasse tout en gardant le caractère immobile du pressentiment : « Dans son œil, ciel livide, où germe l'ouragan ». L'éclatement de l'orage « Un éclair ... puis la nuit ! », qui aurait pu donner suite à un feu d'artifice de portée universelle, est d'emblée inhibé et se fige en une image unique, encapsulée de l'amour naissant.

Lorsque le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard, signe de l'appauvrissement de l'imaginaire utopique, il fixe le prix de la beauté moderne : « la destruction de l'aura par la sensation du choc ».³⁷ Le regard de la femme publique est scellé, il ne peut pas devenir « familier » ou « universel ». Son destin poétique, c'est d'être absorbé par une perception qui, comme les yeux-miroirs concaves de la « femme impure », jouit de la chute entre le vide et la foule, le privé et le public. « Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques », exposés à la vue de tous, restent hors d'atteinte comme les bijoux dans la vitrine d'un collectionneur. La préservation de la distance qui sépare le spectateur de l'objet admiré, imposée par le capitalisme, devient dans le cas du collectionneur un moyen inconscient de mise en scène d'une incarnation magique. Lorsque le collectionneur se dédouble en spectateur, il fait l'expérience d'un regard qui s'ouvre dans ce qui n'est pas humain.³⁸ L'érotisme qui enveloppe l'image poétique de la Prostituée-marchandise renvoie à une nouvelle sensibilité mélancolique que Baudelaire partage avec Flaubert : il s'agit de l'empathie avec la marchandise, pulsion scopique qui oscille entre défiguration (fétichisme) et idolâtrie (séraphisme). La question se pose de savoir si l'utopie catastrophique peut être transgressée sans que l'image mythique et acritique soit ranimée. Dans la partie qui suit, nous allons décrire le passage de la distraction en tant que reflet du désordre allégorique à l'empathie avec la marchandise dans laquelle se prépare le basculement dans le mythe, l'apothéose du flâneur.

4 « TES YEUX, ILLUMINÉS AINSI QUE DES BOUTIQUES »

Le poème en prose *Le désir de peindre* est habité par un visage inquiétant, quoique séduisant, en qui le noir abonde : « tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond [...]

³⁵ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 790.

³⁶ Cf. KARIN STÖGNER, *Geist und Sexus. Benjamins Sprachphilosophie als Jenseits des Geschlechterprinzips*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», VIII (2014), p. 295 et BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 569.

³⁷ *Ibidem*, t. I/3, p. 1188.

³⁸ Cf. LÉA BARBISAN, *Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre*, in «Nouvelle revue d'esthétique», XVII (2016), p. 39.

c'est une explosion dans les ténèbres ».³⁹ Dans le désir de peindre celle qui lui est apparue, Baudelaire utilise la métaphore nervalienne du soleil noir tout en reconnaissant le caractère paradoxal d'une telle comparaison : « si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur ». L'oxymore suggère une chose impossible à représenter, privée de lumière et pourtant présente, rêvée et soumise à l'analyse de la raison. Dans l'ultime voisinage de ce « terrain volcanique » qui couvre le visage de la femme, le poète aperçoit une superbe fleur, « le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse ». L'association de ce rire grotesque au paysage de la mélancolie donne à penser. S'agit-il d'un simple renversement, fréquent dans l'inventaire stylistique de la mélancolie ? Le rire de la grande bouche, serait-il la sœur infernale du sourire angélique de la Béatrice de Dante ? Alors qu'une telle interprétation peut sembler justifiée, nous voudrions pousser l'analyse plus loin et étudier l'imagier du volcan, emblème de la convulsion érotique.

Dans son *Essai sur le rire*, Baudelaire constate que la convulsion est engendrée par la présence d'un sentiment double ou contradictoire, l'antipode de la joie paradisiaque, essentiellement une.⁴⁰ À l'admiration qu'engendre la vision se mêle un sentiment d'horreur comme pressentiment d'une catastrophe imminent. Dans deux fragments intitulés « Sur l'épouvante » (*Über das Grauen*), Benjamin observe que l'horreur naît d'un état de contemplation et de concentration profond qui n'est pas assuré par la foi comme dans le cas de la prière.⁴¹ C'est dans l'ennui et dans la distraction mélancolique que survient l'épouvante. Plus précisément : dans un état de recueillement incomplet – l'esprit est absent – quoique profond, puisque « recueillement en quelque chose d'étranger ». Benjamin juge que la perception visuelle est plus que toute autre susceptible de générer ce sentiment, notamment la perception d'un visage de femme. Privée d'esprit comme d'un corps bien défini et limité, puisque entraînée dans le tourbillon de l'âme, la chose étrange – le soleil noir, un visage volcanique – peut faire irruption dans le moi :

