LOGIQUE DE LA CRITIQUE D'ART : BAUDELAIRE ET LES PARADOXES DE LA PEINTURE

par

Sébastien Mullier

« [...] les dits académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront les difficultés de l'art pour les résoudre. »

> Article 9 des statuts fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648)

De 1845 à 1863, c'est par le terme de « méthode » que Baudelaire désigne régulièrement l'esthétique d'un peintre – de la pensée au style. Or, que chaque peintre adopte une « méthode » conduit à penser qu'aux yeux de Baudelaire la critique d'art doit être elle-même conçue en adéquation, c'est-à-dire comme un discours sur la méthode, une sorte de démonstration, un exercice de logique appelé à mesurer la cohérence de cette « méthode ». La critique d'art doit parfois savoir aussi appréhender la peinture comme une sorte de *problème* en mettant au jour les éventuelles contradictions inhérentes à la démarche de chaque artiste. L'incohérence sera alors le symptôme de l'erreur (celle du peintre qui se fourvoie), alors que la cohérence sera le signe de la vérité. Ainsi pourrait se comprendre tout un vocabulaire qui relèverait de la logique et que Baudelaire emploie si souvent dans sa critique d'art : des substantifs (« problème », « contradiction », « paradoxe », « inconséquence », « antinomie », « dualité », « hétéroclitisme », « éclectisme », « accouplement », « mixtures adultères », « mélange », « tohu-bohu de styles [...] dans le même tableau : bref, – absence complète d'unité »...) ou des adjectifs (« procédés contradictoires », « qualités contraires », « hétéroclites », « équivoque » ou « métis »...). L'incohérence est souvent attestée par l'effet même qu'elle produit sur l'esprit du critique, qui juge alors le tableau « curieux », « bizarre » ou « étrange »... Parfois, Baudelaire logicien adopte lui-même un point de vue volontiers paradoxal, comme dans les propositions suivantes : par rapport aux coloristes exclusifs, « Les dessinateurs exclusifs agissent selon un procédé inverse et pourtant analogue¹ », ou encore « Trop généraliser ou

^{1.} Charles Baudelaire, Salon de 1846 [1846], Œuvres complètes, éd. Claude Pichois, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 426.

trop particulariser empêchent également le souvenir² »... Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire déclare que, si les contraires existent dans la nature, « la contradiction est une invention humaine³ » ; plus généralement, le critique s'attache à identifier les incohérences ou les hésitations des peintres du XIX^e siècle, et ce, à trois niveaux : sur le plan technique, entre le dessin et la couleur ; sur le plan disciplinaire, entre l'exercice de la peinture et l'emprunt à un art étranger, la littérature, soit entre un art spatial (ou simultané) et un art temporel (ou successif) ; sur le plan philosophique, historique et métaphysique, entre le classique et le moderne, l'antique et le contemporain, l'éternel et l'éphémère.

Toutes ces incohérences sont mesurées à l'aune d'un critère, d'un postulat que Baudelaire a choisi pour fonder son système, principe résolument implicite mais partout présent dans sa critique d'art. Ce critère est lui-même un paradoxe : Baudelaire présuppose en effet qu'au XIX^e siècle la peinture n'est plus véritablement un art de l'espace, un art immobile, mais plutôt désormais un art du temps – plus précisément, un art tout entier soumis à cette catégorie résolument moderne qu'est le temps. Quelle en est la cause ? Selon l'auteur, toute la peinture du XIX^e siècle a pour origine l'école néoclassique de David; à ce titre, elle est entièrement issue de la Révolution française, qui, par ses crimes, avait fondé l'histoire sur un principe nouveau, la menace perpétuelle de la mort, en accélérant de manière inquiétante les événements. En outre, la peinture du XIX^e siècle rivalise avec cet art rythmique du temps qu'est par définition la poésie : Delacroix, par exemple, « a hérité de la grande école républicaine et impériale l'amour des poètes et je ne sais quel esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite. David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d'Homère, de Virgile, de Racine [...]. Delacroix fut le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron [...]⁴. » Ainsi, par son historicité et par sa poéticité, la peinture du XIX^e siècle est déterminée par le temps et se trouve dans une situation résolument paradoxale, voire peut-être contradictoire, littéralement problématique.

De David à Ingres : « l'école classique »

Baudelaire s'insurge souvent contre l'empire encore exercé à l'époque par la conception néoclassique du Beau idéal que Winckelmann avait formulée au milieu du XVIII^e siècle. Le théoricien allemand avait exigé des artistes européens qu'ils conférassent à leurs œuvres deux attributs de la statuaire gréco-romaine : « la noble simplicité et la grandeur sereine⁵ ». Toute l'ambition de Winckelmann était d'arracher l'art à l'emprise du temps, au passage du temps ; ainsi admirait-il dans l'*Apollon du Belvédère* – cette sculpture immobile – l'éternelle jeunesse, la sérénité du corps et la constance de

^{2.} Ibid., p. 455.

^{3.} Ibid., p. 456.

^{4.} Baudelaire, L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix [1863], ibid., p. 746.

^{5.} Johann Joachim Winckelmann, Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture [1755], trad. Marianne Charrière, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 38.

l'âme⁶. C'était reconnaître à l'Idéal esthétique les deux attributs que Platon avait lui-même décernés à l'Idée métaphysique : l'éternité et l'immuabilité. Ainsi l'avait compris David dans son tableau le plus winckelmannien, peint en 1787, à la toute fin de l'Ancien Régime, *La Mort de Socrate* : par sa morphologie et par sa pose, le maître de Platon pourrait en effet être inspiré de l'*Apollon du Belvédère*. Baudelaire est bien conscient de cette filiation qui unit David à Platon et à Winckelmann, filiation qu'il congédie en 1846 en qualifiant *La Mort de Socrate* de tableau « commun⁷ » et en l'assimilant aux prosaïques scènes de genre d'un élève de David, Pierre Duval Le Camus.

Car Baudelaire s'intéresse davantage à ce qu'il appelle l'« hétéroclitisme [...] des maîtres de l'école républicaine et impériale⁸ ». À partir de 1789, les peintres néoclassiques sont comme condamnés à une incohérence, à une alliance paradoxale entre deux éléments radicalement étrangers l'un à l'autre, association entre un élément antique, éternel et immuable – le beau idéal, ou classicisme –, et un élément moderne, éphémère et transitoire – les passions de l'âme, ou romantisme, ce que Baudelaire appelle « l'esprit de mélodrame⁹ ». Parmi tant d'exemples, un tableau de David, daté significativement de 1789, peut bien paraître hétéroclite puisqu'il est tout à la fois serein et tourmenté, antique et ténébreux : c'est « le mélodramatique Brutus 10 ». Baudelaire aime à montrer comment les disciples de David, Guérin dans sa Didon ou Girodet dans son Déluge, ont à leur tour altéré le beau idéal par « quelques légers grains corrupteurs, quelques sinistres et amusants symptômes du futur romantisme¹¹ ». En 1846, dans son compte-rendu d'une exposition parisienne, le critique d'art accorde surtout son attention et ses éloges aux tableaux ou aux esquisses de l'école néoclassique réalisés à partir de 1793, l'année sanglante de la Terreur, et qui se consacrent à la représentation d'un instant, d'un moment éminemment dramatique et fugitif, tout entier soumis à l'empire du temps, la mort elle-même : mort de ceux qui viennent de mourir (ce sont les cadavres dans le Marat et le Le Peletier de Saint-Fargeau de David, ou dans l'Atala de Girodet) et mort de ceux qui vont mourir (c'est le danger qui menace l'aïeul d'Homère dans le *Priam* de Guérin)¹². La mort – tantôt cadavérique, tantôt dangereuse; tantôt immédiate, tantôt imminente – conduit Baudelaire à redéfinir ce qu'est l'invisible, l'âme elle-même : non plus un principe de permanence – divin, céleste et éternel, immuable comme le croyait Winckelmann –, mais un principe de changement – humain, mortel et fugitif, en pleine transformation.

