

BAUDELAIRE CRITIQUE D'ART

A Thesis
Presented to
the Committee on Graduate Studies
of
The University of Manitoba

In Partial Fulfilment
of the Requirements for the Degree of
Master of Arts

by
Arthur Herbert Adamson

August 1960



TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
I. INTRODUCTION HISTORIQUE A LA PEINTURE FRANCAISE.	1
II. LES PRINCIPES DE LA CRITIQUE	14
III. BAUDELAIRE ET LE ROMANTISME EN PEINTURE	23
IV. BAUDELAIRE ET L'IMAGINATION ROMANTIQUE	47
V. L'EXECUTION D'UN TABLEAU	59
VI. BAUDELAIRE ET LA REACTION REALISTE	73
VII. CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	109

RESUME

C'est le but de cette thèse de mettre en relief les attitudes et les jugements de Baudelaire envisagés sous l'angle de l'évolution historique de la peinture en France. J'ai donc tracé brièvement l'histoire de la peinture française pour donner à cette étude une base plus solide. On voit ainsi que les mouvements artistiques du dix-neuvième siècle en France sont l'aboutissement logique de toute une tradition, tradition caractérisée par l'effort de réconcilier les influences diverses auxquelles la France est exposée par sa location centrale en Europe.

Nous pouvons constater rétrospectivement que Baudelaire, avec son tempérament romantique, s'est parfois trompé dans les jugements qu'il prononce sur ses contemporains. Mais la valeur de sa critique ne se mesure pas exclusivement par la validité de quelques jugements isolés. C'est plutôt le travail renouvateur qu'il a accompli pour la critique d'art qui nous intéresse.

Il formule des principes vraiment universels et abolit à tout jamais l'étroitesse, l'esprit de parti et l'absolutisme académique. Il établit un idéal de beauté plastique dont l'art de Delacroix fournit le modèle. Il réclame le rétablissement d'une véritable tradition en peinture, et qui se fondera sur une représentation de l'actualité. Il cherche 'un peintre de la vie moderne' qui sera le digne successeur de Delacroix. Enfin,

il apporte à l'esthétique une métaphysique de l'imagination créatrice, théorie qui, malgré son origine romantique, est singulièrement proche de l'esprit moderne, et donne à sa critique une valeur unique et vraiment durable.

CHAPITRE I

INTRODUCTION HISTORIQUE A LA PEINTURE FRANCAISE

Où situer Baudelaire dans le domaine des beaux arts? C'est le but de cette thèse de tenter d'élucider cette question. Sans prétendre régler définitivement toutes les ramifications qu'implique une telle étude, ce qui serait une présomption dans un écrit nécessairement limité dans sa portée, nous espérons néanmoins aborder la question d'un point de vue un peu différent de la plupart des dissertations précédentes sur ce sujet. Nous essayerons donc de situer Baudelaire dans l'évolution de la peinture française. A cette fin, il sera indispensable de faire un bref résumé de l'histoire de cette peinture.

Depuis plus d'un siècle Paris est la capitale européenne des beaux arts. Cette prééminence de la France est comparable à celle de l'Italie au temps de la Renaissance. L'art moderne est en grande partie l'héritier du dix-neuvième siècle français, tout comme l'art des dix-septième et dix-huitième siècles le fut de l'art de l'Italie des deux siècles antérieurs.¹ Comme l'oeuvre critique de Baudelaire se trouve

¹ "Paris, which had long been the centre of social and literary life, now [vers 1800] becomes the art capital of Europe and takes over in its totality the role played by Italy since the Renaissance in the artistic life of Western Europe." Arnold Hauser, The Social History of Art, translated in collaboration with the author by Stanley Godman, (New York: Vintage Books, 1958), III, 159.

au milieu de cette période climatérique de l'art moderne, sa place dans le développement des théories et de la pratique de la peinture française est d'un intérêt considérable.

Quant à la réputation de Baudelaire critique, nul ne conteste la perspicacité de ses jugements, aucun autre critique d'art de l'époque ne jouit de nos jours d'une réputation aussi inébranlable.

Nul autre sans doute n'a commis moins d'erreurs sur la production contemporaine. Pourtant le plus important n'est pas là. Certes ce n'est pas un mince mérite de désigner en 1845 Delacroix, Ingres et Daumier comme les trois meilleurs dessinateurs de leur temps, de placer Corot et Théodore Rousseau en tête des paysagistes, de pressentir le génie de Chassériau, et, d'une façon générale, de prononcer sur les exposants des jugements qui, à très peu de détails près, demeurent valables aujourd'hui, jusque dans leurs nuances-mais c'est surtout par sa méthode et par ses idées générales que Baudelaire domine, on peut le dire, toute la critique d'art.¹

Le rôle éminent de l'art français dans les derniers siècles s'attribue en premier lieu à la situation géographique de la France, ce qui permet que tous les courants culturels de l'Europe s'y rencontrent. La tradition française consiste, pour la plupart, dans l'effort de réconcilier ces influences diverses et d'en faire naître un style national. Baudelaire a remarqué les conséquences de cette circonstance riche en possibilités.

¹ Marcel A. Ruff, Baudelaire, l'Homme et l'Oeuvre, ("Connaissance des Lettres"; Paris: Hatier-Boivin, 1955), pp. 54-55.

La France, il est vrai, par sa situation centrale dans le monde civilisé, semble être appelée à recueillir toutes les notions et toutes les poésies environnantes, et à les rendre aux autres peuples merveilleusement ouvrées et façonnées. Mais il ne faut jamais oublier que les nations, vastes êtres collectifs, sont soumises aux mêmes lois que les individus. Comme l'enfance, elles vagissent, balbutient, grossissent, grandissent. Comme la jeunesse et la maturité, elles produisent des œuvres sages et hardies. Comme la vieillesse, elles s'endorment sur une richesse acquise. Souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine. Alors, comme je le faisais entrevoir tout à l'heure, la vitalité se déplace, elle va visiter d'autres territoires et d'autres races; et il ne faut pas croire que les nouveaux venus héritent intégralement des anciens, et qu'ils reçoivent d'eux une doctrine toute faite. Il arrive souvent (cela est arrivé au moyen âge) que, tout étant perdu, tout est à refaire.¹

Il est évident que ce passage est à certains égards, un véritable manifeste romantique. Mais pour le moment faisons notre résumé du développement de la peinture en France.

Delacroix wrote in his journal that David's paintings were "a strange mixture of realism and idealism". However strange that particular synthesis may have appeared, it is one common in French art, in whatever sense one interprets the word idealism. Geographically, France is set between the North and the South, with one frontier against the Mediterranean and another against the Low Countries. For ... five centuries ... the influence of Italy or the Netherlands, of Raphael or Rubens, their predecessors and successors, flowed across these frontiers or was sought by French artists. The seventeenth century clash between the Rubénistes and the Poussinistes was a recurrent and not a temporary theme in the history of French art and French taste. Fouquet, Poussin, Claude, Watteau, Chardin, David, Ingres, Géricault, Delacroix,

¹ Charles Baudelaire, "Exposition universelle de 1855" Oeuvres, éd. Y.-G. Le Dantec. ("Bibliothèque de la Pléiade: Paris: Gallimard, 1954), pp. 694-95.

courbet, Renoir, Cézanne, Seurat, in all these artists the synthesis of realism and idealism is there, the influence of North or South creatively transformed into something original and unmistakably French.¹

Il est de la plus grande importance de tenir compte, à l'égard de la pensée baudelairienne, de ce conflit - car la synthèse n'est pas toujours réalisée - entre le réalisme et l'idéalisme dans la peinture française.

En remontant jusqu' à la première école d'Avignon, qui s'établit à la période des papes d'Avignon, c'est-à-dire de 1309 à 1370, on retrouve déjà le caractère cosmopolite des arts en France.

These works of this first school of Avignon were fundamentally Italian in style, but they also show cosmopolitan elements. For the Papal Court itself was cosmopolitan; Avignon lay on the main route to Italy; there was continual passage through the city of French and Flemish artists to the North; ... and - there was also of course, continuous contact, across the frontier, with Spain.²

Ce caractère cosmopolite de la peinture française devait persister. L'école de Fontainebleau sous François premier, l'oeuvre de Poussin et de Claude le Lorrain, le

¹ Basil Taylor, French Painting, (London: Thames and Hudson, 1951), p. 9.

² R.H. Wilenski, French Painting, (Boston: Charles T. Branford Co., 1949), pp. 4-5.

'classicisme baroque' de Le Brun¹ - sous la dictature de qui est fondée la première Académie - l'école de David et l'oeuvre d'Ingres représentent les culminations successives, sous des formes plus ou moins bâtardes, de l'influence italienne - de Raphaël surtout, parfois de Michel-Ange - influence qui se manifeste dans un style dit classique, mais qu'on désigne souvent aujourd'hui sous les noms de néo-classicisme ou de pseudo-classicisme.

La première formulation de l'esthétique 'classique' sous le règne de Louis XIV donne lieu à un véritable système officiel sous le patronage du roi.

For Colbert the arts were a means of creating monuments to enhance the glory of Louis XIV and thereby of France. He believed in art as an instrument of national propaganda. At the same time he believed in organisation in this field as in every other. He supported the Academy with Le Brun at the head and brought it to life by becoming an active patron because he wanted a body of men who would organise art on official standards for the King's service under the control of a dictator responsible to himself.²

1 " ... there arises in French art and literature a curious proximity and interaction of classicistic and baroque tendencies, and resulting in a style that is a contradiction in itself - baroque classicism. The high baroque of Racine and Le Brun contains - in the one case absolutely resolved, in the other absolutely unresolved - the conflict between the new courtly ceremonial style and the formal severity that has its roots in bourgeois classicism." Hauser, III, 136. Ce classicisme, donc, dès son inauguration officielle, se fonde sur un malentendu, car l'art empanaché de Le Brun avec ses thèmes allégoriques, est loin de la simplicité sans emphase du classicisme antique.

2 Wilenski, p. 79.

Le principe fondamental de l'Académie fut l'imitation. On affirma la certitude de pouvoir fixer une esthétique absolue qui permettrait au peintre de s'approcher plus ou moins d'un "Beau idéal" immuable. Cette doctrine qui prétendait se fonder sur la méthode de Poussin (un artiste infiniment supérieur à tous ses imitateurs) fut l'occasion de la fameuse querelle entre les Poussinistes et les Rubénistes. Les Poussinistes favorisaient le dessin comme l'élément le plus essentiel d'un tableau avec une composition soigneusement arrangée, tandis que les Rubénistes s'en tenaient à la couleur et à l'expression. Les Poussinistes se consacraient à l'idéal¹; les Rubénistes se révélaient plus ou moins réalistes. Il ne faut pas prendre ces distinctions quelque peu grossières et parfois illusoire trop à la lettre, tout de même elles désignent tant bien que mal les tendances et les aspirations.

L'Académie était poussiniste et voulait soumettre tout art aux exigences d'une autorité officielle.

L'Ecole fut une véritable bureaucratie disciplinée où l'on gagna ses grades en acceptant à l'entrée un certain idéal. Cet idéal eut pour bases deux ou trois postulats. D'abord, que les Grecs avaient déterminé le modèle éternel de la beauté, que la beauté proportionnelle est la seule valable; que la représentation du corps humain est le plus beau but de l'art; que s'il y a une beauté expressive compatible avec le dérangement des proportions, elle ne peut être permise que dans la représentation d'un certain nombre de sujets, comme un faune, un Triton, Marsyas, Laocoon, etc. ... , tous sujets qui se trouvent dans les Grecs; que le symbolisme et

¹ Idéal prétendu 'classique' - en effet, ce mot trompeur ne possède aucun sens précis.

l'allégorie grecs sont les clefs de tout art, et que le réalisme est une hérésie, sinon comme détails, au moins comme but; qu'il faut styliser, ennoblir, arranger la nature; enfin qu'il faut mener une oeuvre à son dernier degré de perfection, c'est-à-dire considérer le fini comme une notion certaine ... Allégorie et proportion, voilà l'Ecole entière. Elle distingua d'emblée entre les sujets et leur réalisation. Elle considéra l'idée en peinture comme un élément moral, et non comme une appropriation intime de la pensée à la matière.¹

Les théories des classiques ne changèrent guère durant trois siècles, et au dix-neuvième siècle encore, "les classiques croyaient à la prééminence d'une antiquité stéréotypée; seules méritaient d'être représentées les actions des héros grecs et romains, qu'ils imaginaient, devant trois arcades en plein cintre, quatre colonnes doriques ou les cariatides de Jean Goujon, tenant la pose comme les statues du Vatican ou du Musée Napoléon".²

Ainsi l'Académie domine les arts plastiques en France jusque dans le dix-neuvième siècle, et même au delà, car "cette domination ne finira plus jamais complètement; elle s'adaptera plus ou moins bien aux circonstances, elle sera servie par des artistes plus ou moins doués, mais elle traversera toutes les crises et ne se verra véritablement

¹ Camille Mauclair, Un Siècle de Peinture Française 1820-1920, (Paris: Paylot, 1930), pp. 57-58.

² Louis Hautecoeur, "Les Origines du Romantisme", Le Romantisme et l'Art, (Paris: Henri Laurens, Editeur, 1928) p. 1.

menacée qu'à partir de la fin du XIX^e siècle et surtout dans la première moitié du XX^e.¹ Mais les grands esprits échappent à son hégémonie néfaste, des artistes d'un esprit indépendant tels que Watteau, Boucher, Fragonard et Chardin. Ceux-ci, au cours du dix-huitième siècle maintiennent la vraie tradition française, se souciant peu de reproduire un art pseudo-italien. Heureusement pour eux, "the pleasure-loving nobles and prosperous merchants and great ladies, the amateurs and the new race of picture dealers had no objection to Rubens or to any art that stirred and charmed".² L'école galante fut donc le dépositaire d'une tradition naturelle et sans prétentions. "Watteau, who was born in Flanders and continues the Rubens tradition, is, incidentally, also the first thoroughly 'French' master of painting since the Gothic period. In the last two centuries before his arrival, art had been under foreign influence in France: the Renaissance, mannerism and the baroque were imported from Italy and the Netherlands."³

Avec la Révolution, l'Ecole triompha pour la dernière fois, et "David became the pioneer and greatest representative

1 Raymond Cogniat, Histoire de la Peinture, (Paris: Fernand Nathan, éditeur, 1954), I, 170.

2 Frank Jewett Mather Jr., Modern Painting, (New York: Garden City Publishing Co., 1927), p. 20.

3 Hauser, III, 16.

of classicistic art ... " ¹ A vrai dire, David remplaça l'Académie tout en continuant l'esprit classique, mais d'une manière encore plus sévère. Depuis Le Brun aucun artiste français n'avait tellement dominé son époque. Ce règne dura jusqu'à la Restauration.

Sous l'Empire, l'Ecole redoubla de rigorisme. Le culte exclusif rendu à l'ancienne Rome raviva l'esprit scolastique; il y eut un dernier effort pour limiter l'art aux dogmatismes. On vit en David à la fois l'apogée des principes proportionnels et l'expansion d'un réalisme qui nous le rend aujourd'hui plus précieux. Et enfin le romantisme éclata.²

Pendant le dix-neuvième siècle l'Académie luttait successivement contre le romantisme, le réalisme, l'impressionisme et le post-impressionisme. En 1815 l'Ecole, à l'instar de Quatremère de Quincy, promulgua ce dogme stultifiant: "Ce qu'ils [les Grecs] avaient fait, on pouvait le refaire avec leur aide et ce n'était pas oublier la nature, mais en abrégé l'étude que de s'inspirer de leurs productions."³ Cette doctrine s'appuyait toujours sur la conviction qu'il n'existait qu'une seule beauté, celle qu'avaient découverte les anciens et qui seule est valable à toute éternité. "De

1 Hauser, III, 145.

2 Mauclair, p. 61.

3 Léon Rosenthal, La Peinture Romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830, (Paris: L.-Henry May, 1900), p. 4.

l'antiquité mal interprétée on avait construit la théorie du Beau Idéal, théorie exposée d'abord par Winckelmann et dont Quatremère de Quincy se faisait encore, en 1822, l'inter-¹prète."

Delécluze, critique éminent de l'époque et classique passionné, déclara que vers 1800 il fut question ou d'imiter le style et aussi le sujet des anciens ou de s'en tenir² seulement aux principes en traitant des sujets modernes. Mais dès le surgissement du romantisme en France avec, au Salon de 1824, les oeuvres de Delacroix et de Géricault, la situation devint grave aux yeux des classiques. "Au fond, dans les arts, comme dans les lettres, la question était demeurée au point où Madame de Stael l'avait amenée dès 1815 et sans qu'on s'en rendît compte il s'agissait toujours de savoir si on rejetterait ou si l'on continuerait de suivre les doctrines de l'antiquité sur les arts, telles qu'on les avait adoptées en Europe depuis les premiers temps de la Renaissance; il s'agissait de savoir si les peintres et les sculpteurs prendraient pour base de leurs études et de leurs compositions le nu et le beau; ou si, rejetant la forme à un rang inférieur, ils sacrifieraient même la beauté, pour

¹ Rosenthal, p. 2.