Ce qui est perçu, surtout par les yeux, fait alors irruption en lui <, > l'esprit-chair [*der Geist-Leib*] se détache du corps étranger pour tomber lui aussi dans le tourbillon et, dans la perception visuelle épouvantée, au sentiment : voilà [ce] que tu es au regard de l'autre (« tu » parce qu'il n'y a pas de limites), s'ajoute cet autre sentiment : c'est ton double <, > sentiments qui se rapportent au corps « autre », mais désormais sans limites et désincarné [*entgrenzter und entleiblicher Körper*].⁴²

La signification du miroir a profondément changé par rapport à l'expérience-choc défensive. Au miroir comme instrument de mise à distance et d'oubli préventif se substitue un miroir alchimique dont les effets s'apparentent à l'ivresse engendrée par la drogue ou

39 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 91.

40 Cf. *ibidem*, t. III, p. 543.

41 Benjamin voit dans les visions du Saint-Antoine de Flaubert « un triomphe du fétichisme » et une manifestation principale de l'identification affective avec la matière morte. Cette comparaison donne un indice sur le fond religieux de l'empathie avec la marchandise, état émotionnel d'une grande théâtralité. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. V/1, p. 448.

42 WALTER BENJAMIN, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraire*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, trad. par CHRISTOPHE JOUANLANNE et JEAN-FRANÇOIS POIRIER, Paris, PUF, 2001, p. 83.

le délire. Cette transformation psychique donne lieu à une réaction paradoxale : au lieu de repousser l'objet de l'épouvante, le moi se reconnaît en lui et l'imité dans un mutisme qui se confond avec la source de l'horreur. L'épouvante est pour Benjamin un phénomène mimétique qui ne peut s'installer « qu'entre quatre yeux, c'est-à-dire seulement pour un sujet et seulement en présence d'un autre (l'un entendu non pas numériquement, mais essentiellement). » Il ne s'agit pas d'un dialogue, même silencieux, la faculté du langage étant suspendue et avec elle la possibilité d'une réponse, mais d'un dédoublement abyssal qui converge vers le terme ultime de toute signification : la Mère universelle, volcan qui donne la vie et la mort.⁴³ À l'époque de Baudelaire, la ville-labyrinthe tient lieu d'une telle image mythique parcourue par le flâneur au fil de l'écriture. L'extériorité pure de sa surface correspond à la rue, aux boutiques illuminées, aux fêtes publiques, à des jets d'eau, éléments qui, dans la poésie de Baudelaire, seront implantés dans un corps de femme, Allégorie d'une nouvelle fantasmagorie urbaine.⁴⁴

Alors que Baudelaire renonce aux regards familiers salutaires, il trouve un substitut dans les yeux sans regard qui, selon Benjamin, exercent une profonde fascination sur lui.⁴⁵ Sans illusion il se serait rendu dans leur sphère d'influence : « Plonge tes yeux dans les yeux fixes/ des Satyresses ou des Nixes » (CLII). Les Satyresses ou Nixes ne font plus partie de la famille des êtres humains. Leurs prunelles s'allument dans des états de possession, d'ivresse et d'hallucination qui servent d'échappatoire à l'ennui. Ainsi on peut lire dans *Le poème du haschisch* : « Les nymphes aux chairs éclatantes vous regardent avec de grands yeux plus profonds et plus limpides que le ciel et l'eau ; les personnages de l'antiquité, affublés de leurs costumes sacerdotaux ou militaires, échangent avec vous par le simple regard de solennelles confidences ».⁴⁶ L'empathie avec l'inhumain qui s'annonce dans cette vision se produit dans une sphère intermédiaire, espace d'image entre mort réelle et symbolique et point de commutation entre histoire et nature.⁴⁷ Pour Benjamin, la méthode de l'empathie est un outil à double sens, au service à la fois de l'artiste et de l'historien. Dans la septième des *Thèses sur le concept d'histoire*, il précise qu'« elle est née de la paresse du cœur, de l'*acedia* qui désespère de maîtriser la véritable image historique, celle qui brille de façon fugitive. [...] La nature de cette tristesse devient plus évidente lorsqu'on se demande avec qui proprement l'historiographie historiciste entre en empathie. La réponse est inéluctable : avec le vainqueur. Or quiconque domine est toujours héritier de tous les vainqueurs. [...] Tous ceux qui, jusqu'ici, ont remporté la victoire participent