^{6.} Voir à ce propos la page que Winckelmann consacre à l'Apollon du Belvédère dans son *Histoire de l'art dans* l'Antiquité (1764).

^{7.} Baudelaire, Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle [1846], Œuvres complètes, op. cit., p. 410.

^{8.} Baudelaire, Exposition universelle [1855], ibid., p. 584 (c'est l'auteur qui souligne).

^{9.} *Ibid*.

^{10.} Ibid., p. 585.

^{11.} Ibid., p. 584.

^{12.} À ce propos, on invoquera les titres des œuvres et leur graphie dans le compte-rendu de Baudelaire : « La Mort de Socrate », « La Mort de Le Peletier de Saint-Fargeau » ou « La Mort de Priam ».



Jacques-Louis David, Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils, 1789 (Musée du Louvre)

Ainsi Baudelaire célèbre-t-il le Marat de David :

Ce qu'il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c'est qu'il est peint avec une rapidité extrême, et quand on songe à la beauté du dessin, il y a là de quoi confondre l'esprit. Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal. Quelle était donc cette laideur que la sainte Mort a si vite effacée du bout de son aile? Marat peut désormais défier l'Apollon, la Mort vient de le baiser de ses lèvres amoureuses, et il repose dans le calme de sa métamorphose. [...] dans l'air froid de cette chambre, sur ces murs froids, autour de cette froide et funèbre baignoire, une âme voltige¹³.

^{13.} Baudelaire, Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle, ibid., p. 410.

Le *Marat assassiné* est ainsi le seul tableau véritablement cohérent de l'école de David, et c'est par le principe même de la vitesse, et donc du temps, qu'il trouve toute sa cohérence : le sujet, la rapidité de l'ange de « la Mort », est ici en parfaite adéquation avec le style, la « rapidité » parfois vibratoire du pinceau¹⁴, comme l'exécution du révolutionnaire avec l'exécution du tableau. Cette vitesse permet d'animer la toile en lui conférant une littérale *anima*, « une âme ». Tel est le « spiritualisme » de David, le fondateur de toute la peinture postrévolutionnaire : désormais, l'invisible ne coïncide plus avec l'éternité – celle d'un dieu, l'*Apollon du Belvédère* –, mais avec le seul fait d'être mortel, condition d'un être simplement humain, « le *divin* Marat¹⁵ ».

Cependant, aux yeux de Baudelaire, l'école néoclassique se définit avant tout par les incohérences de ses méthodes, et notamment M. Ingres, dont la peinture se distingue par ses nombreuses contradictions. Un premier problème, d'ordre historique, est celui de l'« *hétéroclitisme* » ingresque qui réside dans une alliance paradoxale, dans le fait d'« ajouter¹⁶ » à un élément classique, éternel et idéaliste – le beau idéal des antiques ou de Raphaël – un élément moderne, matérialiste et maniériste – « le goût immodéré du *style*¹⁷ ». À propos d'Ingres, Baudelaire déclare :

[...] son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. Épris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petitemaîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits [...].

Ainsi, dans *La Grande Odalisque*, Ingres articule-t-il un visage idéal et raphaélesque, de toute évidence emprunté à *La Madone à la chaise* et à *La Fornarina*, avec un corps particulier et bien moderne que Baudelaire identifie comme celui d'une Africaine¹⁹. Ailleurs, dans des portraits féminins, nous voyons le peintre associer à l'idéalité d'une pose antique, celle d'une déesse romaine, l'individualité d'un modèle contemporain, une dame parisienne : si la comtesse d'Haussonville adopte l'attitude d'une allégorie, la statue de la Pudicité, M^{me} Moitessier a le bras et la main de Pomone telle qu'elle apparaît dans une célèbre fresque d'Herculanum. Baudelaire affirme à juste titre que « M. Ingres ajoute quelque chose à son modèle », « une poésie étrangère, empruntée

^{14.} On reconnaît surtout la manière dont est peint le mur du fond, comme dans les portraits de la marquise d'Orvilliers (1790), de M^{me} Pastoret (1791), de M^{me} Trudaine (1791-1792) ou de M^{me} Récamier (1825)...

^{15.} Ibid., p. 409 (c'est l'auteur qui souligne).

^{16.} Ce mot est essentiel, que Baudelaire aime à reprendre à propos d'Ingres (*ibid.*, p. 586, 657, 661...).

^{17.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 587 (c'est l'auteur qui souligne).

^{18.} *Ibid.*, p. 586.

^{19.} On lit dans *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* : « Il y a dans le dessin de M. Ingres des recherches d'un goût particulier, des finesses extrêmes, dues peut-être à des moyens singuliers. Par exemple, nous ne serions pas étonné qu'il se fût servi d'une négresse pour accuser plus vigoureusement dans l'*Odalisque* certains développements et certaines sveltesses. » (*ibid.*, p. 413).



Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814
(Musée du Louvre)

généralement au passé ». L'incohérence du style ingresque réside notamment dans « le caractère assez éclectique²⁰ » de ses inspirations. Le génie du peintre résulte d'un

[...] mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes ; — flamand dans l'exécution, individualiste et naturaliste dans le dessin, antique par ses sympathies et idéaliste par raison.

Accorder tant de contraires n'est pas une mince besogne [...].

[...] sa méthode n'est pas une et simple, mais bien plutôt l'emploi de méthodes successives²¹.

À nouveau, Ingres a fondé sa manière sur une contradiction, sur l'étrange combinaison de modèles absolument incompatibles, exclusifs l'un de l'autre : l'antique et les écoles du Nord, le parti de l'Idéal et celui de la Nature, le classicisme et la modernité.

Au Beau idéal, l'école de David associait un élément métaphysique, le « spiritualisme » des passions de l'âme, alors que M. Ingres lui « ajoute » un élément physique, ce que Baudelaire appelle « l'anti-surnaturalisme ». Le maître de *La Grande Odalisque* et de *La Comtesse d'Haussonville*

^{20.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 588.

^{21.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 459-460.

supprime en effet de ses modèles féminins l'âme elle-même – l'intériorité ou le tempérament – pour n'en représenter que le corps – l'enveloppe extérieure et charnelle. Les automates qui en résultent imposent à nos yeux leur « trop visible et palpable extranéité ». Adorateur du corps dans sa dimension exclusivement *spatiale*, Ingres est tout entier asservi à la Nature et à la matière, en l'occurrence à la chair féminine ; aussi, lorsqu'il évoque les nus mythologiques ou orientalistes et les portraits de Parisiennes, Baudelaire assimile-t-il le peintre à la fois à un chirurgien et à un libertin²². Par son idolâtrie de la matière, Ingres le néoclassique se révèle alors analogue à son exact contraire, Courbet le réaliste :

C'est en quoi il [Ingres] se rapproche, quelque énorme que paraisse ce paradoxe, d'un jeune peintre dont les débuts remarquables se sont produits récemment avec l'allure d'une insurrection. M. Courbet, lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaélesque, à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. La politique, la littérature produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces anti-surnaturalistes [...]. Mais la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque, M. Courbet l'accomplit au nom de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation²³.