² E. Delécluze, Souvenirs de Soixante Années, (Paris: Michel Lévy Frères, 1862), p. 37.

faire briller par-dessus tout l'expression?"¹ Delécluze reproche à Thiers d'avoir encouragé les romantiques en 1824,² et le désigne comme "un des premiers qui ont préparé le règne du laid et de la triste réalité dans les arts."³

Rosenthal cite le passage suivant tiré de la Gazette de France de 1824:

Le classique est puisé dans la belle nature, il touche, il émeut, il satisfait à la fois le cœur et l'esprit. Plus on l'étudie, plus on y découvre de beauté. On s'en éloigne à regret, ou y revient avec plaisir. Le romantique, bien au contraire, a je ne sais quoi de forcé et hors nature qui choque au premier coup d'oeil et rebute à l'examen. Inutilement l'auteur en délire combine des scènes atroces, verse le sang, déchire les entrailles, peint le désespoir, l'agonie. Inutilement même il obtient des effets partiels au milieu de mille extravagances, et fait crier miracle aux gens qui ne s'y connaissent pas; la postérité ne recevra point de tels ouvrages, et les contemporains de bonne foi s'en laisseront et s'en lassent déjà.⁴

Que le classicisme de l'Ecole fut beau en théorie est tenable. Malheureusement il se fonde sur un malentendu. "On ne connaissait donc en Europe vers 1815 ni l'origine ni la première maturité de l'art grec. Epris d'oeuvres qui avaient illustré une période déjà crépusculaire, les artistes

1 Delécluze, p. 254.

2 Thiers fut presque seul à louer Delacroix en 1824.

3 Delécluze, p. 256.

4 Rosenthal, pp. 97-98.

se méprenaient étrangement sur le caractère de la pensée hellénique.¹ Les peintres classiques n'imitaient donc point le classicisme vrai, c'est-à-dire le classicisme de la haute période de l'art grec, mais un art qui lui-même imitait imparfaitement l'art aujourd'hui tenu pour classique. Pour cette raison les artistes dits 'classiques' aux 17^e et 18^e siècles méritent de nos jours les appellations néo-classique ou pseudo-classique.

La lutte entre deux tendances si rigoureusement irréconciliables pose une analogie frappante avec la politique. La lutte entre l'absolutisme et le républicanisme qui au cours du 19^e siècle et de nos jours même, enflamme les esprits et où l'autorité s'oppose à l'individualisme, part des mêmes passions que la lutte dans le domaine de l'art. Mais de telles généralisations ne sont pas toujours exactes dans tous les détails, et "Friedrich Schlegel was as romantic in his youth with his enthusiasm for Fichte, Wilhelm Meister, and the Revolution, as he was in his old age with his enthusiasm for Metternich and the Holy Alliance".²

Le romantique habite le rêve, et peut-être serait-il plus vrai de dire que même à l'égard de la vérité le romantique

1 Rosenthal, p. 2.

2 Hauser, III, 164.

s'oriente vers l'irréalité et il est bien possible qu'il ne voie dans la liberté qu'une évasion illusoire. En fin de compte, l'art dut revenir à la réalité et le réalisme naquit.

Nous avons vu le mouvement romantique, naissant à la fin du premier quart du siècle, prendre, pour prétexte de ses exaltations, le désir de servir la réalité et d'aborder la vie avec passion pour atteindre à une plus grande intensité humaine et à une expression plus authentique. De nouveau, ces mêmes principes seront invoqués par les partisans du réalisme, mais cette fois afin d'échapper à l'emphase romantique et concevoir une esthétique à la fois sentimentale et plastique qui rejettent le lyrisme, devenu conventionnel autant dans le choix des sujets que dans les moyens adoptés pour les traduire.¹

La période dans laquelle tombe l'oeuvre critique de Baudelaire s'achève, à vrai dire, à ce point-là où le réalisme allait céder place, à son tour, à un départ nouveau, à l'art de Manet. Le réalisme, il est vrai, indiquait un peu ce qui devait suivre, mais Baudelaire mourut avant que la nature du mouvement nouveau, désigné en sa totalité sous le terme vague d'impressionisme, se précisât. Nous allons donc nous occuper du mouvement romantique et du réalisme qui y succéda; nous tâcherons d'indiquer quelle est la pensée esthétique de Baudelaire relative à ces deux mouvements artistiques, et à quel point il s'est aperçu de leurs rôles respectifs dans l'évolution de la peinture.

¹ Cogniat, p. 39.

CHAPITRE II

LES PRINCIPES DE LA CRITIQUE

C'est d'abord dans le "Salon de 1846" et puis ensuite dans l'"Exposition de 1855" que Baudelaire nous expose ses principes de critique. Dans l'article de 1846 il déclare que "la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons"¹. Plus tard, dans celui de 1855, il exige du critique une large impartialité, un cosmopolitisme compréhensif, qualités nécessaires pour que celui-ci apprécie "l'immense analogie universelle". Ce ne serait qu'un homme dépourvu de tout préjugé qui pût goûter un art étrange et nouveau, car chez de telles gens, "aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité"².

Cela peut paraître au premier coup quelque peu paradoxal, contradictoire même. Etre partial et impartial à la fois nous semble une étrange inconséquence. Ce n'est

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 608.

2 Baudelaire, "Exposition Universelle de 1855", Oeuvres, p. 689.

qu'en examinant de plus près la véritable portée des paroles de Baudelaire qu'on se rend compte de ce qu'il veut dire. Il souhaite tout simplement un certain individualisme en matière de jugement - car, sans cela, la vraie appréciation n'existe pas - auquel se lie une naïveté voulue qui soit capable de s'ouvrir à de nouvelles impressions sans les rejeter de parti-pris. La partialité sera donc l'honnêteté, la fidélité à sa propre pensée, le respect de soi, tout court, la sincérité; l'impartialité sera la liberté d'esprit. Le raisonnement est, en effet, tout à fait romantique:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi, le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.¹

Nous savons que l'un des plus beaux poèmes de Baudelaire, Les Phares, est précisément ce genre de critique en forme d'oeuvre d'art. Il se trouve, d'ailleurs, parmi Les Fleurs du Mal plusieurs (exemples de cette espèce de poème 'critique'. En ce faisant, (recours peut-être extrême,) Baudelaire veut éviter à tout prix, en vrai romantique,

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 608.

l'erreur qu'encourage l'Ecole qui réduit toute critique à un dogme. Il veut être individualiste en critique comme en art. Mais puisque, après tout, on ne peut pas s'attendre à ce que tout critique soit un vrai artiste, il faut se contenter de quelque chose de moins exalté qu'une oeuvre d'art dans le domaine de la critique.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières.¹

La critique sera 'passionnée et partielle', soit, mais non pas étroite et rigide. Baudelaire s'oppose nettement à l'absolutisme du pseudo-classicisme de l'Ecole, mais en même temps il est soucieux de ne pas tomber dans le piège d'une trop grande liberté, liberté qui perdrait de vue toutes les valeurs acquises pour mener à l'anarchie esthétique. Il envisage un individualisme sain et modéré, qui

¹ Baudelaire, *ibid*, pp. 608-09.

aura comme impulsion motrice un enthousiasme acharné et naïf tempéré par une intelligence instruite et sage. Il n'y a rien de plus déplorable, selon Baudelaire, qu'un critique pédant et aride, qui cite à tout instant des préceptes et qui exclut de sa pensée tout élément d'imagination, tout appétit avide de découvertes et d'aventure. Un tel être semble dénué de toute humanité. Comme l'artiste même, le critique digne du nom possédera un tempérament, et tout comme l'oeuvre d'art, la critique doit révéler ce tempérament. Voilà en quoi consistera la critique "partiale et passionnée":

Désormais muni d'un critérium certain, critérium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion; car pour être critique on n'est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles.¹

C'est ainsi que Baudelaire nous présente ses idées sur la critique dans le "Salon de 1846". On aperçoit qu'il y a beaucoup de rapprochements à faire entre la critique et l'art lui-même, car pour Baudelaire l'une et l'autre doivent se conformer à l'esprit romantique. Ce romantisme de Baudelaire fera le sujet d'une étude plus approfondie dans le chapitre qui suit. D'abord il nous faut examiner un développement important dans la pensée de Baudelaire vis-à-vis la critique.

¹ Baudelaire, ibid., p. 609.

Dans son article sur l'Exposition Universelle de 1855 Baudelaire élargit ces mêmes idées que nous venons d'étudier. Il est toujours du parti du romantisme tel qu'il le définit. Il lance une attaque violente contre l'attitude académique envers les arts. L'académicien n'admet qu'un seul Beau qui sera son idée à lui de l'idéal grec ou romain. Mais une oeuvre d'art exotique, une sculpture aztèque ou de n'importe quelle tribu primitive de n'importe quel coin écarté du globe - que penserait l'académicien confronté d'un tel phénomène? Cet objet n'aurait aucun rapport avec ses règles tirées de l'antiquité:

Que dirait, qu'écrirait, - je le répète, - en face de phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs jurés d'esthétique, comme les appelle Henri Heine, ... ? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres; - science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances!l

Tout dogmatisme esthétique conduit droit à la paralysie générale. La critique d'art n'est pas l'anatomie d'un cadavre. L'art est un organisme vivant que nous ne connaissons jamais

l Baudelaire, "Exposition Universelle de 1855", Oeuvres, p. 690.

à fond, si vaste et complexe est sa structure, si inattendues ses floraisons nouvelles.

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition sine qua non de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école! L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. - Le professeur-juré, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu.¹

Comment serait-il possible qu'un homme se dresse un système d'esthétique à moins qu'il n'ait tout à fait cessé de ressentir les splendeurs de la beauté? Lorsqu'on aura tout défini, on ne ressentira plus rien, le cœur se sera fermé afin qu'aucune sensation nouvelle n'y pénètre:

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le critérium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau

¹ Baudelaire, ibid., p. 691.

multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. J'en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les différents ateliers de notre fabrique artistique. C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos; et, au moins, je puis affirmer, autant qu'un homme peut répondre de ses vertus, que mon esprit jouit maintenant d'une plus abondante impartialité.¹

Tout pareil à l'oeuvre d'art exotique sera l'oeuvre d'art moderne, car l'une et l'autre seront différentes de tout phénomène antérieur. Celui qui voudrait sincèrement comprendre un art nouveau (pour le classique il n'y en a point) devrait s'attendre à être confronté d'un ouvrage qui sera d'une forme et d'un aspect nouveau par rapport à l'art précédent. Car, comme dit Baudelaire:

Le Beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal! Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des moeurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même?²

1 Baudelaire, ibid., pp. 690-91.

2 Baudelaire, ibid., p. 691.

Baudelaire s'oppose donc nettement à l'Ecole. Qu'est-ce alors que la vraie critique? Il ne s'agit point d'imposer du dehors des règles toutes faites. Au contraire, il faut s'imposer les lois refaçonnées que suppose le nouvel objet d'art. C'est le spectateur qui se réforme devant le peinture. Le pur classique ne saura se faire une opinion quelconque au sujet d'un art étranger aux doctrines classiques :

... que ferait, que dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont, - au complet, - cette grâce divine du cosmopolitisme; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers.¹

Voici la base même de la critique baudelairienne. Au lieu de mesurer le Beau en le comparant avec un modèle déjà acquis, modèle tenu pour le seul valable, "le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère", c'est-à-dire on se rapproche ses connaissances, ses goûts personnels et les intentions de l'artiste. On fait un effort de l'imagination pour saisir une sensation distinctive et

¹ Baudelaire, ibid., pp. 688-89.

nouvelle. Il faut envisager "la beauté universelle" et non particulière. Baudelaire nous propose un principe esthétique qui soutient toute la pensée artistique depuis la révolution romantique. Au moment de cette révolution: "Art ceases to be a social activity guided by objective and conventional criteria, and becomes an activity of self-expression creating its own standards ..."¹ Ce principe n'avait pas été formulé d'une manière si péremptoire et lucide avant Baudelaire. Certes, on en avait reconnu la vérité car elle représente l'essentiel de l'impulsion romantique. En la promulguant Baudelaire se proclame un partisan acharné du romantisme. Dans le chapitre qui suit nous nous proposons de pénétrer plus loin dans la pensée de Baudelaire pour nous efforcer de déterminer en quoi consiste ce romantisme relatif à la peinture.

¹ Hauser, III, p. 153.

CHAPITRE III

BAUDELAIRE ET LE ROMANTISME EN PEINTURE

Il est difficile de définir d'une manière précise le terme romantisme. Baudelaire présente sa définition à lui dans de "Salon de 1846", où il s'appuie sur certaines notions formulées à ce sujet par Stendhal. Pour Baudelaire, comme pour Stendhal, le romantisme est l'équivalent de l'art moderne. Par conséquent, l'art véritablement original et significatif de n'importe quelle époque sera romantique au moment de sa conception. Une telle idée ne s'accorde pas avec l'acceptation générale du mot romantisme. Mais malgré tous les problèmes d'interprétation, qui sont immenses, ce terme romantisme nous est indispensable si nous voulons traiter de la peinture du dix-neuvième siècle; impossible, en effet, de ne pas le prononcer; et, après tout, ce n'est pas tout à fait par hasard que Baudelaire lui-même est tombé sur le titre d'Art Romantique pour son oeuvre critique. Ou peut donc, sans trop abuser d'une réalité difficile, en tout cas, à éclaircir, dire que le "Salon de 1846", expose une esthétique dont le caractère principal est romantique.

Toutefois cette esthétique, comme on verra par la suite, ne se transforme pas en système. C'est l'essence même du

romantisme que d'échapper au dogmatisme. C'est là la force et en même temps la faiblesse, de tout le mouvement.

On trouve, dans un dictionnaire connu ¹ la définition suivante du romantisme: "Système littéraire qui rejette l'imitation classique des Grecs et des Latins, et prétend s'affranchir des règles établies". L'essentiel est bien là; c'est bien entendu l'aspect négatif du mouvement: la révolte. ² Sur ce point tout le monde est d'accord. C'est en s'efforçant de mettre au jour des caractéristiques positives du romantisme que les difficultés foisonnent. Avant d'affronter ce dernier problème, précisons un peu quelques questions concernant le premier aspect: la nature de la révolte romantique.

Il s'en dégage deux faits importants. Le premier, c'est le caractère du système contre lequel réagissent les romantiques: "En peinture, le romantisme ... s'oppose bien moins à un classicisme large qu'à un néo-classicisme étroit ... " ³

¹ Adolphe Hatzfeld et Arsène Darmesteter avec le concours de M. Antoine Thomas, Dictionnaire Général de la Langue française du Commencement du XVII^e Siècle jusqu'à nos Jours, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, s.d.), II, 1913.

² "Les peintres romantiques semblèrent aux contemporains des révolutionnaires; ils se posèrent en s'opposant. Ils prirent le contrepied du classicisme et nièrent toutes les sentences que Quatremère de Quincy, cette Pythie académique, laissait tomber de son fauteuil." Louis Hautecœur, "Les Origines du Romantisme", dans Le Romantisme et l'Art, (Paris: Henri Laurens, 1928), p. 1.

³ André Malraux, Les Voix du Silence, (Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951), p. 97.

Le second, c'est l'effet sur les artistes d'une impulsion plutôt destructive que créatrice. Rosenthal affirme que c'est le principe de l'individualité qui triomphe dans le mouvement romantique, et ajoute: "... le public s'était ...mis d'accord sur ce point que des artistes pouvaient plaire avec des méthodes diverses. Pour tous ...l'horizon artistique s'était élargi".¹

Le point de départ chez Baudelaire, en ce qui concerne ses idées sur le romantisme, se trouve dans les écrits de Stendhal. Celui-ci avait déclaré:

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples, les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.

Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible.

Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bailler le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme.²

Ce que dit Stendhal sur la littérature est applicable à la peinture, comme Baudelaire s'est bien aperçu. En reprenant ces idées de Stendhal. Baudelaire a érigé toute une esthétique

¹ Léon Rosenthal, La Peinture Romantique, Essai sur l'Evolution de la Peinture française de 1815 à 1830, (Paris: L. - Henry May, 1900), p. 107.

² Stendhal, Racine et Shakspeare, (Paris: Le Divan, 1928), pp. 43-44.

du romantisme. Il commence par répéter, à peu près mot à mot, l'idée centrale de Stendhal: "Pour moi le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau".¹ Déjà, dans son premier Salon, celui de 1845, il avait dit: "Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies".² Il reprend cette idée pour l'amplifier dans le "Salon de 1846": "... le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle".³

⁴ Ayant affirmé que le romantisme est analogue à l'art moderne, Baudelaire condamne, comme Stendhal, l'imitation du passé:

Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du chic et du poncif.⁵

Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 610.

2 Baudelaire, ibid., pp. 596-97.

3 Baudelaire, ibid., p. 610.

4 "Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts - ." Baudelaire, ibid., p. 655.

5 Baudelaire, ibid., p. 655.

être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.¹

S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire.²

Baudelaire cherche ensuite le principe esthétique que présupposent de telles théories. Il prétend que la beauté comporte deux éléments, dont l'un serait absolu (le Beau idéal si vous voulez) et l'autre variable selon les époques et les milieux. Ce serait le second élément qui donnerait son caractère à l'art moderne:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, - d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.³

Cette idée est reprise et élaborée dans "Le Peintre de la Vie Moderne".⁴ En y parlant de Constantin Guys, Baudelaire constate:

Il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.⁵

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est

1 Baudelaire, "Le Peintre de la Vie moderne", Oeuvres, p. 893.

2 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 610.

3 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 677.