43 « L'apparition de la mère, réveillant l'homme de la méditation où il est profondément absorbé, serait le cas eidétique idéal de l'épouvante. » (*ibidem*, p. 82) : – Le dédoublement est également une figure centrale de l'imaginaire nervalien, cf. KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 177 sq. – Dans le livre sur le drame baroque allemand, la tristesse est présentée comme « la mère de l'allégorie ». Notons que dans la tristesse comme dans l'horreur, la faculté du langage se trouve suspendue. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I, p. 403.

44 Pour la notion de « perception distraite » que Benjamin a probablement empruntée à Siegfried Kracauer, cf. RÉGINE ROBIN, *L'écriture flâneuse*, in *Capitales de la modernité*, sous la dir. de PHILIPPE SIMAY, Paris, Éditions de l'éclat, 2005, pp. 37-64, pp. 37-64.

45 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 649.

46 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 162.

47 Santner fournit une étude comparatiste d'auteurs qui articulent ce qu'il appelle la sphère du a-mort, "the undead" ; cf. ERIC L. SANTNER, *Creaturly Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2006.

à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus d'aujourd'hui. À ce cortège triomphal, comme ce fut toujours l'usage, appartient aussi le butin. »⁴⁸ Les « solennelles confidences » que l'haschischin échange avec les hauts personnages de l'antiquité expriment la complicité du poète avec la violence historique au moyen de l'allégorie. Dans l'espace d'image qui s'ouvre à l'orgueil démesuré de l'homme devenu la représentation de l'histoire, la frontière apparente entre catastrophe et progrès, entre l'éphémère et l'éternel, entre rêve et action s'efface au profit d'un état d'exception, « triomphante orgie spirituelle » qui culmine dans l'apothéose du poète : « toutes ces choses ont été créées *pour moi, pour moi, pour moi !* Pour moi, l'humanité a travaillé, a été martyrisée, immolée, – pour servir de pâture, de *pabulum*, à mon implacable appétit d'émotion de connaissance et de beauté ! [...] Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur : '*Je suis devenu Dieu !*' ».⁴⁹ Or l'agrandissement n'atteint pas l'absolu, le moi reste captif de l'addition infinie. C'est l'allégorie, la vie qui signifie la mort, qui arrêtera l'élan démoniaque vers une image totale.

Dans l'empathie avec la marchandise, le travail humain absorbé par les produits se transforme en un indice mystique, une pensée divine imprimée dans la matière. Il s'agit du caractère fétiche de la marchandise analysé par Marx et résumé sous forme d'une « fantasmagorie qui fait apparaître le caractère social du travail comme un caractère des choses, des produits eux-mêmes ».⁵⁰ Le citoyen nostalgique de l'idéal humaniste qui voit dans l'individu une image de Dieu sera particulièrement réceptif à cette promesse. Les produits du travail et des techniques de reproduction sont identifiés à la *natura naturans*. La dissimulation du caractère machinal de la reproduction érige une aura nouvelle sur les ruines de l'apparition auratique, unique d'un lointain.⁵¹ Le flâneur baudelairien participe à cette fantasmagorie dans la mesure où il oublie le caractère marchand de son propre travail, oubli qui sauvegarde la distance nécessaire à l'empathie avec la marchandise.⁵² Par ce moyen, il arrive à convertir le triomphe de la domination qui appartient à la classe dont il se trouve exclu en jouissance d'apparence souveraine et satanique. L'utopie transgressive qui en résulte ouvre un espace d'image total qui absorbe sans distinction le beau et le morbide, l'humain et l'inhumain, le féminin et le masculin, le spirituel et le matériel. Citons Flaubert :

Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on disait, et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer les paupières noyées d'amour ...⁵³

48 Benjamin propose comme traduction « identification affective ». Cf. MICHAEL LÖWY, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2018, pp. 92-94.