Là où l'œil des contemporains perçoit des antagonismes, l'esprit de Baudelaire distingue de troublantes identités, et à y regarder de plus près en effet, l'Ingres de *La Grande Odalisque* (1814) et le Courbet des *Baigneuses* (1853) souscriraient tous deux aisément à un même art *matérialiste*, art qui, dépourvu d'au-delà, les conduit à sacrifier l'âme et l'imagination. Ingres idolâtre tout ce qui est exclusivement *visible*: et la forme raphaélesque – idéal préconçu qu'il pousse jusqu'au formalisme ou à la formule – et la forme sensible de ses modèles, la Nature elle-même. Ainsi la comtesse d'Haussonville est-elle tout à la fois méticuleusement reproduite, « avec une âpreté de chirurgien²⁴ », et « corrigée, amendée », pourvue de « bras trop robustes, trop pleins d'une succulence raphaélique²⁵ ». La manière d'Ingres exemplifierait alors tout le paradoxe d'un « dessin naturaliste, mais idéalisé²⁶ ».

Baudelaire identifie en outre un second problème de la peinture ingresque, une incohérence proprement technique : le maître de Montauban n'a pas su dépasser l'opposition entre le dessin et la couleur, entre Florence et Venise, opposition séculaire que le *Salon de 1846* désigne en termes

^{22.} Voir à ce propos Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle (ibid., p. 413), le Salon de 1846 (ibid., p. 460) et l'Exposition universelle (ibid., p. 589).

^{23.} Baudelaire, ibid., p. 585.

^{24.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 460.

^{25.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 587.

^{26.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 434.

de « dualité » ou de « contradiction²⁷ ». Récusant l'opinion reçue qui, à l'époque, fait de l'artiste un peintre gris, Baudelaire affirme que « M. Ingres adore la couleur²⁸ » ; à ce propos, il invoque la gamme « voyante » et « éclatante » de L'Odalisque à l'esclave, tableau où la « recherche de tons », dit-il, est « excessive » par la « multiplicité » (ainsi voit-on en maint endroit le rouge et le beige curieusement juxtaposés au vert ou au bleu); plus loin, il aime à « comparer la *Stratonice*, où une complication énorme de tons et d'effets lumineux n'empêche pas l'harmonie, avec la *Thamar*, où M. H. Vernet a résolu un problème incroyable : faire la peinture à la fois la plus criarde et la plus obscure²⁹ ». Admiratif du « bariolage persan et chinois (la petite *Odalisque*)³⁰ », Ingres réalise des combinaisons chromatiques qui produisent souvent un « résultat [...] amer et violent³¹ ». La raison profonde en est que l'artiste n'est pas par essence coloriste. Il se contente en effet de faire coexister le dessin et la couleur en maintenant entre eux deux une différence de nature : sa technique, dont l'exécution minutieuse est particulièrement lente, consiste à dessiner d'abord et à colorer ensuite, à remplir de pigments un contour précis déjà calligraphié sur la toile – en d'autres termes à colorier. C'est, selon les mots du Salon de 1845, toute la distinction entre la « couleur » (de Delacroix) et le « coloriage³² » (d'Ingres). Baudelaire, dirions-nous, a compris que l'art ingresque était incohérent en ce qu'il s'obstinait, sur le plan historique aussi bien que technique, à « ajouter » un élément à un autre qui lui était étranger : et l'ancien au moderne et le dessin à la couleur.

Ainsi, de David à Ingres, la peinture néoclassique apparaissait-elle aux yeux de Baudelaire comme un véritable problème, une somme de contradictions, un ensemble de « systèmes bizarres³³ » qui lui confirmaient qu'elle ne pouvait être la *vraie* peinture du XIX^e siècle.

Delacroix : « l'école romantique »

Baudelaire désigne Delacroix comme « le chef de l'école actuelle », mais il souligne bien plusieurs fois « la parenté mystérieuse qui l'unit à l'école révolutionnaire³⁴ ». En 1859, le critique d'art voit dans l'esthétique de Delacroix une « méthode, qui est essentiellement logique³⁵ », comme si les deux principaux problèmes posés par la peinture néoclassique – l'incohérence historique du sujet

^{27.} Ibid., p. 458.

^{28.} Ibid., p. 459.

^{29.} Baudelaire, Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle, ibid., p. 412-413.

^{30.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 588. Il s'agit de L'Odalisque à l'esclave (1839).

^{31.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 459.

^{32.} Baudelaire, Salon de 1845 [1845], ibid., p. 367. Le terme de « coloriage » sera repris dans le Salon de 1846 (ibid., p. 436).

^{33.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 584.

^{34.} Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, *ibid.*, p. 413. Quelques pages auparavant, l'auteur affirmait déjà « l'austère filiation du romantisme » par rapport à « la peinture révolutionnaire ».

^{35.} Baudelaire, Salon de 1859, ibid., p. 625.

et l'incohérence technique du style – devaient trouver leur *résolution* dans la peinture romantique de Delacroix³⁶. Ainsi lit-on dès le *Salon de 1846* combien, du sujet au style, l'art du maître est éminemment cohérent :

Il me reste [...] à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIX^e siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur³⁷.

La peinture de Delacroix semble résoudre un premier problème, d'ordre philosophique, historique et métaphysique : elle parvient à surmonter la contradiction de l'école de David entre le Beau idéal à l'Antique et les passions du drame moderne, et ce, en opérant un déplacement sur le plan religieux, en passant de la conception néoplatonicienne de l'âme – ainsi l'*Apollon du Belvédère* selon Winckelmann – à une conception exclusivement chrétienne de l'âme. En outre, Baudelaire oppose farouchement à « l'anti-surnaturalisme » idolâtre d'Ingres l'antimatérialisme catholique de Delacroix, qu'il baptise « surnaturalisme³³ ». Aussi l'artiste romantique excelle-t-il dans la peinture sacrée, ce qu'atteste la *Pietà* de l'église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement. Ce tableau est invoqué en 1846 parce qu'il célèbre la *passion*, à la fois dans son acception métaphysique et religieuse – c'est la Passion du Christ, la mort du Dieu crucifié – et dans son sens psychologique et moral – c'est la souffrance de la Vierge, « cette majestueuse reine des douleurs » représentée « dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle³³ ». Ainsi, en 1859, Baudelaire déclare-t-il à propos du maître : « Tout ce qu'il y a de douleur dans la *passion* le passionne⁴⁰. » Artiste des passions, Delacroix est le peintre de l'intériorité, de l'intimité et de l'intensité⁴¹ : tout son génie consiste à savoir

^{36.} Cette idée nous est suggérée par ces lignes du Salon de 1846 : « Depuis longtemps les peintres avaient, pour ainsi dire, désappris le genre dit de décoration. L'hémicycle des Beaux-Arts [de Delaroche] est une œuvre puérile et maladroite, où les intentions se contredisent, et qui ressemble à une collection de portraits historiques. Le Plafond d'Homère [d'Ingres] est un beau tableau qui plafonne mal. La plupart des chapelles exécutées dans ces derniers temps, et distribuées aux élèves de M. Ingres, sont faites dans le système des Italiens primitifs, c'est-à-dire qu'elles veulent arriver à l'unité par la suppression des effets lumineux et par un vaste système de coloriages mitigés. Ce système, plus raisonnable sans doute, esquive les difficultés. Sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, les peintres firent des décorations à grand fracas, mais qui manquaient d'unité dans la couleur et dans la composition.