4 Baudelaire, "Le Peintre de la Vie moderne", Oeuvres, p. 883.

5 Baudelaire, ibid., p. 892.

l'éternel et l'immuable.¹

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.²

Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale!³

On doit se méfier de l'antique comme de la nature: il faut étudier l'un et l'autre, mais il ne faut pas les imiter aveuglément.⁴

Le romantisme, étant au fond une révolte contre le néo-classicisme, consistera surtout dans l'expression d'un tempérament individuel. C'est là un principe fondamental du romantisme, et Baudelaire en fait beaucoup de cas: comme déclare Ferran,⁵ "Son esthétique s'inquiète surtout de tempérament". Et voici encore une fois que Stendhal proclame une thèse reprise par Baudelaire. Baudelaire cite lui-même le passage suivant de Stendhal dans le "Salon de 1846": "Comment l'emporter sur Raphaël? - Dans les scènes touchantes produites par les passions, le grand peintre des temps modernes, si jamais il paraît,

1 Baudelaire, ibid., p. 892.

2 Baudelaire, ibid., p. 892.

3 Baudelaire, ibid., p. 894.

4 On verra dans le chapitre 5 que Baudelaire dénonce le réalisme qui, dépourvu d'imagination, imite la nature, tout comme il le fait pour le classicisme qui imite l'antiquité.

5 André Ferran, l'Esthétique de Baudelaire, (Paris: Librairie Hachette, 1933), p. 491.

donnera à chacune de ses personnes la beauté idéale tirée du tempérament fait pour sentir le plus vivement l'effet de cette passion".¹ En rejetant un schéma de règles esthétiques imposé du dehors l'artiste a dû chercher dans son propre moi la matière de son art. Il substitue aux valeurs sociales, et par conséquent, traditionnelles, les valeurs propres à lui comme individu:

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver.²

Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu: commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier. Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux, et, - comme nous sommes las des imitateurs et surtout des éclectiques, - doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament.³

En parlant de Delacroix dans le "Salon de 1846", Baudelaire⁴ le désigne comme "le plus digne représentant du romantisme" et ajoute, "j'ignore s'il est fier de sa qualité de romantique, mais sa place est ici, parce que la majorité du public l'a depuis longtemps, et même dès sa première oeuvre, constitué le chef de

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 644.

2 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 610.

3 Baudelaire, ibid., p. 610.

4 Baudelaire, ibid., p. 611.

l'école moderne.¹ C'est Delacroix donc qui lui servira d'exemple suprême de ce que doit être le peintre romantique: "Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création, ..."² Un peu plus loin encore il déclare, "Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet".³ En parlant ainsi de "la pensée intime de l'artiste" et d'une "originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet," Baudelaire signale les concepts romantiques dont nous venons de faire mention: création toute personnelle, individualité, expression d'un tempérament, inspiration plus intérieure qu'extérieure. Baudelaire poursuit ce dernier point dans le passage suivant:

Pour un pareil homme, Delacroix, doué d'un tel courage et d'une telle passion, les luttes les plus intéressantes sont celles qu'il a à soutenir contre lui-même; les horizons n'ont pas besoin d'être grands pour que les batailles soient importantes; les révolutions et les

1 Baudelaire, *ibid.*, p. 616. Delacroix, en effet, ne se considérait pas comme un romantique. Cependant la postérité est unanime en donnant raison à Baudelaire.

2 Baudelaire, *ibid.*, p. 622.

3 Baudelaire, *ibid.*, p. 622.

événements les plus curieux se passent sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau.¹

Le peintre romantique ne se signale pas exclusivement par son sujet.² La grandeur, le mouvement, le drame, l'harmonie, la passion d'un tableau n'ont pas leur origine dans le cadre extérieur de l'oeuvre d'art mais dans l'âme de leur créateur.

On a reproché à Baudelaire d'avoir mal interprété les intentions et la véritable portée de l'oeuvre de Delacroix. On a déclaré qu'il y a plus de Baudelaire que de Delacroix dans ce que dit le poète en se faisant le porte-parole du peintre. "Par bien des côtés, Baudelaire avait des affinités avec Eugène Delacroix, et en le peignant il a eu occasion souvent de le doter de ses propres qualités: le dandysme, la spiritualité, l'Amour de l'infini, etc. ..."³ Il est sans doute vrai que Baudelaire a mis quelque chose de lui-même dans son interprétation de Delacroix. Toutefois, en ce qui concerne cette présentation du romantisme baudelairien, cela ne change en rien le fait que, fidèle ou non aux véritables

1 Baudelaire, ibid., p. 618.

2 Toutefois, comme j'indiquerai par la suite (voir le chapitre 6) il y a dans la pensée de Baudelaire des sujets éminemment romantiques et il manifeste, dans le "Salon de 1859" une préférence décidée pour certains sujets, ceux qui soient seuls dignes de l'imagination, telle qu'il la définit. Il s'agit ici du sujet tel que l'Ecole le préconise selon la théorie des catégories.

3 Emile Bernard, "Charles Baudelaire critique d'art et esthéticien", Mercure de France, le 16 oct., 1919.

intentions de Delacroix, Baudelaire nous expose, en choisissant Delacroix comme exemple du romantisme parfait, ses propres idées sur la peinture.

Dans ce même "Salon de 1846" où il discourt si amplement sur l'art romantique et dans lequel il loue avec l'enthousiasme de la jeunesse l'oeuvre de Delacroix, le plus digne représentant, à ses yeux, de l'idéal romantique, Baudelaire compare son peintre adoré avec Victor Hugo, le poète que beaucoup tenaient en ce moment-là pour le roi des romantiques. Le passage est pénétrant dans son analyse des qualités que révèlent l'oeuvre de ces deux génies du dix-neuvième siècle. On y trouve contrastés l'esprit académique et l'esprit romantique. Tout le passage est très révélateur sur la pensée critique de Baudelaire concernant le romantisme.

Dans la malheureuse époque de révolution dont je parlais tout à l'heure, et dont j'ai enregistré les nombreuses méprises, on a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. A coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo.

.....

M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beau-

coup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois mal-adroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l'antithèse, toutes les tricheries de l'apposition. C'est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique: "Tu seras de l'Académie!"¹

Que l'on puisse se trouver d'accord sur ce jugement de Hugo ou non,² on comprendra assez clairement les distinctions que fait Baudelaire entre le classicisme académique et le romantisme qu'exemplifie l'art de Delacroix. Il s'agit dans le passage ci-dessus du caractère classique qui s'oppose au nouveau mouvement. Dans la suite, nous trouvons les aspects positifs du mouvement romantique:

Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses oeuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie. - Dans ceux du premier, il n'y a rien à deviner; car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère. - Le second ouvre dans les siens de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse. -

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, pp. 619-20.

² Gide se trouve d'accord: "Issue d'intimes contradictions, l'antithèse chez Baudelaire n'est plus seulement extérieure et verbale, procédé d'art à la manière de Hugo: mais loyale". André Gide, Incidences "Préface aux Fleurs du Mal". (Paris: Gallimard, 1924), p. 170.

Le premier jouit d'une certaine tranquillité, disons mieux, d'un certain égoïsme de spectateur, qui fait planer sur toute sa poésie je ne sais quelle froideur et quelle modération, - que la passion tenace et bilieuse du second, aux prises avec les patiences du métier, ne lui permet pas toujours de garder. - L'un commence par le détail, l'autre par l'intelligence intime du sujet; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles. Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.¹

L'artiste académique s'occupe de la forme, se pique d'un métier habile. L'oeuvre romantique au contraire témoigne l'imagination créatrice, la fougue du coup de génie et est souvent le produit d'une profonde inquiétude. " ... Quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est, le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme ... " ² Dans la peinture, le romantique sera coloriste. On sait que l'Ecole avait toujours relevé l'importance de la ligne. Si le peintre romantique se penche vers la couleur, c'est qu'elle lui semble le moyen le plus direct d'exprimer l'intimité, la spiritualité, le rêve. Car: "Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix, et le choix vient

1 Baudelaire, "Salon de 1846", pp. 620-21.

2 Baudelaire, "L'oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix", Oeuvres, p. 856.

du tempérament"¹. La concision de la seule ligne serait une chose trop évidemment calculée pour l'oeuvre romantique. D'ailleurs le romantisme est issu de l'art flamand, n'étant que la culmination d'une longue lutte entre les influences du nord (de Rubens surtout) qui s'oppose à une italiénisation plus ou moins forcée. "Que la couleur joue un rôle très-important dans l'art moderne, quoi d'étonnant? Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste, les rêves et les féeries sont enfants de la brume."²

L'individualité, comme principe d'art, pose un grave problème. Le romantisme, sera-t-il une anarchie sublime? C'est tout le problème de l'art moderne, héritage du romantisme. Baudelaire est bien conscient de cette question. Quel sera l'idéal du romantisme? demande-t-il. "Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu, redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native."³ En

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 615.

2 Baudelaire, ibid., p. 611. C'est la théorie chère à Mme. de Staël.

3 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 644.

parlant de Delacroix Baudelaire affirme que celui-ci " ... est un des rares hommes qui restent originaux après avoir puisé à toutes les vraies sources, et dont l'individualité indomptable a passé alternativement sous le joug secoué de tous les grands maîtres" ¹ Remarquez que chez Delacroix l'individualité n'est pas licence; il a passé par l'école difficile des vieux maîtres, il a appris difficilement son métier, il ne s'agit pas du tout d'une individualité libertine. Tout de même, le passage suivant, après tant d'éloges dirigés vers l'individualité de l'artiste vraiment moderne, peut choquer le lecteur, et pour cause: "Les singes sont les républicains de l'art, et l'état actuel de la peinture est le résultat d'une liberté anarchique qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit, au détriment des associations, c'est à dire des écoles." ² Et puis: "L'individualité, - cette petite propriété, - a mangé l'originalité collective ... " ³ Baudelaire est-il coupable d'une inconséquence et renie-t-il le principe de l'individualité tout à fait? Il ne faut pas le croire. L'individualité a été nécessaire pour dompter l'Académie, nous semble-t-il dire, mais cette tâche faite, il

1 Baudelaire, ibid., p. 621.

2 Baudelaire, ibid., p. 676.

3 Baudelaire, ibid., pp. 676-77.

faut établir une nouvelle tradition, tradition rajeunie et sublime comme aux temps passés! L'inhérente faiblesse du romantisme est précisément l'absence de buts communs autre que le désir impératif de briser avec le passé. Il lui manquait un programme spécifique, en un mot, une tradition, ce qui suppose une unité, chez un groupe d'artistes, d'idéal, de technique, d'expression. "Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite."¹ Il n'y a pas, en réalité, de style romantique: "Dans les écoles, qui ne sont autre chose que la force d'invention organisée, les individus vraiment dignes de ce nom absorbent les faibles; et c'est justice, car une large production n'est qu'une pensée à mille bras"². En effet, le romantisme n'établit jamais une tradition, et, comme nous le dit Malraux, "pour que la tradition picturale soit déchirée comme l'avait été la tradition littéraire par les grands poètes au début du siècle, il faut attendre Manet"³. Ce ne furent donc que les rares grands esprits tels que Delacroix et Ingres qui possédèrent la force de ne pas naufrager sur les écueils d'un individualisme illimité, bien qu'il leur manquât la certitude d'une foi

1 Baudelaire, ibid., p. 677.

2 Baudelaire, ibid., p. 676.

3 André Malraux, Les Voix du Silence, (Paris [?] : La Galerie de la Pléiade, 1951), p. 97.

imposée du dehors. Quant aux autres, ils se sont égarés dans l'obscurité de l'éclectisme, produit du doute: "C'est pourquoi il eût mieux valu dans l'intérêt de leur salut, et même de leur bonheur, que les tièdes [Baudelaire parle des artistes sans génie,] eussent été soumis à la fêrule d'une foi vigoureuse; car les forts sont rares, et il faut être aujourd'hui Delacroix ou Ingres pour surnager et paraître dans le chaos d'une liberté épuisante et stérile"¹. Le romantisme, alors, est un art dont seul est digne le très grand génie, c'est un art de colosses; or, tout artiste incapable d'atteindre les hauteurs d'une individualité éclatante est condamné à vautrer dans la boue d'une médiocrité lamentable. Le romantisme est un élan vers l'infini, et celui qui sera incapable de soutenir les risques d'un tel élan, échouera complètement.

Nous avons vu que l'art romantique, une fois affranchi du joug néo-classique, se caractérise par l'expression d'un tempérament personnel, par la pensée intime de l'artiste. Pour y arriver, selon Baudelaire, il faut au peintre deux qualités: la naïveté et l'imagination. Baudelaire insiste beaucoup sur ces deux mots, mais dans le "Salon de 1846" il n'est question que de la naïveté. Ce n'est que dans le "Salon de 1859" qu'il

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 676.

élabore ses théories au sujet de l'imagination. C'est un concept si important que je me propose de le traiter à part dans un chapitre suivant. Le mot naïveté, cependant, a sa place ici. Ce n'est qu'en saisissant toute la portée de ce terme qu'on arrive à comprendre le terme plus complexe d'imagination. Il est en quelque sorte le germe d'où pousse celui-ci qui lancera une plus complexe hypothèse de la genèse de la création artistique.

La naïveté, chez un artiste, ne présuppose pas qu'il n'ait pas maîtrisé la technique de son art, ni qu'il soit ignorant du passé. Tout simplement, c'est le moyen d'atteindre une vision neuve des phénomènes de la nature et de la civilisation. Elle exclut la possibilité du préjugé, du doute et de l'esclavage d'un système. Le peintre naïf est le contraire du peintre académique. La naïveté, c'est la sincérité de la vision, de la conception, qui permet à l'enfant ou au primitif de créer une oeuvre vraiment imposante. Baudelaire, n'affirme-t-il pas que "le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, ..."¹ La naïveté du romantique s'oppose nettement au formalisme de l'Ecole. " ... Delacroix est, comme tous les grands maîtres, un mélange admirable de science, - c'est à dire un peintre complet, - et de naïveté, c'est à dire un homme complet."² Cette

1 Baudelaire, "Le Peintre de la Vie moderne", Oeuvres, p. 888.

2 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 624.

qualité est rare: "Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit; et la naïveté, qui est la domination du tempérament dans la manière, est un privilège divin dont presque tous sont privés"¹. On se souvient aussi de ce passage singulier: "... la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Cette protestation ne se fait pas de parti pris, froidement, comme un code ou une rhétorique, elle est emportée et naïve, comme le vice, comme la passion, comme l'appétit"². La naïveté est la qualité qui permet à l'artiste de s'abandonner à l'élan de son seul génie.

Selon Baudelaire, la grande caractéristique de la peinture de Delacroix, c'est la mélancolie, la douleur. Ce jugement nous fait voir aussi ce qui fut, pour Baudelaire, la qualité la plus essentielle d'un art vraiment moderne, grand et sérieux, en un mot, romantique.

Après avoir affirmé la supériorité de Delacroix comme peintre de sujets religieux, Baudelaire conclut:

... je ferai remarquer à l'observateur que, si ses tableaux les plus intéressants sont presque toujours ceux dont il choisit les sujets, c'est-à-dire ceux de fantaisie, - néanmoins la tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion,

1 Baudelaire, ibid., p. 675.

2 Baudelaire, ibid., p. 658.

religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun, - s'il connaît la douleur et s'il est peintre.¹

Ce retour aux thèmes religieux (Chateaubriand nous en offre un exemple frappant dans la littérature), que le classicisme avait négligé, est lui-même une caractéristique du romantisme.

Plus loin, dans ce même article, Baudelaire parle de l'art de Delacroix en le caractérisant comme "cet hymne terrible à la douleur ...".² En terminant ses remarques sur Delacroix dans le "Salon de 1846", Baudelaire écrit un passage où beaucoup veulent trouver un reflet de son propre tempérament plutôt qu'une évaluation objective de la peinture de Delacroix. En effet, il dépeint admirablement les qualités principales de l'art romantique.

Il me reste, pour compléter cette analyse, 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 oeuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur. Delacroix affectionne Dante et Shakspeare, deux autres grands peintres de la douleur humaine; il les connaît à fond, et il sait les traduire librement. En contemplant la série de ses tableaux, on dirait qu'on assiste à la célébration de quelque

1 Baudelaire, ibid., p. 625.

2 Baudelaire, ibid., p. 625.

mystère douloureux: Dante et Virgile, le Massacre de Scio, le Sardanapale, le Christ aux Oliviers, le Saint Sébastien, la Médée, les Naufragés, et l'Hamlet si raillé et si peu compris.¹

Enfin cette mélancolie que manifestent tous les grands romantiques et qui souvent, comme Baudelaire savait si bien, penche vers une douleur malade, mène souvent à des sujets de ruine et de violence.

Tout, dans son oeuvre, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet oeuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur.²

On sait que l'une des caractéristiques du romantisme est le goût du moyen âge, période que les classiques tenaient en horreur comme une ère de barbarie en art. Baudelaire partage l'enthousiasme nouveau des romantiques pour l'art gothique.

Les artistes modernes, affirme-t-il, négligent beaucoup trop ces magnifiques allégories du moyen âge, où l'immortel grotesque s'enlaçait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible. Peut-être nos nerfs trop délicats ne peuvent-ils plus supporter un symbole trop clairement redoutable.³

Il ne nous reste, pour conclure cette étude du romantisme tel que l'envisage Baudelaire, que d'aborder le sujet par

1 Baudelaire, *ibid.*, pp. 628-29.

2 Baudelaire, "L'Oeuvre et la Vie de Delacroix", *Oeuvres*, p. 871.

3 Baudelaire, "Le Salon de 1859", *Oeuvres*, p. 784.

lequel se termine le "Salon de 1846": la modernité, car celle-ci fait intégralement partie du romantisme. Les artistes l'avaient négligée, cependant elle existe: "Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre".¹

Au lieu de dépeindre insipidement les moeurs et les habits des anciens il faut chercher la beauté de la vie actuelle. Celle-ci fournira à l'artiste la matière d'une tradition nouvelle, car "la grande tradition" elle-même, en quoi consistait-elle? "Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes."²

La vie des anciens, pour être différente de celle du Français du dix-neuvième siècle, ne fut pas nécessairement d'un ordre supérieur. L'artiste n'a qu'à pénétrer jusqu'au fond de

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 677.