49 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 169.

50 KARL MARX, *Le Capital*, in *Œuvres*, sous la dir. de MAXIMILIEN RUBEL, trad. par JOSEPH ROY, 4 t., Paris, Gallimard, 1965, t. I, p. 608.

51 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. II/1, p. 369 et p. 378.

52 *Ibidem*, t. II/1, p. 561.

53 Cité dans le *Livre des Passages*, cf. *ibidem*, t. V/1, p. 562.

Lorsque le flâneur éclipsé accompagne sur son passage aux lieux de distraction l'allégorie, il jouit de ses multiples métamorphoses par un transport empathique. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'énoncé énigmatique de Benjamin : « L'amour pour la prostituée est l'apothéose de l'empathie avec la marchandise. »⁵⁴ Le flâneur, en suivant la marchandise, se transforme en voyeur obsédé :

Je t'aime ainsi ! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,
Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre
C'est bien ! Charmant poignard, jaillis de ton étui !⁵⁵

Cette exaltation orgiaque est l'opposé érotique de l'attrait des yeux mélancoliques qui ont perdu le pouvoir du regard, oxymore qui renvoie au « soleil noir », à l'astre de la mélancolie de Nerval.⁵⁶ Le vide inscrit dans le regard de la chose érotique interrompt la multiplication du moi structuré par l'identification affective du *Spleen* : « je suis ... je suis ... je suis ... » (LXXVI). Érigé en hypersigne, en allégorie, le vide déploie son non-sens fondamental et nourricier.⁵⁷ C'est ainsi que la Prostituée devient la vie qui signifie la mort, nouveauté radicale qui transgresse la répétition sérielle. La singularité de la Prostituée consiste en ce qu'elle signifie un pluriel nonréalisé, un infini négatif qui rompt avec l'identique et la reproduction totalisante.⁵⁸ L'empathie avec la marchandise s'avère être le mouvement d'un éros qui ne va pas droit au but, à la possession du corps nouveau, mais qui se contente de jouir de l'échange de confidences et d'idées. La nouveauté signifie dans ce contexte l'unité suivante, l'association toujours reportée d'un corps nouveau à la série, car la possession n'a pas lieu. Plus l'addition de l'unité suivante est imminente, plus le désir coagule, hésite à franchir le seuil. La mort est la nouveauté radicale qui achève la série en mettant fin au sortilège de son infinité. L'ultime client que Jack the Ripper incarne si parfaitement dans la *Lulu* de Wedekind, coupe court au cercle infernal de la répétition. Tant que la mort, l'allégorie, est suspendue, le mouvement de l'empathie rapporte le flâneur, signe vide dépourvu d'identité, au corps total d'images qui s'adressent à une masse indifférenciée. L'allégorie est la césure, le noir et l'absence nécessaire au développement de la photographie et du poème. Un abîme sépare « Tes yeux, où rien ne se révèle/ De doux ni d'amer », « deux bijoux froids où se mêle/ L'or avec le fer » des yeux d'or de l'héroïne de Balzac, « jaune[s] comme ceux des tigres ; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset ».⁵⁹

54 *Ibidem*, t. V/1, p. 475 et p. 637.

55 *Le Possédé* (CIX). Pour l'empathie avec la marchandise, cf. les derniers vers : « Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore ;/ Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant/ Qui ne crie : Ô mon cher Belzébuth, je t'adore ! »

56 Ce couple complémentaire rappelle l'antithèse tragi-comique du drame baroque, celle de l'enthousiasme démoniaque du courtisan et de la tristesse sublime du prince. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I, p. 401.

57 Cf. KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 113.

58 Dans son analyse structurelle de la féminité chez Baudelaire Chatterjee souligne le caractère subversif d'une telle conception anti-patriarcale de la pluralité. Cf. RONJAUNEE CHATTERJEE, *Baudelaire and feminine singularity*, in «French Studies», LXX (2015), pp. 17-32.

59 HONORÉ DE BALZAC, *La duchesse de Langeais suivi de La fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1958, p. 192.