E. Delacroix eut des décorations à faire, et il résolut le grand problème. Il trouva l'unité dans l'aspect sans nuire à son métier de coloriste. » (*Ibid.*, p. 436-437.)

^{37.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 440. Cette idée est reprise dans l'Exposition universelle de 1855, où Delacroix est « essentiellement littéraire [...] par l'ensemble, par l'accord profond, complet, entre sa couleur, son sujet, son dessin, et par la dramatique gesticulation de ses figures ». (ibid., p. 596).

^{38.} Le terme est employé dans le Salon de 1846 (ibid., p. 432) puis dans l'Exposition universelle de 1855 (ibid., p. 594 et 596).

^{39.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 435.

^{40.} Baudelaire, Salon de 1859, ibid., p. 632 (c'est l'auteur qui souligne).

^{41.} Ces trois notions sont notamment utilisées dans un même paragraphe de l'*Exposition universelle* de 1855 (*ibid.*, p. 594).



Eugène Delacroix, La Pietà, église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement, Paris

représenter l'invisible, la « beauté intérieure », « l'infini dans le fini⁴² », car à l'inverse d'Ingres il « peint surtout l'âme⁴³ ». C'est le parti de l'expression, ainsi que l'atteste tout l'intérêt accordé par l'artiste aux visages. Les physionomies féminines, celles de Cléopâtre ou de Marie-Madeleine, se distinguent par la profondeur de leur contenu spirituel, notamment à l'instant où l'âme est sur le point de s'échapper du corps, comme dans la mort ou dans l'extase :

Voici la fameuse tête de la *Madeleine* renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée de la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin⁴⁴.

Mais, prétend Baudelaire, toutes les passions exprimées par Delacroix peuvent être rapportées à une seule, à une passion entièrement déterminée par la conscience du temps qui passe et par la

^{42.} Baudelaire, Salon de 1846 (ibid., p. 440) et Salon de 1859 (ibid., p. 636).

^{43.} *Ibid.*, p. 637 (c'est l'auteur qui souligne).

^{44.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 593.

hantise de « la mort » : la mélancolie. Tel, « le mystère douloureux⁴⁵ » des figures de Delacroix : la déréliction du Christ à la veille de la Passion, dans le jardin des Oliviers, le recueillement de Hamlet méditant sur un crâne, dans le cimetière d'Elseneur, l'effarement de la sombre Médée, horrifiée par l'imminence de l'infanticide, la nostalgie d'Ovide, exilé loin de Rome chez les Scythes, ou encore la langueur triste et rêveuse des femmes d'Alger... Mais ce que l'artiste a apporté de véritablement « nouveau », de « moderne », de « spécial » dans l'histoire de la peinture occidentale, est moins la passion que le geste des passions : c'est « le drame terrible et mélancolique, exprimé souvent par la couleur, mais toujours par le geste⁴⁶ ». Dans le geste, le corps et l'esprit sont tout entiers soumis à l'instant et à la dimension du temps ; d'où « le choix des sujets à mouvement », et ces quelques « gestes sublimes⁴⁷ » qui retiennent l'attention de Baudelaire : l'affaissement de la femme échevelée dans Les Croisés à Constantinople, l'écartement des bras de la Pietà, « geste [...] tragiqu[e]⁴⁸ », ou bien la contraction nerveuse de Juliette dans l'étreinte de Roméo... Mais nous pourrions songer à d'autres mouvements encore, peut-être plus fulgurants : ce serait, dans Les Massacres de Scio, le geste du Mamelouk qui s'apprête à décapiter un Grec en dégainant son cimeterre, ou, dans La Mort de Sardanapale, ce coup du bourreau qui plante son poignard dans la gorge de l'odalisque...

La fulgurance de tels gestes impose nécessairement à la main même du peintre une prestesse d'exécution : c'est la vitesse du coloriste. Telle est la cohérence de Delacroix, dont la rapidité manuelle résout aux yeux de Baudelaire le second problème de la peinture, l'opposition séculaire entre le dessin et la couleur. L'artiste romantique peut en effet dessiner vite, et ce, grâce à la couleur : formulant un « énorme paradoxe » contraire à l'opposition admise entre Florence et Venise, entre le parti de Raphaël et celui de Véronèse, le critique affirme l'existence voire la supériorité du « dessin des coloristes », et voit en Delacroix un peintre capable de « bien dessiner avec une couleur effrénée⁴⁹ ». Pour ce qui est de l'exécution du tableau, Baudelaire oppose à la lenteur d'Ingres la rapidité de Delacroix ; bien plus, alors que le premier se contente d'ajouter au dessin la couleur, le second réussit à déduire véritablement le dessin de la couleur elle-même, comme l'effet de la cause, la ligne n'ayant pas d'existence en elle-même puisqu'elle résulte tout entière de la fusion de deux tons distincts⁵⁰. Car, insiste Baudelaire :

[...] les deux facultés ne peuvent jamais être tout à fait séparées [...] et sont toutes deux le résultat d'un germe primitif soigneusement cultivé. [...] Pour parler exactement, il n'y a dans la nature ni ligne ni

^{45.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 440.

^{46.} *Ibid.*, p. 441.

^{47.} *Ibid.*, p. 426 et 441.

^{48.} Baudelaire, Salon de 1859, ibid., p. 634.

^{49.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 355.

^{50.} Sur le plan terminologique, Baudelaire oppose le fait d'« ajouter » à celui d'« extraire » (notamment lorsqu'il parle de Millet, à qui il reproche de rechercher le style, comme les disciples d'Ingres, Salon de 1859, ibid., p. 661).

couleur. C'est l'homme qui crée la ligne et la couleur. Ce sont deux abstractions qui tirent leur égale noblesse d'une même origine⁵¹.

La ligne et la couleur n'entretiennent plus ici une différence de nature (comme le croyaient Ingres et ses prédécesseurs de l'art classique), mais uniquement une différence de degré car elles ont bien une origine commune, l'imagination du peintre : elles sont donc une seule et même chose.

Or, affirme Baudelaire, la couleur, cet art fragmentaire de la touche, se définit par sa qualité vibratoire en accord avec le caractère divisible, chatoyant⁵² et perpétuellement mobile de la Nature. Dans l'atmosphère qui baigne la campagne ou la mer, les aspects lumineux ou colorés – les tons, les ombres et les reflets – changent sans cesse suivant la course du soleil ou tremblent selon les mouvements aléatoires du vent : ils se métamorphosent continuellement en formant « une succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini⁵³ ». En adéquation avec ce principe du miroitement des choses naturelles, Delacroix a compris combien la couleur était véritablement un art de la « succession », un art du temps, éminemment musical. Ainsi Baudelaire admire-t-il en ces termes *Le Sultan du Maroc* :

Voilà le tableau dont nous voulions parler tout à l'heure quand nous affirmions que M. Delacroix avait progressé dans la science de l'harmonie. – En effet, déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale ? Véronèse fut-il jamais plus féerique ? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies ? un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants⁵⁴ ?