2 Baudelaire, ibid., p. 677.

la vie moderne et en extraire son essence pour découvrir toute sa beauté. En ce faisant il se montrera plus proche du véritable esprit classique qu'en présentant des fantoches en déguisement grec ou romain. Quant aux peintres qui ont abordé un sujet moderne, il s'agissait toujours d'un événement grandiose.

Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques.¹

En quoi la beauté moderne consiste-t-elle? Baudelaire semble préfigurer Manet en désignant comme digne de représentation picturale l'habit noir du bourgeois:

Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur les épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique: ...²

Quant aux sujets qui méritent l'attention de l'artiste soucieux de trouver "l'héroïsme de la vie moderne", Baudelaire trouve ceci à suggérer: "Le spectacle de la vie élégante et des

1 Baudelaire, *ibid.*, pp. 678-79.

2 Baudelaire, *ibid.*, p. 678.

milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, - criminels et filles entretenues, - la Gazette des Tribunaux et le Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme".¹ On remarque bien le penchant romantique de s'acharner aux sujets extraordinaires, sensationnels même. Il cherche de l'orientalisme local. Il s'agit toujours du genre héroïque: aucune mention du paysage, de la nature morte, qui feront la gloire de la peinture moderne.

"La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas."² Ainsi se termine le "Salon de 1846". La recherche du merveilleux, ce trait romantique, obsède notre critique. Mais en insistant sur la modernité comme aspect essentiel de l'art, Baudelaire ne dépasse-t-il pas les confins du romantisme tel qu'on se le figure habituellement? Sans doute. Delacroix, par exemple, ne se mêlait jamais de modernité telle que Baudelaire l'envisageait. Celui-ci se trouve en transition vers l'époque moderne. C'est la dernière étape du romantisme, d'un romantisme prêt à devenir l'art de Manet. L'esthétique baudelairienne, en effet, se débarrassera à peu près définitivement du terme 'romantique' après le "Salon de 1846". Elle ne veut s'occuper d'une

1 Baudelaire, ibid., p. 679.

2 Baudelaire, ibid., p. 679.

esthétique qui pourrait paraître indécise, partisane et passagère. Les idéals de Baudelaire seront toujours ceux qu'il énonce dans le "Salon de 1846", ou à peu près; mais il estimera désormais inutile d'insister sur une définition exacte de ce qui, par sa nature, s'y échappe. Il voudra préciser son esthétique à lui. Néanmoins sa pensée restera foncièrement romantique jusqu'à la fin.¹

¹ "... il [Baudelaire] se réclame formellement du romantisme et ... il a revendiqué cette appartenance jusqu'à la fin de sa vie" Ruff, p. 61.

CHAPITRE IV

BAUDELAIRE ET L'IMAGINATION ROMANTIQUE

L'imagination de Delacroix! Celle-là n'a jamais craint d'escalader les hauteurs difficiles de la religion; le ciel lui appartient, comme l'enfer, comme la guerre, comme l'Olympe, comme la volupté. Voilà bien le type du peintre-poète! Il est bien un des rares élus, et l'étendue de son esprit comprend la religion dans son domaine. Son imagination, ardente comme les chapelles ardentes, brille de toutes les flammes et de toutes les pourpres. Tout ce qu'il y a de douleur dans la passion le passionne; tout ce qu'il y a de splendeur dans l'Eglise l'illumine. Il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres.¹

Le rôle dans l'art de l'imagination, faculté à laquelle Baudelaire donne la première place dans l'hierarchie du génie, marque le point central de son esthétique. C'est un concept essentiellement romantique et résume, dans une seule idée unifiante, tous les postulats du romantisme. On peut même dire que c'est du romantisme transfiguré en vérité métaphysique, que c'est l'apothéose du romantisme dans le domaine de l'esthétique. Mais c'est en même temps le point de départ du symbolisme, ce dernier épanouissement du romantisme.

Dans les premières pages du "Salon de 1859", Baudelaire met à jour un abus très répandu dans l'art de l'époque, et qui

¹ Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 784.

se manifeste par un effort pour suppléer au manque d'imagination dans l'oeuvre d'art elle-même en y attachant une idée littéraire. Ainsi le peintre suscite dans l'âme du spectateur un sentiment de drame ou de mystère qu'il n'a pas pu réaliser par des moyens légitimes et inhérents à la peinture elle-même. "Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres."¹ Des titres de tableaux tels que Brutus, lâche César! et Amour et Gibelotte! sont des échantillons de ce genre de fade mélodrame. Un avilissement de l'imagination en résulte et cette conception erronée de sa vraie fonction témoigne d'une dégénération artistique. Car, insiste Baudelaire, "plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s'en prévaloir et le montrer, pour laisser l'imagination briller de tout son éclat"². En prostituant leur art de cette manière infâme les peintres médiocres flattent et en même temps tournent à leur profit la fatuité du public. "Or, notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le

1 Baudelaire, ibid., p. 767.

2 Baudelaire, ibid., p. 765.

bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable."¹

Par contre, le réalisme pèche d'une tout autre manière, car celui-ci s'efforce de négliger tout à fait l'imagination en s'appuyant sur la pure réalité.

En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci: "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette)".²

Selon ces idées, poursuit Baudelaire, la photographie, dont le public commençait alors à s'engouer, serait le substitut suffisant pour l'art désormais superflu. Ce phénomène, d'apparition récente, la photographie, formait, chez un public avide de nouveauté et dépourvu d'imagination, le goût de l'exactitude objective dans l'art. Ce public voulait donc que l'art ressemblât le plus possible à la photographie et les artistes sans génie n'étaient

1 Baudelaire, ibid., p. 769.

2 Baudelaire, ibid., pp. 769-70.

que trop disposés à exploiter ce penchant.¹ D'où ce fait que "de jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit".²

Pour Baudelaire, le réalisme d'un côté et le classicisme de l'autre, représentent des aberrations vers deux extrémités d'erreur, tandis que le vrai art (c'est-à-dire le romantisme), tient un juste milieu, combinant le nouveau et le traditionnel, le rêve intérieur et la réalité extérieure. "Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même."³ Dans le "Salon de 1846" le romantisme s'oppose au classicisme et dans le "Salon de 1859" l'imagination s'oppose à la nature, à la réalité. Dans l'"Exposition de 1855" un passage plein d'intérêt rapproche les deux écoles, classicisme et réalisme, pour démontrer comment ces deux manières de peindre tombent toutes deux dans le défaut qui est celui de manquer d'imagination.

1 Baudelaire eut tort, comme j'espère démontrer plus loin, d'associer les noms de Courbet et de Corot à cette catégorie d'artiste.

2 Baudelaire, ibid., p. 772.

3 Baudelaire, "L'Art philosophique", Oeuvres, p. 926.

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, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelquefois salutaire. La providence qui préside aux affaires de la peinture leur donne pour complices tous ceux que l'idée adverse prédominante avait lassés ou opprimés. 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 profit 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 immolation.¹

Or, Baudelaire se trompe. Ingres et Courbet font voir dans leurs tableaux autant d'imagination que Delacroix dans les siens, mais d'un autre ordre. Ce que Baudelaire veut dire par l'imagination, c'est l'imagination romantique, ou, plus spécifiquement, l'imagination romantique baudelairienne. La théorie de Baudelaire reste valable mais son application est erronée, ou pour le moins, tout à fait personnel.²

¹ Baudelaire, "Exposition universelle de 1855", Oeuvres, p. 698.

² C'est un exemple frappant chez Baudelaire de la critique "partiale" et "passionnée". Ce thème sera repris dans le chapitre VI.

Qu'est-ce que c'est que cette 'reine des facultés', comme Baudelaire la nomme? Elle est, au fond, la faculté de l'esprit grâce à laquelle un homme est un artiste au lieu d'être un appareil de photographie, une peinture une oeuvre d'art et non pas une reproduction stérile de la froide réalité ou une imitation plate de l'art antérieur. Il n'y a aucun mérite à copier la nature, car "la nature extérieure n'est qu'un amas incohérent de matériaux que l'artiste est invité à associer et à mettre en ordre, un 'incitamentun', un réveil pour les facultés sommeillantes. Pour parler exactement, il n'y a dans la nature ni ligne ni couleur. C'est l'homme qui crée la ligne et la couleur"¹. La théorie des réalistes est donc fausse.

"Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature." Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non-seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. A ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre: "Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive."²

Cette manière d'envisager la nature et la passivité de celle-ci devant l'artiste créateur fut suggérée à Baudelaire par un propos de Delacroix.

¹ Baudelaire, Lettre à F. Desnoyer, le 4 novembre, 1856, Correspondance générale, I, 372.

² Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 772.

"La nature n'est qu'un dictionnaire", répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très-grand vice, le vice de la banalité, qui est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, qui généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser.¹

Cette incompréhension de Baudelaire vis-à-vis les paysagistes de son temps - il s'agit de Corot, de Rousseau et de l'école de Barbizon en général - sera relevée plus loin. Pour le moment, remarquons que leur erreur selon Baudelaire est de copier la nature telle qu'elle est. "Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait."² Baudelaire néglige la sincérité de cet art - quelque peu naïf, il est vrai. D'ailleurs, pour lui, l'imagination ne semble pas devoir opérer à travers les choses mais en les métamorphosant,

1 Baudelaire, ibid., p. 777.

2 Baudelaire, ibid., p. 812.

ou, en d'autres termes, devrait illuminer le monde intérieur (le rêve) plutôt que le monde extérieur (la réalité). Chose bien curieuse, Baudelaire s'est rendu parfaitement compte de ce malentendu, mais à l'égard des paysagistes ses préjugés personnels l'emportent sur son jugement esthétique. Le passage suivant, par exemple, servirait admirablement comme une explication, une apologie, un manifeste si vous voulez, des buts et des aspirations de la réaction réaliste dans les arts telle que l'envisageait le groupe de Barbizon aussi bien que Courbet, Millet, et Daumier:

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des réalités.¹

Baudelaire, bien sûr, n'emploie pas le mot réalité dans le même sens que Champfleury, le théoricien et instigateur du mouvement réaliste, mais pour réaliser l'idéal de ces paroles à ce moment-là, le réalisme fut nécessaire.

Dans un passage intéressant Baudelaire nous expose la méthode de travail de l'imagination en peinture. On remarque

¹ Baudelaire, ibid., p. 773. En ceci, le réalisme, paradoxalement, partageait les enthousiasmes révolutionnaires des romantiques de 1824, tout comme, d'ailleurs, n'importe quel mouvement rénovateur.

que, selon Baudelaire, le peintre ne doit pas s'appliquer à sa toile avec une prescience parfaite du tableau qu'il se propose d'exécuter. Une méthode si calculée entraînerait une sclérose de l'imagination. Ce ne seraient que les médiocres qui se serviraient d'un procédé pareil.

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection. Tout au contraire, je me rappelle avoir vu dans les ateliers de Paul Delaroche et d'Horace Vernet de vastes tableaux, non pas ébauchés, mais commencés, c'est-à-dire absolument finis dans de certaines parties, pendant que certaines autres n'étaient encore indiquées que par un contour noir ou blanc. On pourrait comparer ce genre d'ouvrage à un travail purement manuel qui doit couvrir une certaine quantité d'espace en un temps déterminé, ou à une longue route divisée en un grand nombre d'étapes.¹

Pour faire valoir toute la portée et toute l'importance du rôle que joue l'imagination dans l'art selon Baudelaire, je me propose de citer un passage tiré du "Salon de 1859" dans lequel il nous offre en détail, bien que d'une manière nécessairement abstraite, vu l'espect mystique et symbolique de la conception, un exposé de la fonction de l'imagination dans l'art.

¹ Baudelaire, "Salon de 1859", p. 778-9.

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile.

Elle est l'analyse, elle est la synthèse; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très-sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne. Que dit-on d'un guerrier sans imagination? Qu'il peut faire un excellent soldat, mais que, s'il commande des armées, il ne fera pas de conquêtes. Le cas peut se comparer à celui d'un poète ou d'un romancier qui enlèverait à l'imagination le commandement des facultés pour le donner, par exemple, à la connaissance de la langue ou à l'observation des faits. Que dit-on d'un diplomate sans imagination? Qu'il peut très-bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.

Sans elle, toutes les facultés, si solides ou si aiguës qu'elles soient, sont comme si elles n'étaient pas, tandis que la faiblesse de quelques facultés secondaires, excitées par une imagination vigoureuse, est un malheur secondaire. Aucune ne peut se passer

d'elle, et elle peut suppléer quelques-unes. Souvent ce que celles-ci cherchent et ne trouvent qu'après les essais successifs de plusieurs méthodes non adaptées à la nature des choses, fièrement et simplement elle le devine.¹

Cette faculté est donc supérieure à l'intelligence, ou plutôt, elle représente l'aspect positif, créateur de l'intelligence qui règle par une puissance suprême l'activité de toutes les facultés de l'âme. Elle est tout ce qu'il y a d'indéfinissable dans l'esprit et le cœur, elle est l'intermédiaire indispensable entre l'esprit et le cœur et elle combine d'une manière absolument unique, selon le tempérament, tous les éléments de la machine humaine pour engendrer le rêve individuel qui, cependant, se transforme en œuvre d'art exprimant les aspirations d'une collectivité culturelle. C'est l'imagination qui fait la différence entre un Delacroix et un Horace Vernet, l'artiste créateur et l'artiste réproducteur de la médiocre fantaisie populaire. Sans l'imagination il n'y a pas de mystère, et l'art est bien le produit du rapport entre l'homme et le mystère de son existence. Un tel concept du rôle de l'imagination subordonne la nature à l'homme et rapproche l'homme de l'éternel.

¹ Baudelaire, ibid., pp. 773-74.

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois.¹

¹ Baudelaire, ibid., p. 779.

CHAPITRE V

L'EXECUTION D'UN TABLEAU

Comme j'ai fait remarquer dans le premier chapitre de cette thèse, on discutait vivement depuis la Renaissance de l'importance relative de la ligne et de la couleur dans le ¹peinture. Baudelaire a reconnu que la distinction qu'on fait d'ordinaire entre la ligne et la couleur est superficielle. "Exalter la ligne au détriment de la couleur ou la couleur aux dépense de la ligne, sans doute c'est un point de vue; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières."² Il a noté que dans certaines peintures, la ligne est très évidente; mais cela ne vent pas dire que sans une ligne très visible il n'y ait pas de dessin, "car il y a différentes sortes de dessins". Dans l'oeuvre d'un coloriste le dessin, pour n'être pas 'en vedette', n'en est

¹ "Des années 1820 à 1850 la peinture est à nouveau divisée entre les partisans de la ligne et ceux du coloris; les jeunes romantiques, à l'instar de Delacroix, proclament leur délectation devant Rembrandt et Rubens, alors qu'Ingres conseille à ses disciples d'étudier les Raphael et d'éviter même de regarder les Rubens au cours de leurs tournées du Louvre!" Gita May, Diderot et Baudelaire, Critiques d'Art, (Genève: Librairie E. Droz, 1957), p. 56.

² Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, pp. 608-09.

pas moins là: "La couleur n'exclut certainement pas le grand dessin, celui de Véronèse, par exemple, qui procède surtout par l'ensemble et les masses, mais bien le dessin du détail, le contour du petit morceau, où la touche mangera toujours la ligne"¹. Il conclut ces observations par cette affirmation révélatrice: "Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées"². Quant à Delacroix, Baudelaire constate que, "au point de vue de Delacroix, la ligne n'est pas ..."³ On n'a qu'à comparer les dessins et les tableaux de Delacroix à ceux d'Ingres pour comprendre tout l'argument de Baudelaire à ce sujet. On pourrait dire que la ligne d'Ingres est statique, celle de Delacroix oscille dans l'agitation d'un rythme nerveux et spirituel, elle est plutôt sensation que délinéation. "La grande qualité du dessin des artistes suprêmes, est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle."⁴ Déjà dans le "Salon de 1845" le critique avait fait cette distinction

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 615.

2 Baudelaire, ibid., p. 616.

3 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 623.
Ce serait, toutefois, une erreur de croire, comme Baudelaire semble le faire, que l'une des méthodes soit plus véritablement vraie, on artistique, ou, en nu mot, supérieure à l'autre. Mais la distinction est importante; et Baudelaire la démontre admirablement.

4 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 623.

brillante entre les deux manières de dessiner: " ... il y a deux genres de dessins, le dessin des coloristes et le dessin des dessinateurs ... " ¹ Là déjà, il penche décidément en faveur des coloristes. "Donc, quand nous disons que ce tableau est bien dessiné, nous ne voulons pas faire entendre qu'il est dessiné comme un Raphaël; nous voulons dire qu'il est dessiné d'une manière impromptue et spirituelle; que ce genre de dessin, qui a quelque analogie avec celui de tous les grands coloristes, de Rubens par exemple, rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais." ² C'est dans le "Salon de 1846" qu'il désigne la méthode de dessins des classiques comme un art défectueux dont il précise les insuffisances:

Les purs dessinateurs sont des naturalistes doués d'un sens excellent: mais ils dessinent par raison, tandis que les coloristes, les grands coloristes, dessinent par tempérament presque à leur insu. Leur méthode est analogue à la nature; ils dessinent parce qu'ils colorent, et les purs dessinateurs, s'ils voulaient être logiques et fidèles à leur profession de foi, se contenteraient du crayon noir. Néanmoins ils s'appliquent à la couleur avec une ardeur inconcevable, et ne s'aperçoivent point de leurs contradictions. Ils commencent par délimiter les formes d'une manière cruelle et absolue, et veulent ensuite remplir ces espaces. Cette méthode double contrarie sans cesse leurs efforts, et donne à toutes leurs productions je ne sais quoi d'amer,

1 Baudelaire, "Salon de 1845", Oeuvres, p. 561.

2 Baudelaire, "Salon de 1845", Oeuvres, p. 561.

de pénible et de contentieux. Elles sont un procès éternel, une dualité fatigante. Un dessinateur est un coloriste manqué.¹

On s'étonnera peut-être d'entendre Baudelaire justifier le dessin des coloristes en faisant appel à la nature. Mais il ne faut pas croire qu'il s'agisse d'une imitation:

Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse.²

Baudelaire s'est rendu compte que la ligne n'a aucune place, ou en a très peu, dans le paysage. Voici qu'il prévoit les procédés impressionnistes.