Les yeux sans regard sont le chiffre de la temporalité propre à la femme de Baudelaire : le présent évanoui, figé dans la mémoire photographique. L'œil du flâneur qui absorbe les choses qu'il rencontre n'est probablement plus humain, mais déjà inorganique comme les marchandises auxquelles il s'identifie. L'espace qu'il parcourt est celui de l'inconscient optique qui ne peut pas rendre le regard. Lorsqu'un paysage ou un visage s'offre à l'œil de la caméra, l'atmosphère et l'âme en sont en réalité absentes. L'intimité cède en faveur d'une description minutieuse et technique de tous les détails de l'image aimée. C'est ce point mort de l'apparence mis à jour par les nouvelles techniques de la reproduction qui coupe court au corps total d'images tel qu'il s'exprime dans l'écriture émotionnelle guidée par la méthode de l'empathie. Alors que l'empathie avec la marchandise ne peut pas se passer d'avoir recours à « l'autorité dont jouissent les phénomènes auratiques en suscitant un mode de réception entièrement visuel, tout à la fois distancé et acritique », à la pulsion scopique qui devient dominante dans l'espace de la ville où règne la devise : « Tout pour l'œil, rien pour le toucher », la fascination peut être rompue lorsque l'allégorie se distancie de la violence historique afin de faire valoir sa propre destructivité magique.⁶⁰

5 CONCLUSION

Ce retour à l'utopie catastrophique s'effectue sous le signe de la rédemption. Il s'agit en effet d'une reprise potentialisée de la catastrophe qui la dépasse en même temps. Autrement dit : la rédemption se prépare dans l'aliénation lorsqu'elle est poussée à l'extrême. Ceci implique une ambivalence structurelle de la notion d'apothéose : épiphanie du sujet tout-puissant de l'empathie ou renversement et dépassement de l'identification mythique. Soit le sujet reste un et l'identification demeure abstraite, soit le sujet reconnaît l'Autre sous sa forme collective et plurielle. Tant qu'elle reste fidèle à l'aura fantasmagorique qui dissimule le côté machinal de la reproduction, l'apothéose signifie paradoxalement un échec. Le retour à l'authenticité en revanche se prépare dans la destruction de l'apparence qui enveloppe la marchandise. Dans un cas, l'amour pour la prostituée est une adoration, un simple « besoin de sortir de soi » voluptueux et érotique incarné par le Cupidon tant fustigé par Baudelaire, dans l'autre cas, cet amour exprime une intention profonde détachée du sujet empirique et liée à la pluralité de l'Autre.⁶¹ L'Autre en tant qu'être absent du cortège des vainqueurs, figure d'une fausse continuité historique, et en tant que l'autre de l'esprit tout-puissant qui, dans une réflexion ultime, se sépare du fantasme d'un espace total d'images signifiées afin de ne garder que l'image allégorique elle-même :

⁶⁰ Cf. BARBISAN, *Les métamorphoses de l'utopie*, cit., p. 39. Benjamin mentionne cette devise à plusieurs endroits, BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 670 et I/3, p. 1174.

⁶¹ On sait que les « invectives contre Cupidon » (*ibidem*, t. I/2, p. 679) se trouvent dans *Mon cœur mis à nu*, BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 1336 et p. 1340. – Chez Benjamin, l'amour sans calcul égoïste s'exprime sous forme d'un espoir paradoxal tourné vers l'Autre manquant d'espoir. Cf. TILO WESCHE, *Glück in Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay*, in *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*, sous la dir. d'HELMUT HÜHN, JAN URBICH et UWE STEINER, Frankfurt, Suhrkamp, 2015, pp. 195-218.

L'allégorie reste les mains vides. Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il représente. [...] Ils ne sont pas réels, et ils n'ont l'apparence de ce qu'ils sont que sous le regard subjectif de la mélancolie ; ils sont ce regard, anéanti par ses propres productions, parce qu'elles ne signifient que son aveuglement.⁶²