Qu'elle soit « musicale » ou chromatique, la gamme requiert une « science » en ce qu'elle doit établir un « accord » ou une cohérence entre des éléments simples : entre les notes, qui constituent la mélodie, ou entre les tons, qui composent la couleur. En 1846, Baudelaire soutient que seuls les « coloristes transcendants », les vrais coloristes comme Véronèse ou Delacroix, sont capables de corriger « un système de couleurs charivariques » pour produire « un ensemble [...] logique⁵⁵ », peut-être à la manière de ces dissonances musicales qui attendent leur bien nommée résolution. Il précise alors :

La couleur est donc l'accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l'opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d'une manière absolue : ils n'existent que relativement.
[...]

La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale.

La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général⁵⁶.

^{51.} Baudelaire, L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, ibid., p. 752 (l'idée était formulée dans le Salon de 1846, ibid., p. 424 et 434).

^{52.} Il nous suffirait pour cela d'observer comment chatoient la croupe grise et la queue blonde du pur-sang dans une toile de Delacroix, *L'Enlèvement de Rébecca* (1846).

^{53.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 423.

^{54.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 357.

^{55.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 424.

^{56.} *Ibid.*, p. 424-425.

Par le terme de « couleur », le *Salon de 1846* ne désigne pas la propriété d'un pigment observé isolément mais bien « l'effet » visuel qui *résultera* tout entier de la savante articulation entre deux « tons » distincts que le peintre a matériellement appliqués sur la toile ; par exemple, l'éclat « général » se déduira véritablement de l'action exercée l'une sur l'autre par deux complémentaires juxtaposées, comme le vert et le rouge. Ce que Baudelaire appelle « couleur » est dès lors assimilable à des systèmes successifs et dynamiques, linéaires et orientés, qui se développent dans le temps et qui reposent sur le principe logique de la concaténation : la musique et les mathématiques. La « mélodie » et l'équation avancent en effet toutes deux, allant de la suite – d'accords ou de nombres – à la « conclusion » ou à la résolution ; de même, la « couleur » va des « tons » particuliers juxtaposés sur la toile à l'« effet général » par lesquels ils réussissent à se fondre.

Ainsi, subsumant l'âme et la mélancolie, le geste et la couleur, la peinture de Delacroix révèle-telle toute sa cohérence, qui réside dans son caractère profondément temporel. À ce titre, Delacroix serait « le vrai peintre du XIX^e siècle », ou plus précisément « le vrai peintre » de la première moitié du XIX^e siècle, le seul maître qui, par sa logique sans faille, puisse être pour les artistes à venir et une origine et un fondement. Comme David avait été le Cimabue des peintres néoclassiques⁵⁷, le maître romantique serait le primitif d'un art nouveau et qui n'a pas encore de nom, un précurseur. Ce pourrait être tout l'enjeu du primitivisme de Delacroix dans la critique d'art de Baudelaire: au gré des pages, ce peintre qui « a le droit d'être toujours jeune » se voit souvent conférer deux attributs, « l'originalité » et « la naïveté », entendues peut-être en leur acception étymologique, ce qui est à l'état originel et natif. Selon Baudelaire, Delacroix est le peintre de la sauvagerie : il aime à représenter les bêtes sauvages – les félins dans « Un lion, à l'aquarelle » ou « la Chasse aux lions » –, ainsi que les Barbares – les peuples primitifs, dans cette « sauvage idylle » à la « grâce barbare » qu'est Ovide chez les Scythes – et surtout les Orientaux dans « les Massacres de Scio » ou « les Convulsionnaires de Tanger »⁵⁸... S'opposant à l'idée établie par Winckelmann et tous ses disciples néoclassiques, Baudelaire affirme en 1846 que Delacroix a pu, lors de son séjour au Maroc, « étudier l'homme et la femme dans [...] l'originalité native de leurs mouvements, et comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race [...] ornée de sa santé et du libre développement de ses muscles⁵⁹ ». Ainsi, paradoxalement, le maître du romantisme se révèle-t-il le véritable héritier de l'antique, d'Homère à Phidias. À l'éternité des Grecs et des Romains, « spectres académiques⁶⁰ » peints artificiellement par David et ses élèves, Baudelaire substitue la modernité de ces Barbares contemporains dont l'éclatante carnation et la force sculpturale fascinent les coloristes : les Orientaux du Maghreb figurés par Delacroix et par Fromentin ou les Peaux-Rouges du Midwest représentés par George Catlin sont à ses yeux les héros d'un art qu'il ose considérer comme « la

^{57.} Baudelaire, Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle, ibid., p. 408.

^{58.} Voir respectivement les pages 439, 594, 635 et 593.

^{59.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 430.

^{60.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 583.

peinture *classique*⁶¹ ». Parfois, Delacroix délivre de l'Antiquité elle-même une vision farouche et sanguinaire en se consacrant aux tyrans de l'Orient et de Rome, tels Sardanapale et Commode. Mais la manière du coloriste est elle aussi sauvage : si la *Madeleine dans le désert* est « peinte presque par hachures », le tableau consacré à Commode, tout vêtu de rouge, présente par la combinaison des couleurs complémentaires une gamme harmonieusement violente : « la couleur, loin de perdre son originalité cruelle dans cette science nouvelle et plus complète, est toujours sanguinaire et terrible. – Cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme⁶². » Le style du coloriste est ainsi tout à la fois savant et primitif – « peinture de cannibale⁶³! » Enfin, Baudelaire se plaît à voir en l'homme, Delacroix lui-même, tantôt une bête sauvage – un « tigre, attentif à sa proie » –, tantôt un Barbare – un roi aztèque dont le poignard immolait au soleil des milliers de victimes, le Moctezuma du XIX^e siècle⁶⁴.

Mais alors, de quel artiste le maître romantique était-il donc le primitif, le « phare⁶⁵ » ?

Le peintre « inconnu »

Une grande partie de la critique d'art de Baudelaire s'attache à *démontrer* véritablement « la décadence de la peinture⁶⁶ » française au milieu du XIX° siècle. En quelques décennies, celle-ci est passée de la grande ère des génies, ceux de l'Empire et de la Restauration – David, Ingres ou Delacroix – à l'âge médiocre des épigones, toute une jeune génération d'imitateurs et d'habiles ouvriers : entre « l'écolier » de 1846 et « *l'enfant gâté* » de 1859, n'apparaît pas le nouveau grand peintre que Baudelaire appelle de ses vœux, ce qui laisse une place vide. C'est surtout une période où la peinture française se fourvoie, erreur que révèlent les nombreuses contradictions régulièrement dénoncées par Baudelaire. Une première incohérence apparaît sur le plan technique, ce que le critique baptise « éclectisme » : elle concerne tous les « douteurs », ces « singes » qui « cherchent

^{61.} Baudelaire souligne. Dans le *Salon de 1859*, l'auteur voit en Eugène Fromentin l'héritier de Delacroix : le peintre orientaliste peint les cavaliers des déserts du Sahara ou du Sahel, « hommes en qui subsiste encore quelque chose de l'antique héroïsme » ; il rapproche bientôt de ces « chefs des tribus puissantes » les « sauvages du Nord-Amérique, conduits par le peintre Catlin, qui, même dans leur état de déchéance, nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques » (*ibid.*, p. 650). Dès le *Salon de 1846*, Baudelaire écrivait en effet : « Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages [de Catlin] font comprendre la sculpture antique » et relèvent de « la peinture *classique* » (*ibid.*, p. 446-447).

^{62.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 354-355.

^{63.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 436.