En général, l'influence ingriste ne peut pas produire de résultats satisfaisants dans le paysage. La ligne et le style ne remplacent pas la lumière, l'ombre, les reflets et l'atmosphère colorante, - toutes choses qui jouent un trop grand rôle dans la poésie de la nature pour qu'elle se soumette à cette méthode.³

Un aspect très important du dessin, très peu remarqué, très peu compris, est relevé par Baudelaire dans un passage sur Daumier. Il s'agit d'un genre de dessin bien peu commun, qu'on trouve surtout dans les gravures, des eaux-fortes et des lithographies de quelques grands maîtres tels que Rembrandt, Goya et Daumier.

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 645.

2 Baudelaire, ibid., p. 644.

3 Baudelaire, ibid., p. 667.

Ce qui complète le caractère remarquable de Daumier, et en fait un artiste spécial appartenant à l'illustre famille des maîtres, c'est que son dessin est naturellement coloré. Ses lithographies et ses dessins sur bois éveillent des idées de couleur. Son crayon contient autre chose que du noir bon à délimiter des contours. Il fait deviner la couleur comme la pensée; or c'est le signe d'un art supérieur, et que tous les artistes intelligents ont clairement vu dans ses ouvrages.¹

Baudelaire montre une perspicacité singulière en soulignant ainsi un phénomène de l'art graphique que personne, à ce que je sache, n'avait signalé avant lui.

Dans un passage sur la couleur, Baudelaire a anticipé jusqu'au dernier détail la méthode coloriste des impressionnistes. Cette méthode reconnaît le rôle prépondérant que joue la lumière dans la nature. Baudelaire constate que la lumière diffuse un ton général sur tout l'espace; qu'il y règne un flux continu de nuances variées; que tout y est imprécis, composé de fragments de tons brisés et remuants; qu'on y trouve à la fois toutes les couleurs du spectre bercées dans des relations mutuelles dont la lumière légèrement changeante d'angle et d'intensité gouverne l'harmonie fragile; que le reflet y est d'une importance suprême. On sait de quelle manière Monet a profité de ses phénomènes subtiles qu'a notés Baudelaire et qu'il en a fait la gloire d'une peinture qui n'est, effectivement, autre chose que la pure lumière. C'était Monet, surtout, qui peignait souvent un même

¹ Baudelaire, "Quelques Caricaturistes français", Oeuvres, p. 742.

sujet à plusieurs reprises en un même jour pour en faire un tableau différent chaque fois qu'il existait un différent effet de lumière, utilisant ainsi à des fins artistiques, un phénomène noté par Baudelaire: "A mesure que l'astre du jour se dérange, les tons changent de valeur, mais, respectant toujours leurs sympathies et leurs haines naturelles, continuent à vivre en harmonie par des concessions réciproques"¹. Ces réflexions sont indubitablement dues à l'étude des tableaux de Delacroix, et aux propos de celui-ci, qui, à son tour, était infiniment redevable à l'art de Constable.²

Deux autres remarques qu'on trouve dans le "Salon de 1846" indiquent que Baudelaire, grâce à une intuition infailible, disposait d'une intelligence concernant l'art de la peinture qui lui a permis de pénétrer jusqu'au fond du problème de la construction plastique. Il semble bien, en effet, qu'il ait saisi la signification de deux préoccupations fondamentales dans l'art de Cézanne; il préfigure ainsi les aspects les plus saillants

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 612.

2 "Delacroix, who discovered the law of complementary colours and the coloration of shadows, and Constable, who established the complex composition of colour effects in nature, already anticipate much of the impressionist method. The energizing of vision, which is the essence of impressionism, at any rate begins with them." Hauser, IV, 175.

de l'art moderne. En déclarant que "l'art n'étant qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble, il est important de s'occuper surtout des masses"¹, le critique a articulé toute l'esthétique de l'art depuis Manet; en affirmant que dans la nature "forme et couleur sont un"², il a postulé une vérité métaphysique qui explique tout le développement de l'art depuis les grands Vénitiens. Sans doute Baudelaire a-t-il profité encore une fois de son admiration pour l'art de Delacroix; en tout cas, il s'est emparé là, précisément, de ce qui, dans l'oeuvre des romantiques, était le plus valable pour l'évolution future de l'art.

Nous avons déjà constaté que, pour Baudelaire, le peintre romantique doit être coloriste. Il arrive même à voir dans la couleur un aspect en quelque sorte abstrait, un élément de la peinture indépendante du sujet, une entité esthétique, voire symbolique. Pour illustrer cette conception de la mysticité inhérente de la couleur dans la hiérarchie de la beauté, il la compare, ce qui est de nos jours une banalité de la critique, à la musique.

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux,

1 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 613.

2 Baudelaire, ibid., p. 614.

il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs.¹

Cette comparaison entre la couleur et la musique est un exemple frappant du système des "correspondances", théorie chère à Baudelaire, et qui établit une relation et une alternance psychologique et spirituelle, entre les sons, les couleurs et les odeurs. Il est évident que, pour Baudelaire, la couleur est l'élément le plus profondément métaphysique de la peinture. Ces idées mènent directement à l'école moderne de la peinture abstraite. L'impressionnisme lui-même se rapproche de cette tendance extrême dont les "abstract expressionists" américains sont aujourd'hui les plus hardis représentants. En effet, Baudelaire n'avait aucunement l'intention de formuler une esthétique d'art abstrait. Cependant, en envisageant les effets de la couleur divorcée des autres éléments picturaux et en postulant leur validité esthétique indépendante, Baudelaire n'est certes pas très éloigné d'un pareil idéal.²

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 614-5.

² Le fait que Baudelaire renie cet idéal, et prévoit avec horreur un art dont le seul critère valable sera une esthétique purement artistique, physique, et où la forme et la couleur seront les considérations suprêmes de la beauté, est évident dans un article de 1852, "L'Ecole païenne". "S'entourer exclusivement des séductions de l'art physique, déclare-t-il, c'est créer de grandes chances de perdition." Puis il invoque la spiritualité, l'intellectualité pour secourir l'art pur: "Puissent la religion et la philosophie venir un jour, comme forcées par le cri d'un désespéré! Tel sera toujours la destinée des insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes". Baudelaire, Oeuvres, p. 979.

Encore une fois, c'est surtout l'art de Delacroix qui a inspiré à Baudelaire ces réflexions sur la couleur.

D'abord il faut remarquer, et c'est très-important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale.¹

C'est peut-être l'aspect de l'art de Delacroix, que Baudelaire relève ici, qui exercera le plus d'influence sur l'art postérieur. La méthode par laquelle Delacroix obtint ces effets de symphonies en couleur, fut de placer sur la toile, côte à côte, des touches de couleur pure, et qui produisent ainsi une fusion optique, laquelle donne des effets à la fois plus éclatants, ou, selon le cas, subtiles, qu'un simple mélange physique de deux ou de plusieurs couleurs. Baudelaire remarque ce procédé chez Rubens, dont l'oeuvre a sans doute fourni des renseignements utiles à Delacroix.

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 707.

Il y a des tableaux de Rubens qui, non-seulement font penser à un feu d'artifice coloré, mais à plusieurs feux d'artifice tirés sur le même emplacement. Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large, cela va sans dire; mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.¹

Mais la ligne et la couleur ne sont pas tout dans l'anatomie de la peinture. La question de fini, cette distinction relative à l'état absolu d'une peinture (est-elle achevée ou inachevée, esquisse ou tableau?), commençait surtout à cette époque-là à devenir une obsession chez les renovateurs de l'art.² Les romantiques, notamment Constable et Delacroix, se sont peu souciés d'un fini tel qu'exigeait l'Académie. Déjà dans le "Salon de 1845" Baudelaire reconnaît qu'il faut parfois sacrifier l'illusion artificielle d'une représentation exacte dans les détails en faveur de l'expression directe d'une énergie spontanée.

Or, à propos de cette prétendue gaucherie de M. Corot, il nous semble qu'il y a ici un petit préjugé à relever. - Tous les demi-savants, après avoir consciencieusement admiré un tableau de Corot et lui avoir loyalement payé leur tribut d'éloges, trouvent que cela pêche par l'exécution, et s'accordent en ceci, que définitivement M. Corot ne sait pas peindre. - Braves gens! qui ignorent d'abord qu'une oeuvre de génie - ou si l'on vent une oeuvre d'âme - où tout est bien vu, bien observé, bien

1 Baudelaire, ibid., p. 778.

2 "Et la frontière entre l'esquisse et le tableau commençait à perdre sa précision." Malraux, p. 108.

compris, bien imaginé - est toujours très-bien exécutée, quand elle l'est suffisamment. - Ensuite - qu'il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini - qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très-finie peut n'être pas faite du tout - que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme ... etc., etc., d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres.¹

Une théorie chère à Baudelaire, comme elle l'était à Delacroix, et qui a des affinités avec son concept de l'imagination, étant, en effet, un des résultats logiques de ce concept, déclare que la mémoire devrait jouer un rôle important dans l'exécution d'une oeuvre d'art. Cette idée est exposée d'abord, mais brièvement, dans le "Salon de 1846", où le critique déclare: "l'art est une mnémotechnie du beau: or, l'imitation exacte gêne le souvenir".² Nous avons vu comment Baudelaire avait déconseillé aux paysagistes la copie immédiate de la nature, et nous avons fait remarquer que c'était là, en effet, le moyen par lequel les

¹ Baudelaire, "Salon de 1845", Oeuvres, p. 586. Sloane déclare, à propos d'une remarque semblable à celle que je cite: "Here, as in so many other places, Baudelaire anticipated the modern point of view, and by virtually equating what the conservatives would call 'sketchiness' with qualities proper only to genius, he established firmly the principle of the expressive importance of the artist's temperament as apparent all the way down to the track of his brush in the pigment". Joseph C. Sloane, "The Art of Impressionism", Arts Yearbook 2: Romantic Art, (New York, Jonathan Marshall, 1958), p. 131.

² Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 643.

paysagistes avaient pu atteindre dans leur art une plus grande sincérité. Or, les impressionnistes, qui adoptaient avec enthousiasme l'habitude de peindre en plein air, étaient loin de rechercher ou d'obtenir les effets de réalité banale que redoutait Baudelaire. Ils ne cherchaient aucunement une reproduction photographique. Baudelaire, comme Delacroix, souhaitait qu'on se fiât à la mémoire, plutôt qu'à la réalité objective immédiate, et pour une raison bien légitime: c'est que "le sublime doit fuir les détails"¹. Les impressionnistes, eux, ne cherchaient pas, dans la nature, les détails insignifiants; au contraire, ils voulaient trouver les accords secrets et sympathiques qui existent entre l'homme et la nature et que le contact intime rend plus puissant et conforme à la vérité. Ils cherchaient à traduire des sensations exactes, plutôt que des aspects visuels exacts. Ainsi il y a deux manières de voir: l'une, favorisée par Delacroix et Baudelaire, par l'imagination; l'autre, celle des paysagistes, à travers les impressions et sentiments directs. Il est intéressant de noter, que Corot, un des premiers à peindre en plein air, est signalé par Baudelaire dans un passage où il touche à cette question même, comme un des peintres "dont le regard est synthétique et abrégiateur", et qui

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 644.

"s'applique tout d'abord à tracer les lignes principales d'un paysage, son ossature et sa physionomie".¹

Ce que Baudelaire exige est une "traduction légendaire de la vie extérieure".² Voilà un point de vue romantique qui s'oppose nettement à l'idéal réaliste, qui sera une traduction sincère de la nature.³ Baudelaire affirme que, "en fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature".⁴ Car, déclare-t-il, "quand un véritable artiste en est venu à l'exécution définitive de son oeuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours".⁵ Ce procédé, qui permet à l'imagination de travailler sans la gêne qu'impose la confusion visuelle de la réalité extérieure, produit un pareil effet dans l'imagination du spectateur, " ... et l'imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M.G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante".⁶

1 Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", Oeuvres, p. 895.

2 Baudelaire, ibid., p. 895.

3 Ce qui n'est pas l'équivalent de 'copie exacte'.

4 Baudelaire, ibid., p. 895.

5 Baudelaire, ibid., p. 896.

6 Baudelaire, ibid., p. 895.

Ces quelques observations de Baudelaire relatives à des questions de technique et d'exécution suffisent pour démontrer combien il fut capable de se saisir de ces procédés-là, précisément, qui ont le plus contribué à la formation du style à partir de Manet. Pour un littérateur, Baudelaire fait preuve d'une pénétration étonnante en ce qui concerne le métier de peintre. On pourrait citer d'autres exemples de cette clairvoyance vis-à-vis le style individuel, personnel et surtout expressif qui sera la grande distinction de la peinture moderne; mais j'ai voulu, tout simplement, en choisir les plus saillants pour mettre en relief une des qualités les plus frappantes de son oeuvre critique qui est, d'une part, la connaissance profonde de tous les côtés, jusqu'aux détails les plus minutieux, de l'art en question, et d'autre part, sa capacité, rare chez des amateurs des beaux arts, de trouver des distinctions et de relever des qualités significatives en matière d'exécution qui échappent, le plus souvent, à ceux qui écrivent sur les arts sans les pratiquer.

CHAPITRE VI

BAUDELAIRE ET LA REACTION REALISTE

Nous avons vu comment Baudelaire trouve de graves insuffisances dans l'art des réalistes et des paysagistes - qui sont, eux aussi, des réalistes en ce qu'ils veulent rapprocher l'art de la nature. Parmi les réalistes il faut nommer Courbet, Millet et Daumier.¹ Or, Baudelaire fut capable de goûter les dessins et les lithographies de Daumier, bien qu'il fît peu de cas, comme tout le monde d'alors, de sa peinture.² Parmi les paysagistes se trouvaient Corot, Rousseau, Daubigny, Diaz, Dupré, Troyon. Hors Delacroix et Ingres, tous deux d'une génération antérieure, je viens de nommer tout ce qu'il y avait d'intéressant dans la peinture de l'époque.³ Ces mêmes réalistes

1 "Trois grands artistes illustrent donc ce courant réaliste qui, un milieu du siècle, s'accorde avec les passions politiques et les conflits sociaux. Millet, Daumier, Courbet sont les trois aspects d'une pensée sinon commune, au moins accordée sur des analogies sentimentales et sociales." Raymond Cogniat, Histoire de la Peinture. (Paris: Fernand Nathan, éditeur, 1955), II, 48.

2 La peinture de Daumier, aujourd'hui tenu pour le comble de son art, est la partie de son oeuvre la plus proche des ouvrages de Courbet. Voir Gita May, p. 146.

3 Il faudrait peut-être nommer Chenavard et Chassériau aussi, mais à leur égard aussi le jugement de Baudelaire fut plein de réserves. Guys et Mérimon sont d'un plan encore inférieur.

et paysagistes furent les vrais prédécesseurs de l'impressionnisme, de Manet et de Cézanne, ce qui nous mène à croire que les directions de l'art contemporain furent contraires aux souhaits de Baudelaire. Le fait que ces peintres, trop complaisants serviteurs de la nature aux yeux de Baudelaire, sont les représentants d'une étape essentielle dans l'évolution de la peinture, celle qui tombe entre le romantisme et l'art du vingtième siècle, nous oblige à examiner de plus près le point de vue de Baudelaire à ce compte, et de demander ensuite, si ses remarques non pas, à la vérité, dénonciatrices, mais au moins pleines de réserves, peuvent être justifiées ou non. C'est là-dessus, je crois, qu'on aborde une question épineuse concernant la critique de Baudelaire, une question impossible à résoudre définitivement, car elle foisonne de nuances délicates et de jugements subjectifs, mais pour cette même raison, pleine d'intérêt et riche en aperçus sur la véritable pensée du critique.

Il est à remarquer que Baudelaire associe, non, il est vrai, d'une manière absolue, mais il associe tout de même, l'idée de l'imagination à l'idée du sujet.¹ C'est là un préjugé

¹ "Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent, et que, malgré l'amour nécessaire qui doit féconder le plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie, et pour moi, barbare malgré tout, une partie du plaisir." Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, pp. 819-20.

issu de la lutte romantique. Avant de pouvoir renverser les principes picturaux de l'Ecole, lesquels concernaient la nature du sujet autant que le style (la catégorie du tableau était établie selon le sujet traité), les romantiques ont dû briser cette conception rigide en violant les cadres établis dont le plus évident était, bien entendu, la matière traitée. Ainsi la façon la plus directe d'attaquer le système de l'Ecole fut de libérer le choix de sujet. Le sujet restait donc très important.¹

Cet aspect de la peinture, le rôle esthétique du sujet, s'il y en a, est des plus intrigants. Il n'est aucun doute que l'importance exclusive accordée au sujet d'un tableau par les classiques, les romantiques et les réalistes n'est plus valable de nos jours. La tendance moderne est nettement de ne compter pour rien le sujet. Ce phénomène est bien le résultat d'une tendance qui se manifeste dans l'oeuvre de Turner et de Constable, et ensuite chez les paysagistes français; la tendance de donner une plus grande place à la nature. Mais Delacroix reste en dehors de cette évolution déshumanisante. "Constable overcomes classical-romantic humanism more easily than Delacroix and becomes the first modern landscape painter, whilst Delacroix

¹ Ce fut surtout à cause du sujet que Le Radeau du Méduse de Géricault fit scandale en 1819, sujet considéré comme offensif par son réalisme vigoureux. Ce réalisme romantique présente toujours un incident extraordinaire, en quoi il se distingue du réalisme d'après 1848.

remai¹ns essentially a 'narrative painter'." Baudelaire reconnaît ce trait chez Delacroix: "Une autre qualité, très-grande, très-vaste, du talent de M. Delacroix, et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire"². Cette qualité littéraire de l'oeuvre de Delacroix est celle, précisément, qui accorde une certaine prédominance au sujet comme élément pictural et représente donc l'aspect le moins avancé³ de son art.