Nous souhaitons nommer « utopie critique » les formes d'une reprise salutaire de l'utopie catastrophique décrite ci-dessus. Dans l'œuvre de W. Benjamin, cette utopie a deux visages : un visage tourné vers le baroque, la préhistoire de Baudelaire, et l'autre tourné vers le futur, les mouvements d'avant-garde du début du 20^e siècle. La première forme reprend explicitement les théories néo-platoniciennes de la mélancolie. L'allégorie comme « contemplation fidèle » du monde de la créature, fidèle à soi-même et à son double comme pur reflet qui tient lieu d'altérité, « se retourne, infidèle, vers la résurrection ».⁶³ Plus explicitement : « La fidélité est le rythme des degrés descendants de l'intuition dans une perspective émaniste, et les degrés ascendants de la théosophie néo-platonicienne s'y reflètent, transformés par des rapports nouveaux. »⁶⁴ Mais, dispersée dans les écrits de Benjamin à partir de la deuxième moitié des années vingt, une deuxième forme de l'utopie critique se dessine, caractérisée souvent de « matérialiste ». À y regarder de près, il s'agit d'une utopie du corps qui repose sur le potentiel émancipateur de l'art tel qu'il a été pratiqué par certains mouvements d'avant-garde : le dadaïsme, le surréalisme ou l'expressionnisme. C'est ainsi que nous retrouvons l'image dialectique, cette constellation éphémère qui concentre en elle la pré- et posthistoire d'un phénomène originaire. Alors que la première perspective rédemptrice implique que l'éros traverse le labyrinthe romantique de la mélancolie, la deuxième, que l'on pourrait qualifier d'anti-romantique, l'ouvre aux procédés de la technique. Cette observation ne postule pas forcément un abandon du thème de l'éros mélancolique. Dans la gravure de Dürer (*Melencolia I*), les emblèmes des arts libéraux se trouvent éparpillés aux pieds de la Mélancolie inerte, alors que le putto assis sur une roue de meunier s'affaire à griffonner sur un petit tableau. Selon Panofsky, « l'industrie du putto écrivant signifie l'insouciance équanimité d'un être qui vient tout juste d'apprendre le contentement d'être actif, même si l'on est improductif, et qui ne sait rien encore du tourment de la pensée, même quand elle est productive ; d'un être qui n'est pas encore capable de tristesse, parce qu'il n'a pas encore atteint la stature humaine ».⁶⁵

Il se peut que l'hyperactivité du Putto désigne une méconnaissance de l'instance transcendante de la vie, dimension à laquelle font accéder la souffrance ou le bonheur. L'art correspondant serait cynique et non mélancolique. Or cette hypothèse se trouve infirmée par la valeur utopique des littératures aussi diverses que peuvent l'être le surréalisme ou l'œuvre de Proust. On sait que le premier a inspiré le *Livre des Passages* et que

62 WALTER BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. par SYBILLE MÜLLER, Paris, Flammarion, 1985, pp. 251-252. – C'est Menninghaus qui souligne la survie de l'image allégorique à son signifié, MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, cit., p. 115.

63 BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, cit., p. 251.

64 *Ibidem*, p. 168.

65 PANOFSKY, RAYMOND et FRITZ, *Saturne et la Mélancolie*, cit., p. 498.

le dernier fut en partie traduit par Benjamin. Ce qui nous amène à une autre hypothèse : à l'éros mélancolique se serait substitué l'amour comme pressentiment *obsessionnel* de la vie bienheureuse.⁶⁶ Le pressentiment actif se heurte, de façon dialectique, à une volonté restaurative et tournée vers le passé. L'amour affirmatif, principe explicite de l'art et maxime de vie, et la mélancolie, essor de la remémoration élégiaque et du rêve, se rencontrent. Au sein d'une telle collision, l'art n'attend pas son bonheur d'un autre regard qui se poserait sur lui. Cette insouciance n'exclut pas qu'un dernier regard rédempteur, critique, le frôle dans ses activités.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALZAC, HONORÉ DE, *La duchesse de Langeais suivi de La fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1958. (Citato a p. 14.)
- BARBISAN, LÉA, *Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre*, in «Nouvelle revue d'esthétique», xvii (2016). (Citato alle pp. 10, 15.)
- BATAILLE, GEORGES, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011. (Citato alle pp. 3, 9.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'YVES FLORENNE, 3 t., Paris, Le Club français du livre, 1966. (Citato alle pp. 6, 7, 9-13, 15.)
- BENJAMIN, WALTER, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. par SYBILLE MÜLLER, Paris, Flammarion, 1985. (Citato a p. 16.)
- *Gesammelte Schriften*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, 7 t., Frankfurt, Suhrkamp, 1991. (Citato alle pp. 1-15, 17.)
- *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraire*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, trad. par CHRISTOPHE JOUANLANNE et JEAN-FRANÇOIS POIRIER, Paris, PUF, 2001. (Citato alle pp. 11, 12.)
- *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. par PHILIPPE IVERNEL, Paris, Rivages, 2011. (Citato a p. 2.)
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *Catastrophic Utopia : The Feminine as Allegory of the Modern*, in «Representations», xiv (1986). (Citato a p. 7.)
- CHATTERJEE, RONJAUNEE, *Baudelaire and feminine singularity*, in «French Studies», lxx (2015). (Citato a p. 14.)
- DADOUN, ROGER, *L'Érotisme*, Paris, PUF, 2003. (Citato a p. 3.)
- DUFOUR, PIERRE, *Les Fleurs du mal*, in «Dictionnaire de mélancolie, Littérature», lxxii (1988). (Citato alle pp. 4, 5.)
- GIULIANI, MATHIAS, *L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'Enfance berlinoise vers mille neuf cent*, in «Revue de littérature comparée», cccxxv (2008). (Citato a p. 8.)
- GODBOUT, KEVIN, *Saturnine Constellations. Melancholy in Literary History and in the Works of Baudelaire and Benjamin*, thèse soutenue à l'University of Western Ontario, 2016. (Citato a p. 2.)