^{64.} Baudelaire, L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, ibid., p. 759-760.

^{65.} Delacroix était le dernier des artistes invoqués par Baudelaire dans le poème « Les Phares » au début des Fleurs du Mal (1857), et ce, après Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau et Goya.

^{66.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 493. En 1859, l'auteur parlera d'un « abaissement général » de la peinture française (ibid., p. 660).

à se faire un caractère par un système d'emprunts contradictoires⁶⁷ ». Ces peintres « tièdes » sont incapables d'être « absolutistes », « radicaux » ou « exclusifs », et de choisir définitivement entre le parti néoclassique du dessin et le parti romantique de la couleur. Parmi ces nombreux « indécis » qui recourent à des « moyens contradictoires⁶⁸ » se trouve par exemple Théodore Chassériau, comme le trahit en 1845 son *Khalife de Constantine* :

La position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est l'élève, et Delacroix qu'il cherche à détrousser, a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui-même. [...] Ainsi, il y a dans ce tableau des contradictions. – En certains endroits c'est déjà de *la couleur*, en d'autres ce n'est encore que coloriage⁶⁹ [...].

Si l'« hétéroclitisme » de David ou d'Ingres relevait bien d'un « idéal » ou d'un « parti pris », d'une idée conçue « à un point de vue exclusif », force des maîtres et des inventeurs, l'« éclectisme » d'un Chassériau procède quant à lui d'un « doute » ou d'un défaut, faiblesse des élèves et des imitateurs, car, ironise Baudelaire, « qui trop embrasse mal étreint⁷⁰ ». Une deuxième incohérence se révèle elle aussi parfois, mais d'ordre disciplinaire : c'est « l'art philosophique », comme celui de l'école lyonnaise ou plus généralement de tous ceux qui prétendent faire, avec de la peinture, de la philosophie en recourant à ce que Baudelaire appelle des « moyens [...] étrangers » au pinceau ou un « mérite [...] extrinsèque⁷¹ » — en l'occurrence littéraire. Ainsi Paul Chenavard a-t-il ordonné le carton de sa composition allégorique La Philosophie de l'histoire à la manière d'une page d'écriture, qu'il convient de contempler de gauche à droite : le peintre a confondu le visible et le lisible, la simultanéité de la fresque et la successivité de la phrase. Enfin, une troisième incohérence se manifeste sur le plan historique : il s'agit de l'« érudition⁷² », comme celle que pratique l'école néogrecque. Ce sont tous les peintres académiques qui se contentent de « transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain⁷³ » en travestissant les situations les plus modernes sous des costumes antiques afin de les anoblir. Tel, Jean-Léon Gérôme, qui préfère transposer dans la Grèce

^{67.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 491-492. Parmi les « douteurs », le critique d'art place des peintres comme Robert-Fleury (dont la peinture « n'est ni du dessin [...] ni de la couleur [...] parce que cela n'est pas exclusif »), Adrien Guignet (« Mais pourquoi donc ce doute perpétuel ? Tantôt Decamps, tantôt Salvator. »), Ary Scheffer (qui, entre Delacroix et l'école néo-chrétienne, « a trop varié sa manière pour en avoir une de bonne »), Dominique Papety (cette « queue ridicule de l'école impériale », tantôt coloriste, tantôt dessinateur), ou encore Gérôme (dont la manière « indécise [...] et faiblement caractérisée [...] a toujours oscillé entre Ingres et Delaroche »)...

^{68.} *Ibid.*, p. 473.

^{69.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 367.

^{70.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 473.

^{71.} Baudelaire, Salon de 1859 (ibid., p. 611) et L'Art philosophique [1868] (ibid., p. 602). C'est le reproche que l'auteur adresse dans le Salon de 1846 à d'autres peintres comme Ary Scheffer et ceux qu'il appelle « les singes du sentiment ».

^{72.} Baudelaire, Salon de 1859, ibid., p. 637. C'est le reproche fait à des peintres comme Joseph Fay ou à Octave Penguilly L'Haridon.

^{73.} *Ibid*.

ancienne un spectacle populaire au XIX^e siècle : le combat de coqs. Ces trois types d'incohérence relèvent d'un même défaut, le manque d'imagination et d'originalité, défaut qui atteint presque tous les artistes français du milieu du XIX^e siècle, si bien que, décrète Baudelaire dès 1846, « pour le présent c'est le peintre qui a tué la peinture⁷⁴ ».

Car toute la critique d'art semble se consacrer à l'exacte démonstration qu'au milieu du XIX^e siècle la grande peinture française est morte et que Delacroix n'a et n'aura ni successeur ni héritier parmi les peintres de chevalet. En 1862, Baudelaire évoque avec nostalgie l'époque à jamais révolue où un génie avait pu réaliser La Mort de Sardanapale (1827) : « Et tout ce harem de beautés si éclatantes, qui pourrait le peindre aujourd'hui avec ce feu, avec cette fraîcheur, avec cet enthousiasme poétique ? [...] qui ? qui⁷⁵ ? » Aux dernières pages du Salon de 1845 puis du Salon de 1846, le critique souhaite l'apparition de celui qui « sera le peintre, le vrai peintre ⁷⁶ », et qu'il appellera en 1863 « le peintre de la vie moderne » : un certain « M. C. G. », un artiste qu'il qualifiera d'« anonyme » et d'« inconnu » et qui préférera « l'incognito⁷⁷ ». Baudelaire ajoute significativement : « Nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M. G. n'existe pas, [...] pure hypothèse poétique, conjecture, travail d'imagination⁷⁸. » Au romantisme de Delacroix va succéder la modernité de M. G., qui doit enfin apporter à l'art français ce que Baudelaire désigne comme « l'avènement du neuf⁷⁹ ». À l'instar de Delacroix, M. G. se révèle capable de résoudre un problème, problème d'ordre historique et métaphysique : comment donc surmonter la contradiction entre l'éternel et le moderne ? C'est en se référant à l'art de la Révolution française que Baudelaire formule le principe nouveau de modernité, non plus en invoquant les grands tableaux néoclassiques mais les petites gravures de mode imprimées sous le Directoire et sous le Consulat. En effet, le peintre Guérin, par exemple, pratiquait encore l'« hétéroclitisme » de l'école de David puisque sa Didon (1815) combinait malaisément l'éternité d'un sujet classique, l'héroïne antique de Virgile, avec la modernité d'une pose romantique, la langueur des Parisiennes de Balzac⁸⁰. À l'inverse, dans son Journal des dames et des modes, le graveur La Mésangère avait représenté vers 1800 les costumes parisiens des Merveilleuses parisiennes, avec tous leurs accessoires d'alors, les chapeaux et les châles, les éventails et les longs gants blancs : il n'avait donc pas, comme Guérin, juxtaposé l'éternel et le moderne mais déduit l'éternel de la « mode » ou du « moderne », du moderne célébré en tant que moderne, ce que Baudelaire appelle « sa qualité essentielle de présent⁸¹ ». Car l'enjeu est bien de déduire – « extraire », « tirer », « dégager » – la beauté spécifique d'une époque spécifique, celle de l'âge contemporain, pour conférer à son historicité même une éternité, « pour que toute modernité

^{74.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 492.

^{75.} Compte-rendu de l'Exposition Martinet [1862], *ibid.*, p. 734.

^{76.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 407 (c'est l'auteur qui souligne).

^{77.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne [1863], ibid., p. 688.

^{78.} Ibidem.