Le passage suivant démontre la préoccupation de Baudelaire avec le sujet dans la peinture.

Il est évident que, d'après les notions que je viens d'élucider tant bien que mal (il y aurait encore tant de choses à dire, particulièrement sur les parties concordantes de tous les arts et les ressemblances dans leurs méthodes!), l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui se sont voués à l'expression de l'art, peut se diviser en deux camps bien distincts: celui-là, qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit: "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en

¹ Hauser, III, 221.

² Baudelaire, "Exposition universelle de 1855", Oeuvres, p. 708.

³ Moins avancé en ceci, qu'à partir du mouvement réaliste, les artistes, se préoccupent de plus en plus, des éléments exclusivement plastiques. Certes Delacroix, lui, par son style si expressif et coloriste, fit, à cet egard, une contribution importante, n'oublions-le pas; Van Gogh et Cézanne le vénéraient.

supposant que je n'existe pas." L'univers sans l'homme.¹ Et celui-là, l'imaginatif, dit: "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits." Bien que ces deux méthodes absolument contraires puissent agrandir ou amoindrir tous les sujets, depuis la scène religieuse jusqu'au plus modeste paysage, toutefois l'homme d'imagination a dû généralement se produire dans la peinture religieuse et dans la fantaisie, tandis que la peinture dite de genre et le paysage devaient offrir en apparence de vastes ressources aux esprits paresseux et difficilement excitables.²

Certains sujets sont donc mieux appropriés au plus haut exercice de l'imagination que d'autres. Tout de même c'est le tableau de genre (Manet, Cézanne, Degas, Matisse,) et le paysage qui font la gloire de l'art moderne.

Baudelaire, n'est-il pas tombé dans le piège du fameux malentendu de la critique: "Il était plus facile aux intellectuels de voir en la peinture la représentation d'une fiction, que d'y voir un langage spécifique ..."³ Baudelaire risque d'ériger en système les néfastes catégories de l'Ecole, et bien qu'il n'aille pas si loin, du moins effleure-t-il ce terrain dévasté. Son avidité à ne chercher que les évidences d'imagination dans le "Salon de 1859" a provoqué ce commentaire de Gita May: "Erreur de méthode pour un critique d'art, puisqu' à la lumière

¹ Baudelaire propose une condition irréalisable dans le domaine de l'art, car, "realism ... is never complete in any painting". Joseph C. Sloane, French Painting between the Past and the Present, Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870, (Princeton: Princeton University Press, 1951), p. 3.

² Baudelaire, "Exposition universelle de 1855", Oeuvres, p. 780.

³ André Malraux, Les Voix du Silence, (Paris [?] : La Galerie de la Pléiade, 1951), p. 87.

de cette théorie de l'imagination - certes fort valable en elle-même - Baudelaire a été amené à laisser dans l'ombre d'autres aspects primordiaux de la peinture et à adopter un point de vue si exclusif qu'il se rapproche dangereusement de l'esprit d'un système¹. Il est toutefois vrai, que chez Baudelaire, les 'catégories' ne peuvent jamais atteindre le degré de nécessité morale et métaphysique que leur consigne l'Ecole. Il n'a nullement l'intention d'en faire un système. Il évite soigneusement de réclamer à leur égard une signification absolue. Il s'agit tout simplement d'un penchant pour le sujet romantique, penchant difficile tout de même, à réconcilier avec la conception de la 'modernité' exposée dans le "Salon de 1846" (- mais pas, peut-être, tout à fait, car là après tout, Baudelaire a exigé que le peintre dépeigne le côté épique et héroïque de la vie contemporaine. Il n'a jamais souhaité voir "la triste réalité" surgir dans les arts).

Baudelaire ne saura donc se réconcilier à une peinture où le sujet ne sera pas exalté à un point digne de l'imagination théâtrale et grandiose de Delacroix.

Disons donc simplement que la religion² étant la plus haute fiction de l'esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi), elle réclame de

1 Gita May, Diderot et Baudelaire Critiques d'Art, (Genève: Librairie E. Droz, 1957), p. 143.

2 Baudelaire a loué, comme nous avons vu, la peinture religieuse de Delacroix par dessus tout autre de son temps.

ceux qui se vouent à l'expression de ses actes et de ses sentiments l'imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus. Ainsi le personnage de Polyucte exige du poète et du comédien une ascension spirituelle et un enthousiasme beaucoup plus vif que tel personnage vulgaire épris d'une vulgaire créature de la terre, ou même qu'un héros purement politique.¹

Baudelaire cherche un argument pour combattre le réalisme, rien de plus. Où sera donc "l'héroïsme de la vie moderne", la peinture qui montrera "combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies"? En 1846 Baudelaire avait dit tout le contraire du passage ci-dessus du "Salon de 1859":

Chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver. Elle doit venir à l'insu de l'artiste. Elle est le résultat de la peinture elle-même; car elle gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller. La peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme; elle ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture.²

Or le réalisme ne prit de forme définitive qu'à partir de 1848. En 1846 le romantisme fut encore l'art d'avant-garde que Baudelaire s'empessa de défendre contre les classiques. Le réalisme remplaça le romantisme comme 'l'art nouveau' et le romantisme se vit changer de place avec le classicisme comme dépositaire des idées réactionnaires. Les écrits de Baudelaire

¹ Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 781. Et Madame Bovary, sera-t-elle donc une oeuvre de second ordre? Non pas, à en croire Baudelaire. Voir son article sur ce roman de Flaubert, Oeuvres, p. 1003.

² Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 660.

avant 1848 sont des manifestes (bien qu'en retard,) d'un art moderne, mais déjà moribond. En 1855, et en 1859, Baudelaire se trouve en quelque sorte du côté du pouvoir établi qui se voit menacé par des insurgés vociférant leurs insolentes théories révolutionnaires.

C'est l'attitude de Baudelaire à l'égard de la nature qui est à la base de son avenglement envers les réalistes et les paysagistes. "J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la nature florissante et rajeunie quelque chose d'impudent et d'affligeant."¹ Il y a là-dedans, sans doute, une raison psychologique qui pourrait expliquer cet asthme spirituel, cette haine de la nature, haine qui explique son dandysme, son antipathie pour la femme. Il déclare, "la nature entière participe du péché originel".² "La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable."³ "La femme est le contraire du dandy."⁴ Il était facile de passer de là à la haine d'un art qui s'inspirait directement de la nature, sans redressement intellectuel, sans l'intermédiaire du moi cultivé avec son tempérament exclusif et

1 Lettre à Fernand Desnoyers, s.d., Oeuvres complètes de Charles Baudelaire: Correspondance générale, 4 vols., éd. Jacques Crépet, Paris: Conard, 1947), I, 323.

2 Baudelaire, lettre à Toussenel, 1856, Correspondance générale, I, 131.

3 Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", Oeuvres, p. 1207.

4 Baudelaire, ibid., p. 1207.

privé.¹ "Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache."² Voici que Baudelaire se déclare inflexiblement opposé aux paysagistes, précurseurs des impressionnistes.

Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire,³ se soumettant à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerais, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général.⁴

Ce "culte niais de la nature" est bien celui qui a renouvelé la vision devenue banale ou faussée dans la peinture française. Car

1 Voir aussi, dans Le Peintre de la vie moderne, l'article "Eloge du Maquillage": Baudelaire, p. 911.

2 Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, pp. 811-12.

3 C'est définir tout juste l'impressionnisme à venir, en interprétant le mot sentiment dans le sens que Baudelaire a voulu lui prêter. On se souvient du mot de Cézanne à l'égard de Monet: "Ce n'est qu'un oeil, mais quel oeil!" L'impressionnisme, d'ailleurs, devait beaucoup, en ce qui concerne cette objectivité, à Corot. "Après les expériences où chaque époque marque le paysage de son style, Corot apparaît avec une honnêteté presque candide, que ne laisse place à aucun sentiment ni conception intermédiaire entre la nature et l'oeil du peintre." Cogniat, II, 43-44.

4 Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 812.

le vrai but du réalisme, est de voir le monde par des yeux rajeunis et sincères. Constable leur a indiqué le chemin à suivre. La nouvelle école voulait se débarrasser de tout l'attirail du romantisme, son anthropomorphisme littéraire comme son style néo-baroque.¹

Il ne faut pas croire que baudelaire ne vise que les médiocres dans ses imprécations. Après avoir dit de Rousseau et de Corot que ce sont eux "que l'opinion publique a toujours marqués comme les plus importants dans la spécialité du paysage"² et que, "avec de pareils artistes, il faut être plein de réserve et de respect", il déclare à égard de Rousseau: "... il tombe dans le fameux défaut moderne, qui naît d'un amour aveugle de la nature, de rien que la nature; il prend une simple étude pour une composition"³. Concernant Corot, il déclare qu'il "n'a pas assez souvent le diable au corps"⁴.

Chose très curieuse; à la page qui suit celle où il traite du défaut des paysagistes relatif à l'imagination, Baudelaire déclare que "au lieu d'extraire simplement la poésie

1 Tout en reconnaissant la grandeur de Delacroix je m'avoue incapable de dissocier toujours sa rhétorique fouguese de celle de le Brun.

2 Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 814.

3 Baudelaire, ibid., p. 814.

4 Baudelaire, ibid., p. 814.

naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose".¹

L'innovation la plus heureuse et la plus réussie des peintres de Barbizon fut, à l'exemple de Constable, la peinture en plein air. On sait bien que les impressionnistes en profitèrent par la suite. Or, Baudelaire, suivant toujours les conseils de Delacroix, propose ceci aux artistes de son temps :

Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate, qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit.²

Baudelaire, en vrai romantique, préfère le rêve à la réalité. Il n'arrive pas dans le "Salon de 1859" comme il l'avait fait dans celui de 1846, à dissocier "la représentation d'une fiction" et "un langage spécifique" en peinture. Le dandy raffiné préfère l'artifice au vulgaire naturel. Il discerne en Delacroix des tendances malades et il approuve ces tendances. En cela il est de son temps, il partage ses goûts (en attachant tant d'importance au sujet), et en s'engouant de

1 Baudelaire, ibid., p. 813.

2 Baudelaire, ibid., p. 817.

Delacroix d'une façon si exclusive, il restait en arrière des courants progressifs.¹ Il n'aurait pas aimé les impressionnistes car ceux-ci ont poussé le réalisme jusqu'à l'extrémité des moyens de la peinture.² Ceux-ci, comme les peintres de Barbizon, sont intégralement liés au réalisme. Tandis que les paysagistes et Millet et Courbet et Daumier³ ont évolué au delà d'un romantisme devenu à son tour stéréotypé et popularisé entre les mains d'une foule d'esprits imitateurs et exploités, Baudelaire lamentait l'écroulement d'un art déjà sénile.

Je regrette encore, et j'obéis peut-être à mon insu aux accoutumances de ma jeunesse, le paysage romantique, et même le paysage romanesque qui existait déjà au dix-huitième siècle. Nos paysagistes sont des animaux beaucoup trop herbivores. Ils ne se nourrissent pas

1 Baudelaire was in some ways far in advance of the point of view of his own time, and yet was very much of it, very largely partook of its limited merits, faults and fashions He was universal, and at the same time confined by a fashion which he himself did most to create. T.S. Eliot, "Baudelaire", Selected Essays, (London: Faber and Faber, 1932), p. 419.

2 " ... impressionism marked the climax of a movement which had been going on more or less steadily from the thirteenth century - the tendency to approximate the forms of art more and more exactly to the representation of the totality of appearance." Roger Fry, Vision and Design, (Harmondsworth, England, Penguin Books Ltd., 1937), p. 17. "Everyone agrees that Impressionism is a form of realism, acknowledges its debt to Courbet" J.C. Sloane, "The Art of Impressionism", Arts Yearbook 2: Romantic Art, (New York: Doubleday, 1958), p. 128.

3 Trois grands artistes illustrent donc ce courant réaliste qui, au milieu du siècle, s'accorde avec les passions politiques et les conflits sociaux. Millet, Daumier, Courbet sont les trois aspects d'une pensée sinon commune, au moins accordée sur les analogies sentimentales et sociales. Raymond Cogniat, Histoire de la Peinture, Fernand Nathan, éditeur, (Paris: Spadem, 1955), p. 48.

volontiers des ruines, et, sauf un petit nombre d'hommes tels que Fromentin, le ciel et le désert les épouvantent. Je regrette ces grands lacs qui représentent l'immobilité dans le désespoir, les immenses montagnes, escaliers de la planète vers le ciel, d'où tout ce qui paraissait grand paraît petit, les châteaux forts (oui, mon cynisme ira jusque-là), les abbayes crénelées qui se mirent dans les mornes étangs, les ponts gigantesques, les constructions ninivites, habitées par le vertige, et enfin tout ce qu'il faudrait inventer, si tout cela n'existait pas!¹

On ne s'étonnera donc pas, que le critique ait déclaré par suite d'un coup d'œil sur les tableaux de Corot,² de Rousseau et de Millet, que, "en somme, je n'ai trouvé parmi les paysagistes que des talents sages ou petits, avec une très grande paresse d'imagination".³ Il conclut ainsi l'article sur les paysagistes en 1859:

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés,

1 Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres, p. 819.

2 De Corot, André Malraux a ceci à dire, ce qui indique bien la grandeur de cet artiste que Baudelaire respectait, mais dont il ignorait la véritable importance: "Le dessin voilé de ses peintures ... nous cache qu'il fait subir à ce qu'il peint, pour l'amener à cette harmonie picturale, une transformation aussi complète que Poussin pour faire d'un paysage d'Italie une de ses compositions. Comme Chardin, comme Vermeer, il transcrit la nature, mais il est loin de se soumettre à elle; et notre temps, qui met ces peintres au premier rang, n'a pas de peine à voir poindre dans leur oeuvre, non un art réaliste, mais l'art moderne ...". Malraux, p. 296.

3 Baudelaire, ibid., p. 820.

mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir.¹

On ne saurait se désigner plus franchement romantique ni si ouvertement hostile à tout ce qui va faire naître un art moderne.²

Thus modernism, if this term may be used to convey the idea of an art drawn directly from the times in which it is produced, appeared first in the humble field of landscape. A return to nature as a source of inspiration was one of the basic ideas of the whole progressive current in criticism, and just such a return had been achieved by Corot, Rousseau, and their fellows.³

Dans la critique de Baudelaire il se trouve des contradictions étonnantes et inexplicables. Que Baudelaire a très bien reconnu toute la nécessité de la réaction réaliste est évident. Pourquoi s'obstine-t-il à haïr l'art de Courbet? "Jamais Eugène Delacroix, malgré son admiration pour les phénomènes ardents de la vie, ne sera confondu parmi cette tourbe d'artistes et de littérateurs vulgaires dont l'intelligence myope s'abrite derrière le mot vague et obscur de réalisme."⁴ En

1 Baudelaire, ibid., p. 820.

2 On se serait attendu à ce que, avec son expérience grandissante du langage spécifique des formes et des couleurs, le critique devînt de plus en plus réceptif aux genres mineurs, et en particulier au paysage qui connaissait, durant les années quarante et cinquante, un très bel épanouissement préluant au magnifique feu d'artifice de l'impressionnisme. Or il n'en est rien. Gita May, Diderot et Baudelaire critiques d'art, (Genève: Librairie E. Droz, 1957), p. 141.

3 Sloane, p. 106.

4 Baudelaire, "L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix", Oeuvres, p. 859.

effet, le mot est vague et obscur. Pour cette raison on peut s'étonner que Baudelaire l'emploie si fréquemment et qu'il s'obstine à l'appliquer à l'art de Courbet comme terme d'opprobre.¹ En 1855, Courbet, indigné à ce qu'on eût refusé deux de ses toiles destinées à l'Exposition Universelle, exposa à ses propres frais dans un pavillon privé. J'ai déjà cité les seules remarques que Baudelaire a faites au sujet de Courbet dans l'article qu'il a écrit à l'occasion de cette Exposition de 1855. Il y compare Ingres et Courbet comme les représentants respectivement du classicisme et du réalisme et leur reproche à tous deux de négliger l'imagination. Il ne fait aucune mention de l'exposition de Courbet. Or, Delacroix, si peu sympathique qu'il fût à l'art de Courbet, a écrit dans son journal: "Je vais voir l'exposition de Courbet. J'y reste seul pendant près d'une heure. J'y découvre un chef d'oeuvre dans son tableau refusé [L'Atelier] ; je ne pourrais m'arracher de cette vue ... On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps: ... " ²

Il suffit de lire l'article dans l'Art Romantique sur Madame Bovary pour comprendre que Baudelaire s'est rendu compte

¹ Il [Baudelaire] a condamné la peinture réaliste parce qu'elle imitait la nature sans la transfigurer à la façon romantique. Il a condamné pour la même raison toute l'école paysagiste française. Philippe Rebeyrol, "Baudelaire et Manet", Les Temps modernes, Oct., 1949, p. 717.