⁶⁶ Selon Benjamin, le « pressentiment de la vie bienheureuse » plutôt que la « volonté de bonheur » (*Willen zum Glück*) serait la véritable source de l'amour (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/1, p. 196).

- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato alle pp. 9, 12, 14.)
- LÖWY, MICHAEL, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2018. (Citato a p. 13.)
- MARX, KARL, *Le Capital*, in *Œuvres*, sous la dir. de MAXIMILIEN RUBEL, trad. par JOSEPH ROY, 4 t., Paris, Gallimard, 1965, t. I. (Citato a p. 13.)
- MENNINGHAUS, WINFRIED, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980. (Citato alle pp. 4, 6, 16.)
- PANOFSKY, ERWIN, KLIBANSKY RAYMOND et SAXL FRITZ, *Saturne et la Mélancholie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par FABIENNE DURANT-BOGAERT et LOUIS ÉVRARD, Paris, Gallimard, 1989. (Citato alle pp. 4, 16.)
- ROBIN, RÉGINE, *L'écriture flâneuse*, in *Capitales de la modernité*, sous la dir. de PHILIPPE SIMAY, Paris, Éditions de l'éclat, 2005, pp. 37-64. (Citato a p. 12.)
- SANTNER, ERIC L., *Creaturly Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/ London, The University of Chicago Press, 2006. (Citato a p. 12.)
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947. (Citato alle pp. 2, 4-6, 8, 9.)
- SCHINGS, HANS-JÜRGEN, *Consolation Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, in *Deutsche Dramentheorien*, sous la dir. de REINHOLD GRIMM, Frankfurt, Athenäum, 1971, pp. 1-44. (Citato a p. 4.)
- STAROBINSKI, JEAN, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989. (Citato a p. 5.)
- STÖGNER, KARIN, *Geist und Sexus. Benjamins Sprachphilosophie als Jenseits des Geschlechterprinzips*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», VIII (2014). (Citato a p. 10.)
- WESCHE, TILO, *Glück in Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay*, in *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*, sous la dir. d'HELMUT HÜHN, JAN URBICH et UWE STEINER, Frankfurt, Suhrkamp, 2015, pp. 195-218. (Citato a p. 15.)
- WOHLFAHRT, IRVING, *Entendre l'inouï. La dialectique de la raison et ses sirènes*, in «Tumultes», XVII-XVIII (2001). (Citato a p. 9.)

PAROLE CHIAVE

Charles Baudelaire ; Walter Benjamin ; mélancolie ; éros ; allégorie ; image dialectique ; Prostituée ; empathie avec la marchandise ; utopie.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Sylvia Kratochvil, agrégée d'allemand et doctorante au sein de l'équipe SPH à l'université de Bordeaux, travaille sur le thème de l'amour dans la philosophie de Walter Benjamin. Ses recherches portent sur l'histoire des idées du 19^e siècle et du début du 20^e en France et en Allemagne. Dans le cadre de sa thèse, l'auteure vient de traduire l'article *Monopôle d'État pour la pornographie* de Benjamin, inédit en français, et travaille sur d'autres traductions.

sylvia.kratochvil@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SYLVIA KRATOCHVIL, *Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 1-19.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.