^{79.} Baudelaire, Salon de 1845, ibid., p. 407 (c'est l'auteur qui souligne).

^{80.} Baudelaire, Exposition universelle, ibid., p. 584.

^{81.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, ibid., p. 684.

soit digne de devenir antiquité⁸² ». Il s'agira donc de savoir mettre au jour « le côté épique de la vie moderne⁸³ ». Baudelaire réhabilite les principes du « relatif » et du « particulier » : puisque chaque époque de l'histoire a sa valeur et son identité, le XIX^e siècle lui-même aura sa grandeur et sa beauté. Car le présent était resté un champ inexploré, méprisé par cet art français qui se voue à « représenter sans cesse le passé⁸⁴ ».

M. G. est « le peintre de la circonstance » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent⁸⁵. » Ainsi la peinture de la vie moderne est-elle strictement un art du temps : elle représente avant tout ce qui se transforme et que Baudelaire désigne comme « la métamorphose journalière des choses extérieures 86 » : parmi ces choses, la mode elle-même, la mode vestimentaire du présent, celle du milieu du XIX^e siècle. L'art de M. G. ressemble par exemple aux croquis de mode de Constantin Guys : ce dessinateur se consacre souvent à la mode masculine – l'habit noir des dandies, avec « son charme indigène⁸⁷ », ou l'uniforme des militaires – et surtout à la mode féminine – la robe des élégantes parisiennes, dames ou prostituées... À la lueur des lustres ou des becs de gaz, les bijoux et les toilettes des contemporaines étincellent et scintillent, miroitent et chatoient, se distinguant par leur éclat prismatique, éminemment *mobile*. Car la peinture de M. G. capte surtout le fugitif dans sa fugitivité même : elle est la représentation et d'un moment et d'un mouvement; telles, dans les rues des grandes villes où tout s'est accéléré, où tout est devenu si rapide, la marche des femmes et la course des chevaux. Or, pour saisir l'insaisissable, cet instant même du passage, M. G. doit peindre vite, fiévreusement, en pratiquant l'improvisation. Soumise à l'urgence, sa technique ne sera plus la peinture de chevalet, l'huile sur toile, bien trop lente, mais les arts graphiques, l'aquarelle, le lavis et surtout le croquis : ses « dessins improvisés », ses « barbouillages primitifs » et ses « ténébreuses ébauches » se caractérisent par une « vélocité d'exécution » comparable à celle de la sténographie⁸⁸. Si M. G. « dessine de mémoire » – ce qui implique l'exercice du temps –, c'est à la manière de ces artistes qui « dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau⁸⁹ ». À ce titre, le peintre œuvre certes au pinceau, mais surtout au crayon ou à l'encre et à la plume, et sur du papier ; ses esquisses sont en outre destinées à être imprimées par des graveurs dans un journal, c'est-à-dire sur un support temporaire, littéralement éphémère puisqu'il ne doit durer qu'un seul jour. L'art de M. G. est la peinture enfin tout entière définie comme art du temps: et par ses sujets et par ses procédés techniques et par son support matériel. S'imposerait alors une conclusion paradoxale : art de l'encre et du papier, la peinture de la vie moderne ne relève pas de la peinture, mais bien davantage de l'un de ces arts graphiques qu'est l'écriture, forme par définition

^{82.} Ibid., p. 694-695 (c'est l'auteur qui souligne).

^{83.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 493.

^{84.} Ibid.

^{85.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, ibid., p. 695.

^{86.} *Ibid.*, p. 686.

^{87.} Baudelaire, Salon de 1846, ibid., p. 494.

^{88.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, ibid., p. 688-689.

^{89.} *Ibid.*, p. 698.

en mouvement, successive et rapide (c'est le rythme même de la prose). Le peintre « moderne », ce peintre « inconnu », s'avère être un journaliste, un critique d'art, un écrivain. M. G., rappelons-le, était une « pure hypothèse poétique » : il n'était donc pas Constantin Guys, mais Baudelaire luimême⁹⁰. De 1845 à 1863, l'auteur entend démontrer que lui seul en France est capable de succéder à ce « phare » qu'était Delacroix.

Car Baudelaire reproche surtout à la peinture française de son temps d'être dépourvue de grandeur⁹¹ métaphysique. Au « surnaturalisme » de Delacroix doit succéder le « fantastique » de M. G., seul apte à discerner « le fantastique réel de la vie⁹² ». L'entreprise romantique de « peindre l'âme » sera alors relayée par l'ambition moderne de peindre ce que Baudelaire appelle « la Vie⁹³ ». À l'inverse de Winckelmann, le critique veut arracher l'art à l'éternité divine en se concentrant exclusivement sur la vie, sur l'humaine condition totalement rapportée à son humanité, à sa précarité et à sa mortalité, à cette destruction opérée par le temps et dans le temps. C'est notamment l'enjeu des essais consacrés entre 1855 et 1857 à un art mineur, imprimé tout comme la critique sur « les feuilles volantes du iournalisme⁹⁴ » : la caricature. Baudelaire propose une conception exclusivement chrétienne du rire, conséquence de l'orgueil et de la conscience de soi. Depuis l'avènement du péché originel, Dieu a pour l'éternité abandonné l'homme à Satan en le vouant au Mal, à la Mort et à l'Enfer : cette disgrâce irrémédiable établit une identité absolue entre le démoniaque et l'humain, coïncidence qui se manifeste par un symptôme physiologique, cette convulsion nerveuse qui défigure le visage et qui est le rire. L'idée que le comique soit un « élément damnable et d'origine diabolique⁹⁵ » s'illustre notamment dans les arts graphiques, dans ces lithographies de Daumier dont Baudelaire privilégie toujours les plus macabres et les plus mordantes, comme À la santé des pratiques : alors que passe au loin un convoi funèbre, un squelette vêtu à la mode du XIX^e siècle ricane en trinquant avec un médecin devant l'estaminet des Bons Vivants. La caricature, cet art mineur, s'élève alors à la dignité d'un genre métaphysique puisqu'elle révèle l'empire destructeur que la mort elle-même exerce sur l'humanité contemporaine : c'est « une prodigieuse comédie satanique, tantôt bouffonne, tantôt sanglante », et où le bourgeois du XIX^e siècle apparaît enfin « dans sa réalité fantastique », dans toute sa vérité, c'est-à-dire comme un « cadavre vivant, [...] gras et repu⁹⁶ ». La caricature, genre diabolique, est moins une représentation qu'une transfiguration : dès lors, le « grotesque » coïncide tout entier avec le « fantastique ».

^{90.} M. G., dirions-nous, est moins Constantin Guys que Baudelaire, comme M. Teste sera moins Edgar Degas que Valéry lui-même.

^{91.} Pour cet amour baudelairien de la grandeur, voir le Salon de 1859 (ibid., p. 610-611, 646 et 667).

^{92.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, ibid., p. 697.

^{93.} *Ibid.*, p. 724 (c'est le dernier mot de l'essai *Le Peintre de la vie moderne*).

^{94.} Baudelaire, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques [1855], ibid., p. 525.

^{95.} *Ibid.*, p. 528.

^{96.} Baudelaire, Quelques caricaturistes français [1857], ibid., p. 549 et 545-555.