² André Joubin (éd.), Journal de Eugène Delacroix (Paris: Librairie Plon, 1932), II, 363-64.

du rôle véritable du réalisme dans les arts.¹ Même à l'égard de Courbet il a noté en quoi son art était salutaire.

Depuis l'époque climatérique où les arts et la littérature ont fait en France une explosion simultanée, le sens du beau, du fort et même du pittoresque a toujours été diminuant et se dégradant. Toute la gloire de l'Ecole française, pendant plusieurs années, a paru se concentrer dans un seul homme (ce n'est certes pas de M. Ingres que je veux parler) dont la fécondité et l'énergie, si grandes qu'elles soient, ne suffisaient pas à nous consoler de la pauvreté du reste. Il y a peu de temps encore, on peut s'en souvenir, régnaient sans contestation la peinture proprette, le joli, le niais, l'entortillé, et aussi les prétentieuses rapinades, qui, pour représenter un excès contraire, n'en sont pas moins odieuses pour l'oeil d'un vrai amateur. Cette pauvreté d'idées, ce tatillonnage dans l'expression, et enfin tous les ridicules connus de la peinture française, suffirent à expliquer l'immense succès des tableaux de Courbet dès leur première apparition. Cette réaction, faite avec les turbulences fanfaronnes de toute réaction, était positivement nécessaire. Il faut rendre à Courbet cette justice, qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et l'amour désintéressé, absolu, de la peinture.²

¹ De Champfleury, sa bête noire en matière de réalisme, il fut même capable de dire, dans un moment lucide: "D'ailleurs, en somme, Champfleury était excusable, exaspéré par la sottise, le poncif et le bon sens, il cherchait un signe de ralliement pour les amateurs de la vérité". Baudelaire, "Puisque réalisme il y a", Oeuvres, p. 992.

² Baudelaire, "Peintres et Aqua-fortistes", Oeuvres, p. 844.

Baudelaire a donc saisi toute la signification de la réaction réaliste: retour à la sincérité; fin de la tyrannie de l'individualisme.¹ Ce qu'il n'a pas compris, c'est que le réalisme acheva la révolution romantique en la menant à une conclusion² logique.

Pourquoi Baudelaire reste-t-il foncièrement hostile à l'art de Courbet? Dans les notes splénétiques qu'il a faites dans les dernières années de sa vie il montre très peu de sympathie pour l'art flamand. Or, l'art flamand est le plus réaliste de toutes les écoles nationales. Mais c'est dans le choix de sujet plutôt que dans le style que le réalisme se distingue.³ Baudelaire gardait certes une prédilection pour le

1 Les circonstances, après avoir favorisé l'art pour l'art, ont préparé progressivement une conception moins étrangère à l'humanité et les esprits, après avoir été entraînés à la fantaisie individuelle et lyrique, se sont soumis à une discipline logique et abstraite ou se sont inclinés devant la réalité; ... " Rosenthal, Du Romantisme au Réalisme, p. 400.

2 He [Courbet] demonstrated that the Romantic stress of emotive fragments could be accomplished without any of the accessories - the Arab steeds and waving banners - that we find in works by Delacroix; he made it clear that the most familiar fragments can be made emotive when recorded by an original mind. Wilenski, p. 210.

3 "Le réalisme se définit alors par le sujet: le feu de l'Incendie de Courbet est réaliste (on voit les pompiers!), pas celui qui consuma Troie. Mais l'Incendie tient de Rembrandt et de la toile de fond plus que de la réalité." Malraux, p. 297. Voir aussi Herbert Read, The Meaning of Art, pp. 98-106, pour une discussion intéressante de cette question.

sujet romantique, même, comme nous avons vu, dans son concept de "la vie moderne". Ses louanges, dans le "Salon de 1845", d'une peinture assez médiocre, mais pleine d'un mystère sombre qui frise le macabre, La Fontaine de la Juvenance de Haussoullier, peintre aujourd'hui oublié, révèlent de bonne heure son penchant vers le rêve et l'irréel.

La peinture flamande, déclare-t-il, ne brille que par des qualités distinctes des qualités intellectuelles. Pas d'esprit, mais quelquefois une riche couleur, et presque toujours une étonnante habileté de main. Pas de composition, ou composition ridicule, sujets ignobles, pisseurs, chieurs et vomisseurs. Plaisanteries dégoutantes et monotones qui sont tout l'esprit de la race. Types de laideurs affreuses. Ces pauvres gens ont mis beaucoup de talent à copier leur difformité.¹

La Composition, chose inconnue.- Ne peindre que ce qu'on voit, philosophie à la Courbet.²

Grossièreté dans l'art.- Peinture minutieuse de tout ce qui n'a pas de vie. Peinture des bestiaux. Philosophie des artistes belges. Philosophie de notre ami Courbet, l'empoisonneur intéressé (Ne peindre que ce qu'on voit. Donc vous ne peindrez que ce que je vois).³

1 Baudelaire, "Argument du Livre sur la Belgique", Oeuvres, p. 1302.

2 Baudelaire, ibid., p. 1302.

3 Baudelaire, ibid., p. 1302.

1

Courbet, en effet, est le contraire du dandy. Il ne posséda aucune trace d'imagination fictive bien qu'il manifeste une imagination plastique et coloriste de la plus haute qualité. Son imagination inséparable d'une conception spontanée de la nature et de l'homme en accord avec les moyens les plus intégralement liés à son art et sans l'intermédiaire d'une idéalisation préconçue ou même consciente.² Une telle imagination est inséparable de la matière colorante que l'artiste prend à sa palette; elle n'habite pas son cerveau mais sa main, le pinceau, la toile. Mais Baudelaire ne fait pas, à l'égard de Courbet, la distinction entre les deux genres d'imagination: l'imagination romantique passagère et celle éternellement essentielle à l'art. Celle-là est le rêve pur, la poésie abstraite, non formulée;

1 J'ai déjà noté que Baudelaire admirait en Delacroix l'homme autant que l'artiste. Aux yeux de son admirateur c'était le dandy achevé. Il est curieux de constater que l'artiste que Baudelaire a choisi comme représentant du 'peintre moderne', Constantin Guys, fut lui aussi un dandy éminent, à en croire Baudelaire. Sloane déclare, sur le compte de Guys: "his figures are often out of scale and awkward, their faces expressionless (Baudelaire to the contrary), and the concepts as a whole are slight, however charming they may be. The critic, however, sees in him the man of the world combined with that strange aloof figure of pride, snobbery, and cold self-sufficiency: the dandy, a creature so essentially modern that he had long fascinated Baudelaire". Sloane, p. 85. Tandis que Courbet, lui, fut un étourdi naïvement égoïste.

2 "Plutôt que d'exclure la poésie de la peinture, mieux vaudrait s'apercevoir que toute grande oeuvre plastique lui est liée. Quand un réaliste a du génie, elle le trouve sans qu'il la cherche. Comment ne pas voir celle de Vermeer, de Chardin, de Brueghel et des grands Courbet?" Malraux, p. 56.

celle-ci crée l'oeuvre d'art et se prête à la disposition de l'autre, ou à n'importe quelle inspiration idéalisante, fictive ou humblement sincère. Elle est le produit de la sensation simple étant la faculté par laquelle on saisit la réalité ou la fiction en termes exclusivement plastiques.

While readily admitting the influence of Ingres, Delacroix, Constable and Corot on the course of Modern Painting, we have thought it best to place the name of Gustave Courbet in the forefront of this History, the reason being that, of all the masters of form and colour, Courbet is the one as to whose eminent priority all painters are in agreement. 1

Un tel peintre [Courbet] n'eut rien de commun avec le réalisme qu'on a pu voir depuis. Il voyait vrai et non exact; son oeuvre n'est pas une photographie peinte, une copie sèche, adroite, inutile, des détails apparents. Elle est baignée de lumières dorées et d'ombres chaudes, elle offre de larges aspects, elle émeut par la maîtrise superbe. 2

"For realism, in the end, is an ideal: it is the only ideal which is without an element of condescension towards mankinds." 3

Pour Baudelaire, donc, le sujet est une question décisive. Sur ce point, il est de son temps, voire même un peu en retard, un romantique attardé. Aujourd'hui, et depuis Manet, par suite de l'évolution de la peinture française au dix-neuvième siècle, on fait peu de cas du sujet traité dans un

1 Maurice Reynal, History of Painting from Baudelaire to Bonnard, (Genève; Albert Skira, 1949), p. 2.

2 Camille Mauclair, Un Siècle de la peinture française, 1820-1920, (Paris: Payot, 1930), p. 75.

3 Read, p. 100.

tableau. C'est plutôt la manière de voir et la manière d'interpréter ce qu'on voit, ou ce qu'on imagine, qui compte. La place de Delacroix dans ces développements est ambiguë.

In Delacroix ... man still stands in the centre of his world, whilst in Constable he becomes a thing amongst other things, and is absorbed by his material environment. Hence Constable is, if not the greatest, at any rate, the most progressive artist of his time. With the displacement of man from the centre of art and the occupation of his place by the material world, painting not only acquires a new content, but is reduced more and more to the solution of technical and purely formal problems. The subject matter of pictures gradually loses all aesthetic value, all artistic interest, and art becomes formalistic to a hitherto unknown extent. What is painted becomes quite unimportant; the only question is how it is painted.¹

En ce qui concerne Courbet, Baudelaire ne s'est pas rendu compte du rôle de l'imagination inconsciente. Il a pris trop au mot les théories dont Courbet a fait parade.² Au moment où l'art se rapproche d'une expression trop individuelle il existe un besoin de rentrer dans l'ordre. A vrai dire, il n'est pas en ce qui concerne la réaction réaliste, tout à fait question d'un réalisme littéral, mais d'une idéalisation plus conforme aux sentiments sincères.

Ainsi, paradoxalement, le romantisme né pour proclamer la liberté de l'artiste et l'arracher aux contraintes

¹ Hauser, III, 220.

² "Les théories de Courbet sont dérisoires devant sa peinture." Malraux, p. 115.

et aux formules de l'Académie renaissante, pour affirmer le droit aux excès, et qui s'imposa par une série de provocations, voit par sa réussite la situation se retourner contre lui-même. Il tend à devenir ce pourquoi il a combattu; ses apôtres et surtout ses suiveurs entrent à leur tour à l'Institut et l'académisme prend peu à peu le visage de ce qui fut révolutionnaire ou plutôt en devient le plat démarquage.¹

Le réalisme n'est autre chose donc qu'un retour à l'idéal vrai.

Chaque idéologie réaliste appliquée à la peinture a été une idéologie polémique opposée au dernier idéalisme. "Le fond du réalisme, dit Courbet, c'est la négation de l'idéal." Maintes fois - à la fin de Rome, du gothique, du grand art chinois, du romantisme - le réalisme sembla le dernier recours d'un grand style mourant, contre sa propre mort. Il semble que tout art commence par la lutte contre le chaos, par l'abstrait ou le divin, jamais par la représentation de l'individuel; or tout réalisme conséquent se fonde sur l'individuel, et sa relation avec l'art qui le précède n'est pas équivoque: en tant qu'art, tout réalisme est une rectification.²

Certes, Baudelaire s'est rendu compte du besoin d'une "rectification". Il a reconnu, sans doute, que Delacroix appartenait à l'art du passé immédiat, qu'il n'était nullement "le peintre de la vie moderne". Il a refusé à Courbet et aux réalistes ce titre, et a cherché dans l'art de Constantin Guys cet idéal si ardemment souhaité: un art qui serait une fusion de modernité et d'imagination. En effet, cet art commençait déjà à s'épanouir dans les tableaux d'un jeune artiste connu de Baudelaire, l'extraordinaire innovateur d'une ère nouvelle,

1 Cogniat, II, 37.

2 Malraux, p. 299.

Edouard Manet; mais, malheureusement, ou les oeuvres de celui-ci étaient encore trop récentes pour impressionner le critique, ou Baudelaire n'avait pas reconnu leur véritable mérite, car nous n'avons rien de significatif à ce sujet dans les écrits de Baudelaire.

C'est le concept de l'imagination selon des idées exclusivement romantiques et, selon toute apparence, en pleine contradiction avec la théorie de la 'modernité' du "Salon de 1846", qui empêchait Baudelaire de reconnaître l'importance du réalisme. L'essence de la 'modernité', après tout, est que l'artiste choisit un sujet de la vie de tous les jours. Or, Baudelaire, en exaltant les thèmes de la religion comme des sujets essentiellement plus nobles que tout autre, et reléguant le paysage aux genres inférieurs, manifeste des préjugés qui ne devraient avoir, à vrai dire, aucune importance pour l'esthéticien impartial. Il n'y a aucun tribunal qui puisse juger absolument dans le domaine de l'art. Mais l'évolution de la peinture depuis le romantisme, et dont le réalisme fut un lien indispensable, a été tout autre que Baudelaire l'aurait voulu, à en juger par le "Salon de 1859".

CHAPITRE VII

CONCLUSION

En préparant cette thèse sur Baudelaire critique d'art nous nous sommes préoccupé surtout de l'aspect de sa pensée qui se portait sur l'évolution des styles et des écoles au cours du dix-neuvième siècle en France, évolution qui cherchait, à travers la diversité de mouvements et de théories, à établir une véritable tradition, et dont le résultat fut l'art moderne. Nous avons adopté ce point de vue afin de faire ressortir d'une manière plus précise la véritable place historique de Baudelaire dans cette évolution complexe. Nous avons ainsi négligé, sans doute, quelques aspects de ses théories esthétiques qui, plus générales et plus applicables à tout le domaine de l'art, sont plus durables dans le monde des idées, plus éclatantes, mais aussi, par cela même, déjà bien connues. Voilà une chose toute naturelle, car la plupart des baudelairiens sont avant tout des littérateurs et non pas des théoriciens d'art.

Dans le chapitre II nous avons noté que Baudelaire réclamait en matière de critique, comme en art, l'expression d'un tempérament individuel. Certes, ce poète puissant, amateur passionné des arts plastiques, a fait justement, cela dans ses articles sur le dessin et la peinture. On ne saurait demander plus à un écrivain que ce qu'il déclare lui-même être le but

de son travail. Baudelaire nous révèle toute l'intimité d'une pensée hardie, profonde et personnelle. Un tel homme, tout comme Walt Whitman, ne craint pas de se contredire. La complexité est une des conditions de l'art, et celui qui pénètre jusque dans ses régions les plus secrètes fera preuve d'une pensée flexible et souvent, par nécessité, obscure.

"Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)," écrit Baudelaire dans un passage célèbre de son journal intime, et cette passion, qu'il manifesta toute sa vie dans ses écrits sur l'art, nous révèle un côté intrigant d'un grand poète. Et bien que cet aspect personnel de sa critique ne soit assurément pas le plus important (son nom serait connu par sa seule critique d'art), néanmoins, ce serait une erreur que d'oublier que Baudelaire lui-même considérait la critique comme une espèce de création personnelle "amusante et poétique"; "partiale, passionnée, politique ..." - tout comme l'art lui-même.

Dans le "Salon de 1846" et encore en 1859 il discourt consciencieusement sur les buts et la raison d'être de la critique. "A quoi bon la critique?" demande-t-il. "Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet, dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre."¹

Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 608.

Et si le critique répond, avec l'impétuosité du romantisme, que le critique, lui, a aussi un tempérament, tout comme l'artiste, et que la pure objectivité est une illusion académique, il redresse cette déclaration trop catégorique, en 1859, déclarant que le critique doit surtout ouvrir son esprit à l'universalité de la beauté pour trouver la plus large objectivité possible.

Peut-être aussi, en pratiquant la critique, Baudelaire a-t-il voulu arriver à une plus ample compréhension des procédés de la création artistique et scruter les ressources secrètes de son propre âme.

... tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.¹

Ainsi la faculté critique et la faculté créatrice ne sont pas des fonctions opposées; au contraire, ce sont des aspects différents d'un même travail.

La méthode et la forme de l'œuvre critique de Baudelaire subissent un développement considérable entre 1845, année

¹ Baudelaire, "Richard Wagner et Taunhauser", Oeuvres, p. 1059.

qui vit l'apparition du premier Salon, et son article sur Guys, "Le Peintre de la vie moderne" de 1863. En fait, Baudelaire s'est prononcé, plus tard, mal satisfait de son premier Salon. De forme assez banale, ce "Salon de 1845" est une sorte de commentaire en forme de catalogue où le critique discute tour à tour les tableaux de chaque artiste. On y trouve, néanmoins, beaucoup des idées que Baudelaire devait développer par la suite avec plus d'ampleur et plus d'intensité.

Le "Salon de 1846" est le premier de toute une série de chefs-d'œuvre critiques. La forme est d'une originalité qui a eu les plus grandes conséquences dans le domaine de la critique. Avant de discourir sur les tableaux particuliers, Baudelaire pose quelques questions générales sur la nature de la critique et de l'esthétique, exposant ensuite sa pensée en ce qui concerne le rôle de l'art et les moyens nécessaires pour arriver à une vraie appréciation de la beauté. On y voit, pour la première fois, chez Baudelaire, des concepts et des termes tels que romantisme, individualité, naïveté, etc., qui l'obséderont toute sa vie et qui intéresseront, à son tour, la postérité. Dans les deux premiers Salons, Baudelaire prononce, pour désigner le chef de l'école moderne, le nom de Delacroix. Le "Salon de 1846" est, pour la plupart, un manifeste du romantisme dont la figure centrale est Delacroix. Mais l'admiration que Baudelaire manifeste pour ce peintre n'était

pas aveugle, et le critique réclame le rétablissement d'une 'grande tradition' à la tête de laquelle sera le peintre de 'l'héroïsme de la vie moderne'. A cet égard, Baudelaire semble reconnaître que le romantisme de Delacroix est déjà démodé, et il envisage une peinture d'un esprit vraiment moderne. En même temps il attaque vivement les protagonistes d'un idéal classique, non parce qu'il est incapable de goûter l'art de l'antiquité mais parce qu'il aperçoit - en vrai disciple de Stendhal - que la beauté n'est pas une essence constante et fixe. Elle est, plutôt, relative et variable et devrait se conformer à l'esprit de chaque époque.