À la santé des pratiques (Lithographie de Daumier)

Cette catégorie du fantastique régulièrement invoquée par Baudelaire montre combien il aspire à produire des « images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive⁹⁷ ». Si l'on se souvient que M. G. dessine « comme un barbare, comme un enfant », et même que son art a « le génie de l'enfance, [...] magique à force d'ingénuité », le fantastique se réalise dans un genre que mentionne discrètement Baudelaire, un genre aussi mineur et parfois aussi macabre que les caricatures de Daumier : la « fantasmagorie⁹⁸ ». Au XIX^e siècle, ce spectacle à la mode a lieu lors de séances de projection publique et au moyen d'un dispositif optique hérité de la lanterne magique. Ce dernier appareil, on le sait, avait été inventé au XVII^e siècle avant de se perfectionner pour devenir le fantascope, instrument destiné à projeter sur un écran de toile et devant une assemblée d'enfants ou d'adultes plongés dans le noir des images sensationnelles et mouvementées, de véritables apparitions funèbres : sorcières et hiboux, revenants et fantômes, vampires et squelettes, et surtout danses macabres, la mort enfin vivante... Non loin, dans le *Salon de 1859*, Baudelaire déclare son goût pour

^{97.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, ibid., p. 692.

^{98.} *Ibid.*, p. 691 et 694.



Le fantascope

ces grandes toiles peintes de paysages que peuplent des « nuages aux formes fantastiques » : « moi, barbare, [...] je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion 99 ». Dans un petit essai daté de 1853, Morale du joujou, le critique célébrait la catégorie du « joujou scientifique », dans laquelle il rangeait ces deux jouets optiques inventés dans les années 1830 et qu'étaient le stéréoscope et le phénakistiscope : « [...] ces joujoux [...] peuvent [...] développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants 100. » Le stéréoscope est un dispositif optique qui permettait de produire grâce à deux lentilles l'illusion du relief et donc de la vie ; or on se souvient qu'à partir de 1857, à Paris, cet instrument était mis au service d'un genre iconographique appelé « diablerie » : les doubles photographies à admirer représentaient en effet le Diable et la Mort dans les circonstances les plus grotesques — comme Les Femmes de Satan au bain, Fête de Satan ou Bal chez Satan... — et dans les situations les plus modernes et les plus mouvementées — comme l'arrivée d'un train à vapeur en gare du Purgatoire dans Chemin de fer

^{99.} Baudelaire, Salon de 1859, ibid., p. 668.

^{100.} Baudelaire, *Morale du joujou* [1853], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 585.

infernal¹⁰¹... Le phénakistiscope est un autre instrument optique, un jouet pour enfants que Baudelaire lui-même possédait lorsqu'il avait douze ans, en 1833¹⁰²: il s'agit d'observer dans un miroir un disque de carton sur lequel un mouvement est décomposé en une séquence d'une dizaine d'images fixes; par la rotation du disque à une certaine vitesse et grâce à la persistance rétinienne, l'œil distingue à travers une fente une image unique et mobile. Les phénakistiscopes représentent ainsi des sujets à mouvement : des danseurs, des chevaux et leur jockey en pleine course, ou encore des acrobates et des jongleurs - tous les artistes de l'instant. Sur chaque disque, les « vingt figures dansantes », écrit Baudelaire, « exécut[e]nt les mêmes mouvements avec une précision fantastique 103 ». Mais l'auteur eut-il jamais connaissance



Le phénakistiscope

de ces phénakistiscopes qui, dès 1835, animaient l'allégorie même de la Mort, squelette marchant avec une faux¹⁰⁴, ou qui opéraient en quelques secondes le vieillissement fulgurant d'une jeune fille pour aussitôt révéler sur son visage la grimace du démon, pour rendre visible ce passage du temps, la métamorphose, qui est tout le mystère de la vie¹⁰⁵? Une jeune fille qui ressemble étonnamment, ironiquement peut-être, à une figure du Beau idéal, éternel et immuable : *La Grande Odalisque* de M. Ingres. De même que le visage humain ne révèle sa vérité qu'au gré des ans qui le détruisent, « presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations¹⁰⁶ ».

^{101.} Voir à ce propos le livre de Paula Fleming, Brian May et Denis Pellerin, *Diableries. Aventures stéréoscopiques en enfer* (2014). Le terme « diableries » est d'ailleurs employé par Baudelaire en 1857 dans *Quelques caricaturistes étrangers*, lorsqu'il parle des œuvres « fantastiques » et « monstrueusement paradoxales » de Brueghel l'Ancien.

^{102.} Voir la lettre du 23 novembre 1833 où le jeune Baudelaire remercie son frère aîné Alphonse du phénakistiscope qu'il vient de lui offrir.

^{103.} Baudelaire, Morale du joujou, ibid., p. 586.

^{104.} Il s'agit d'une lithographie colorée réalisée vers 1835 par van Emden à Amsterdam.

^{105.} Il s'agit d'une lithographie colorée réalisée vers 1835 par Jean-Baptiste Madou pour Joseph Plateau.

^{106.} Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, op. cit., p. 696 (c'est l'auteur qui souligne).

BAUDELAIRE ET LES ARTS

Le Baudelaire de la critique d'art n'était-il pas resté fidèle au jouet de son enfance, au phénakistiscope, ou encore à la fantasmagorie de la lanterne magique ? « Le peintre de la vie moderne » n'aurait donc pas eu pour modèle une image pigmentaire et fixe, la peinture, mais bien une image projetée et animée, image immatérielle et mobile qui relevait d'un art du temps à la fois enfantin et métaphysique, hallucinatoire 107. Sans doute hanté par le phénakistiscope, Baudelaire avait occupé, par la successivité de l'écriture, la place laissée vacante par la peinture de Delacroix. Oui, il l'occupa, cette place, jusqu'à sa mort, en 1867, avant qu'un autre art ne vînt bientôt y installer d'autres « images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive ». Cet autre art de l'image et du temps est le cinéma : trente ans après Baudelaire, c'est d'une manière plus enfantine et peut-être moins métaphysique qu'un artiste viendra animer sur les écrans français et le diable et la mort : Georges Méliès 108. Ainsi, véritable chaînon entre la peinture et le cinéma, Baudelaire avait-il, par l'écriture même, assuré au milieu du XIX° siècle la cohérence de l'histoire de l'art 109.

^{107.} On songe au portrait que Manet réalisa de Baudelaire en 1865, eau-forte où le poète et critique d'art apparaît les yeux exorbités, comme hallucinés.

^{108.} Parmi les films de Georges Méliès, on invoquera, entre 1896 et 1906, Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin, Le Manoir du diable, Faust et Marguerite, La Damnation de Faust, Le Revenant, Le Chaudron infernal, Le Cake-walk infernal, Faust aux Enfers, Le Roi du maquillage, Les Quatre cents farces du diable et L'Alchimiste Parafaragamus ou la Cornue infernale.

^{109.} Parlant de Delacroix dans le Salon de 1846, Baudelaire manifeste cet enjeu d'une nécessité presque logique dans l'histoire de l'art : « Ôtez Delacroix, la grande chaîne de l'histoire est rompue et s'écoule à terre. » (ibid., p. 441). Plus tard, dans l'Exposition de 1855, Baudelaire déclare qu'il a voulu identifier ce qui fait de Delacroix « un artiste unique, sans générateur, sans précédent, probablement sans successeur, un anneau si précieux qu'il n'en est point de rechange, et qu'en le supprimant, si pareille chose était possible, on supprimerait un monde d'idées et de sensations, on ferait une lacune trop grande dans la chaîne historique. » (ibid., p. 597).