Cette recherche d'un 'peintre de la vie moderne' chez Baudelaire ne se voit jamais pleinement réalisée. Nous avons vu comment il rejeta le réalisme et l'école des paysagistes pour se faire le champion, en 1863, de Constantin Guys. Certes, Baudelaire avait saisi une notion fondamentale et nécessaire pour l'évolution future de la peinture française, notion qu'allaient réaliser Manet, Degas, et Renoir. Mais aujourd'hui il est possible de voir dans l'art de Courbet, de Daumier, de Millet et de Corot, une approximation de ce que cherchait le critique. Mais Baudelaire refusait de voir dans le réalisme un art digne de suivre le romantisme de Delacroix.

Cet aveuglement est dû aux goûts fondamentalement romantiques qui menaient Baudelaire à préférer le rêve et l'irréel,

même en ce qui touchait à la vie quotidienne, ce que manifestent son dandysme, l'amour des foules et des aspects sordides de la vie citadine, la haine de la nature, l'éloge du maquillage, son penchant pour la mélancolie et pour le théâtral.

Le caractère persistant du romantisme de Baudelaire se montre dans le concept de l'imagination ébauché dans l'"Exposition Universelle de 1855" et développé pleinement par la suite dans le "Salon de 1859". Mais cette idée vraiment centrale de son esthétique est susceptible d'une interprétation qui dépasse de beaucoup les limites historiques du mouvement romantique, et c'était indubitablement l'intention de Baudelaire lui-même de formuler une esthétique universelle. C'est surtout dans l'application de sa thèse que Baudelaire se révèle romantique; la théorie elle-même appartient à la métaphysique de la création artistique plutôt qu'à l'histoire des styles et des écoles.

Quelle est la beauté idéale qu'envisage Baudelaire? Or, sans doute l'art de Delacroix représente, pour lui, l'apogée de la perfection en peinture, peinture dans laquelle la couleur, libérée des contraintes de la ligne, exprime toute la plénitude d'un tempérament hardi, violent et douloureux. Il déclare que le génie de Delacroix est foncièrement littéraire, que son art, par son exécution expressive, révèle un puissant harmoniste, que la force de son imagination l'apparente à Dante et à Shakespeare. "Delacroix alchimiste de la couleur," déclare-t-il;

"miraculeux, profond, mystérieux, sensuel, terrible; couleur éclatante et obscure, harmonie pénétrante"¹. Baudelaire perçoit dans l'oeuvre du maître romantique tous les attributs d'un art turbulent et tragique, et qui représente l'apothéose du romantisme.

Il y a donc un conflit, chez Baudelaire, entre un tempérament romantique (lequel, dans sa poésie, se transformait en symbolisme, ce qui donnait à ce romantisme inhérent un caractère vraiment moderne,) et son vif désir de voir l'apparition d'une peinture qui dépeindrait la vie contemporaine, "la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de moeurs"².

Or, l'article sur Constantin Guys, "Le Peintre de la vie moderne", est, par bien des côtés, un excellent exemple de la critique de Baudelaire, le meilleur, peut-être, qu'il ait écrit, du point de vue de la qualité littéraire. Il y expose admirablement sa théorie de la dualité de la beauté. Il y lance de brillants aperçus sur le style, la technique, et sur, l'art en général. Malheureusement, l'art de Constantin Guys n'est pas, à vrai dire, d'une importance assez imposante pour devenir l'objet de toute une esthétique de la modernité. Pour cette

¹ Baudelaire, "Catalogue de la Collection Crabbe", Oeuvres, p. 924.

² Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", Oeuvres, p. 881.

raison l'article est souvent moins intéressant du point de vue des arts plastiques que du point de vue de la philosophie personnelle de Baudelaire. C'est, en effet, de la pure poésie; et voici que Baudelaire, tout en restant fidèle à ses propres préceptes, nous éblouit par un véritable résumé compréhensif de ses idées principales sur l'art et sur la société. Quant à Guys, Baudelaire lui-même reconnaît dès le début de l'article, que c'est un artiste de 'second ordre', et puisqu'il s'agit d'un illustrateur habile plutôt que d'un grand peintre, Baudelaire peut se permettre plus de divagations intéressantes, plus d'aperçus d'un caractère général, plus de points de vue personnels, que s'il avait choisi un artiste plus important, et qui aurait exigé du critique une plus grande objectivité.

Dans l'introduction de sa traduction en anglais des principales oeuvres critiques de Baudelaire, Jonathan Mayne prononce un jugement bien perceptif sur la valeur durable de la critique de Baudelaire.

It has for some time indeed been conventional to hold that Baudelaire was the only art-critic of the nineteenth century who never made mistakes; and if by the phrase 'never made mistakes' we mean that he exactly anticipated the verdicts of posterity in all his judgements, it must at once be owned by anyone who has taken the trouble to read what he wrote that this conventional belief is not founded strictly on fact. Other critics of his time - the serious and business-like Thoré, for example, or even a gifted progressive like Champfleury - may be

instanced as more accurate prophets of the dawn. Other critical attitudes than his belief in a purified and re-stated Romanticism may now seem to have been more in the mainstream of the theory of art as it has since developed.¹

M. Mayne fait remarquer ensuite que ce n'est pas le rôle principal de la critique, que de prédire avec plus ou moins d'exactitude les jugements de la postérité sur tel ou tel artiste, et il ajoute: "when we call Baudelaire 'the father of modern art-criticism' or the 'first aesthete of his age' we are referring not to his anticipation of any one of our particular judgements and fashionable cults; we are thinking of his whole approach to the art of art-criticism"². Voilà le critérium qu'il faut employer en jugeant d'une critique aussi importante que celle de Baudelaire.

Le caractère de la critique de Baudelaire est, comme nous avons déjà fait remarquer, tout le contraire de "celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament"³. Elle révèle la pensée profonde de l'auteur, ses passions, ses enthousiasmes et ses préjugés personnels. En cela, c'est avant tout une oeuvre humaniste;

1 Jonathan Mayne, "Introduction" to The Mirror of Art, Critical Studies by Charles Baudelaire, translated and edited by Jonathan Mayne, (New York: Doubleday and Co., Inc., 1956), p. XVIII.

2 Mayne, p. XIX.

3 Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 608.

elle fuit l'esprit de système et l'esprit de parti.

Baudelaire a amplifié considérablement la portée de la critique d'art; il l'a approfondie, l'a libérée de l'étroitesse, de la petitesse et lui a ainsi assigné un plus grand rôle dans la vie intellectuelle et culturelle de notre civilisation. Toute la signification de la critique d'art s'est élargie par suite de son influence salutaire, et cette influence s'est fait sentir autant chez les artistes que chez le public. Il n'y a, au dix-neuvième siècle, que Ruskin qui lui soit comparable à cet égard. Tous les deux, ils ont apporté à leur oeuvre critique une connaissance très large, une passion sincère et une autorité convaincante, qualités que seuls possèdent les rares esprits, parmi lesquels on peut nommer, leurs illustres prédécesseurs, Diderot et Stendhal.

En faisant l'éloge de Delacroix, Baudelaire affirme que c'est un esprit ouvert à toutes les impressions et à toutes les connaissances. "L'oeuvre de Delacroix," dit-il, "m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel."¹ Il regrette que les artistes de son jour soient des hommes médiocres ou de simples spécialistes, notant, "que le niveau intellectuel général des artistes a singulièrement baissé".

¹ Baudelaire, "L'Oeuvre et la Vie de Delacroix", Oeuvres, p. 857.

Baudelaire possède abondamment cette qualité qu'il trouvait chez Delacroix, l'universalité de génie et la capacité de goûter les aspects les plus divers de tous les arts.

Cette capacité de s'intéresser à tout, dans l'art comme dans la vie, la profondeur de sa pensée vigoureuse et audacieuse et un talent littéraire de premier ordre sont les qualités qui font la splendeur de la critique de Baudelaire. On n'a jamais l'impression de lire un ouvrage étroitement technique qui ne pourrait intéresser qu'un petit cercle de connaisseurs. Cependant, sa pensée n'évite pas, pour cela, la spéculation la plus abstraite et difficile.

Cette critique se caractérise donc par une pensée énergique et personnelle, et en cela, elle est romantique. En effet, la pensée est plus subjective, le style souvent plus poétique, qu'on n'en trouve généralement dans la critique, qui, surtout de nos jours, est devenue plus spécialisée, plus scrupuleusement historique, et ainsi plus impersonnelle. Certes nos connaissances sur l'art sont infiniment plus étendues aujourd'hui que celles d'il y a cent ans.¹ Ce n'est pas dire, tout de

¹ Baudelaire ne vit les oeuvres capitales ni du Greco, ni de Michel-Ange, ni de Masaccio, ni de Piero della Francesca, ni de Grünewald, ni de Titien, ni de Hals, - ni de Goya, malgré la Galerie d'Orléans ... Qu'avait-il vu? Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes oeuvres que nous; que leurs références sont les nôtres? Deux ou trois musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie des chefs-d'oeuvre de l'Europe." Malraux, pp. 13-14.

même, que la critique de Baudelaire puisse tout au plus nous amuser, nous divertir, mais non pas nous instruire. Cela explique, peut-être, les limites de sa perspective, la concentration de ses intérêts, et son estime parfois exagéré, à nos yeux, pour l'art de Delacroix. Mais Baudelaire avait dès 1846 la perspicacité de louer Daumier et Corot et de voir dans leur art les qualités qui devaient les rendre durables. Lui-même créateur, il connaissait à fond les problèmes de la création artistique, ce mystère impénétrable aux intelligences profanes. Il rend intelligible son propre amour de la représentation plastique, lui donne une expression permanente, "transforme [sa] volupté en connaissance", comme il dit dans l'article sur Wagner. C'est-à-dire que sa critique "touche à chaque instant à la métaphysique".¹

Voici une oeuvre qui a sa place à la tête de la critique moderne. Elle présente, par son caractère individualiste, puissamment original et, en un mot, romantique, la pensée esthétique de toute une époque, époque des plus significatives pour les beaux arts, époque qui vit la floraison d'un art destiné à se mesurer avec celui de la Renaissance. Mais c'est aussi comme oeuvre critique, d'un plus grand intérêt encore. Par sa spéculation hardie et ingénieuse dans le domaine de tous les arts,

¹ Baudelaire, "Salon de 1846", Oeuvres, p. 608.

La pensée critique de Baudelaire expose toute une métaphysique de la beauté et de la création artistique, toute une philosophie d'art. Cette pensée puissante et originale assure à l'œuvre de son auteur une place durable dans l'histoire de la pensée humaine.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

A. LIVRES

- Babbitt, Irving. Rousseau and Romanticism. New York: Meridian Books, 1957.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres. Texte établi et annoté par Y. - G. Le Dantec. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- _____, Oeuvres complètes de Charles Baudelaire: Correspondance générale, 4 vols. Recueilli, classé et annoté par M. Jacques Crépet. Paris: Conard, T. I, 1947; T. II, 1947; T. III, 1948; T. IV, 1948; T. V, 1949.
- _____, The Mirror of Art: Critical Studies by Charles Baudelaire. Translated and Edited with notes and illustrations by Jonathan Mayne. New York: Doubleday, 1956.
- Beyle, M.-H. Racine et Shakespeare, éd. Henri Martineau. Paris: Le Divan, 1928.
- Bourget, Paul. Essais de Psychologie contemporaine. 2 vols. Paris: Plon, Nourrit et Cie., 1912.
- Champfleury. Oeuvres posthumes. Salons 1846-1851. Introduction par Jules Troubat. Paris: A. Lemerre, 1894.
- Cogniat, Raymond. Histoire de la Peinture. 2 vols. Paris: Fernand Nathan, 1954.
- Christenson, Erwin, O. The History of Western Art. New York: Mentor Books, 1959.
- Craven, Thomas, Modern Art, New York: Simon and Schuster, 1934.
- Delacroix, Eugène. Correspondance générale. 5 vols. Publiée par André Joubin. Paris: Plon, 1936-1938.
- _____, Journal. Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes par André Joubin. Paris: Plon, 1932.
- Delécluze, Etienne, Jean. Souvenirs de soixante années. Paris: Michel Lévy frères, 1862.

- Diderot, Denis. Oeuvres complètes de Diderot. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage; notices, notes, table analytique; études sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat. 20 vols. Paris: Garnier, 1875.
- DuCamp, Maxime. Souvenirs littéraires. 2 vols. Paris: Hachette, 1892.
- Eliot, T.S. Selected Essays. London: Faber and Faber, 1932.
- Escholier, Raymond. Eugène Delacroix. 3 vols. Paris: Floury, 1926-1929.
- Ferran, André. Le Salon de 1845 de Charles Baudelaire. Edition critique avec introduction, notes et éclaircissements. Toulouse: Aux Editions de l'Archer, 1933.
- _____, L'Esthétique de Baudelaire. Paris: Hachette, 1933.
- Fry, Roger. Transformations: Critical and Speculative Essays on Art. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956.
- _____, Vision and Design. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1937.
- Gautier, Théophile. Les Beaux - Arts en Europe. Paris: Michel Lévy frères, 1856.
- _____, Histoire du romantisme. Suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française de 1830-1868. Paris: Charpentier, 1895.
- Gide, André. Incidences. Paris: Gallimard, 1924.
- Gilman, Margaret. Baudelaire the Critic. New York: Columbia University Press, 1943.
- Gilson, Etienne. Painting and Reality. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. New York: Meridian Books, inc., 1959.
- Hauser, Arnold. The Social History of Art. 4 vols. Translated in collaboration with the author by Stanley Godman. New York: Vintage Books, 1958.

- Hautecoeur, Louis, et al. Le Romantisme et l'Art. Paris: Laurens, 1928.
- Horner, Lucie. Baudelaire Critique de Delacroix. Genève: Librairie E. Droz, 1956.
- Ingres, Jean -A.-D. Ecrits sur l'art. Textes recueillis dans les carnets et dans la correspondance de Ingres. Préface de Raymond Cogniat. Paris: La jeune Parque, 1947.
- Jal, Auguste. Souvenirs d'un Homme de Lettres, 1795-1873. Paris: Techener, 1877.
- Malraux, André. Les Voix du Silence. Paris: Galerie de la Pléiade, 1951.
- Mather, Frank Jewett. Modern Painting. Garden City, New York: Garden City Publishing Co., 1934.
- Mauclair, Camille. Un Siècle de Peinture française: 1820-1920. Paris: Payot, 1930.
- May, Gita. Diderot et Baudelaire Critiques d'Art. Genève: Librairie E. Droz, 1957.
- Newton, Eric. European Painting and Sculpture. London: Penguin Books, 1941.
- Panofsky, Erwin. Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.
- Planche, Gustave. Etudes sur l'Ecole française. Peinture et Sculpture. 1831-1852. 2 vols. Paris: Michel Lévy frères, 1855.
- Raynal, Maurice. History of Modern Painting from Baudelaire to Bonnard. Introduction by Herbert Read. Translated by Stuart Gilbert. Genève: Skira, 1949.
- _____, The Nineteenth Century - New Sources of Emotion from Goya to Gauguin. Translated by James Emmons. Lausanne: Skira, 1951.
- Read, Herbert. The Meaning of Art. Bungay, England: Penguin Books, 1931.

- Réau, Louis. L'Art romantique. Paris: Garnier, 1930.
- Rewald, John. The History of Impressionism. New York: The Museum of Modern Art, 1946.
- _____, Paul Cezanne. Translated by Margaret H. Liebman. London: Spring Books, (n.d.).
- Rocheblave, S. French Painting, XIXth Century. Translated from the French by Douglas Lord. New York: Hyperion, 1941.
- Ruff, Marcel A. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Paris: Colin, 1955.
- _____, Baudelaire, l'homme et l'oeuvre. Paris: Hodier-Boivin, 1955.
- Rosenthal, Léon. Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. Paris: Renouard, 1914.
- _____, La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. Paris: L.-Henry May, 1900.
- Sartre, J.-P. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1947.
- Schneider, René. La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident; arts plastiques, art littéraire. Paris: La Renaissance du livre, 1936.
- Sloane, Joseph C. French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870. Princeton: Princeton University Press, 1951.
- Starkie, Enid. Baudelaire. New York: Putnam's, 1933.
- Wilenski, R.H. French Painting. Boston: Branford, 1931.

B. ARTICLES

- Bernard, Emile. "Charles Baudelaire critique d'art et esthéticien." Mercure de France, oct. 16, 1919.

- Bouyer, Raymond. "Baudelaire critique d'art." Revue Bleue,
nov. 8, 1902.
- Huyghe, René. "Delacroix and Baudelaire. A New Epoch in Art
and Poetry." Arts Yearbook 2: Romantic Art. New York:
Doubleday, 1958.
- Rebeyrol, Philippe. "Baudelaire et Manet." Les Temps modernes,
oct., 1949.
- Tabarant, A. "La Vie artistique au temps de Baudelaire."
Mercure de France, 1942, p. 88.
- Sloane, Joseph C. "The Art of Impressionism." Arts Yearbook
2: Romantic Art, New York: Doubleday, 1958.
- Vaudoyer, J.L. "Baudelaire critique d'art." L'Opinion, le 9
avril, 1921.