

L'HÔPITAL DE LA PEINTURE

BAUDELAIRE,
LA CRITIQUE D'ART
ET SON LEXIQUE



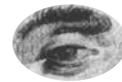
JULIEN ZANETTA

RUED'ULM

L'HÔPITAL DE LA PEINTURE

BAUDELAIRE,
LA CRITIQUE D'ART
ET SON LEXIQUE

ÆSTHETICA



Nous appliquons dans ce livre la plupart des rectifications orthographiques de la dernière réforme de l'Académie (JO du 6 décembre 1990).

L'HÔPITAL DE LA PEINTURE

BAUDELAIRE,
LA CRITIQUE D'ART
ET SON LEXIQUE

JULIEN ZANETTA

RUED'ULM

En couverture :

Honoré Daumier, « *Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça... admirez au moins ce Courbet!* », *Le Charivari*, 22 mai 1865 (détail).

Détail du *Portrait de Girolamo Frescobaldi*, par Claude Mellan (1598-1688), pierre noire (Paris, Ensba).

Ouvrage publié avec le soutien du *Centre Prospéro. Langage, image et connaissance* de l'Université Saint-Louis (Bruxelles), ainsi que du Fonds de la recherche scientifique (FNRS) grâce au subside octroyé au programme de recherche T. 0189.20.



Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2022.

45, rue d'Ulm - 75230 Paris cedex 05

www.pressens.fr

ISBN 978-2-7288-0789-5

ISSN 1761-2160



Fig. 1. Charles Baudelaire, *Autoportrait*, vers 1860, plume et encre brune, sanguine, Paris, musée d'Orsay, Fonds des dessins et miniatures.



*Nous sommes, comme on le voit, dans l'hôpital de la peinture.
Nous touchons aux plaies et aux maladies.*
Baudelaire, *Salon de 1846*, OC II, p. 472.

*Étudiez toutes les plaies comme un médecin
qui fait son service dans un hôpital.*
Baudelaire, *Les Drames et les romans honnêtes*, OC II, p. 41.

*Dans tous les cas, faisons notre profession de foi :
il n'y a d'immoral que la mauvaise peinture.*
Baudelaire, *Le Tintamarre*, OC II, p. 1023.

ABRÉVIATIONS

- OC I Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. critique par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.
- OC II Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. critique par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- Corr I Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. critique par C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1976.
- Corr II Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. critique par C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

INTRODUCTION

L'ŒIL OFFUSQUÉ

DEUX HOMMES se promènent dans un angle peu fréquenté du salon de peinture. Une œuvre les arrête. Un débat s'engage. On discute courtoisement d'abord, on pérore, on compare. Puis, de bons mots en remarques acides, les choses s'enveniment et, rapidement, l'argument tourne court. Mains tendues, le premier implore : « Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça... admirez au moins ce Courbet! » Le second ouvre de grands yeux, hausse les épaules, puis, d'un coup, tourne les talons avec, pour toute réponse, une moue de dégoût soutenue par un emphatique geste de refus. Mains levées, on l'entend bougonner : « Certainement pas! Va-t'en au diable, toi et ton credo réaliste, tes grandes toiles brutales, tes paysages sombres et tes portraits socialistes! » Devant tant de mauvaise volonté, le premier s'emporte : « Vous n'y êtes pas! On en a soupé des poncifs, des tartouillades éclectiques, de la peinture *crâne*! Soyez de votre temps! » Mais le second a déjà rejoint la foule, enfilé son paletot, décoché au vol quelques insultes bien senties contre le peintre d'Ornans et ses thuriféraires. On ne l'y reprendra pas.

Poncif? Tartouillade éclectique? Peinture *crâne*? S'il n'est pas certain que le « bourgeois » en question ait saisi l'ensemble des notions lancées à son visage, il n'en reste pas moins que cette petite scène s'est de nombreuses fois répétée au cours du XIX^e siècle. Par oral ou par écrit. Arène dans laquelle les avis s'opposent et les partis s'affrontent, le salon de peinture demeure un lieu d'échange extrêmement codifié : les attaques s'organisent autour de mots d'ordre, reproches et invectives qui jouissent d'une certaine licence lexicale. Parmi ces passes d'armes, on retrouve de vives admonestations nommant des défauts de

manière, des désapprobations, des commentaires relevant une absence de tenue, un manque d'harmonie, un oubli de l'histoire, des couleurs mal assemblées, un dessin mal assuré, faux dans ses proportions, ridicule dans son ensemble. Pas un salonnier ne résiste au plaisir (camouflé en devoir) d'éreinter, en bonne et due forme, la peinture qui ne lui plaît pas, qui n'est pas de son goût. L'indulgence se fait rare. Et plus la critique se montre sévère, plus le lecteur y prend plaisir. Les expositions de peinture au XIX^e siècle connaissent ainsi de très riches heures dans l'art des recensions, et comptent parmi les plus belles saillies des salonniers inspirés, dont celles de Charles Baudelaire, qui commence sa carrière éditoriale sur ces tréteaux.

BAUDELAIRE SALONNIER

La critique d'art de Baudelaire est le contraire d'une parole solitaire. Adressée, en prise sur son époque, elle n'hésite pas à désigner, héler, accuser ou cajoler les œuvres et les artistes selon une orchestration de voix particulière. Elle divise comme elle regroupe, elle clive comme elle fonde communauté. À brûle pourpoint, produit spontané de l'époque qui la vit naître, ce type de critique intempestive ose tenir des positions radicales et camper sur les terrains de la polémique. Danièle Cohn le remarque, « une critique juste agit à chaud [...] c'est son inactualité qui en fait l'efficacité dans "le contemporain"¹ ». Cette efficacité repose sur un rapport particulier aux œuvres. Pour âpre qu'elle soit, il n'est pas sûr qu'elle ait été entendue. Et il n'est pas dit que la volonté de ses contemporains soit hors de cause. Parole en représentation, parole chorale, elle se voudrait *utile* – telle devrait être, au principe, sa fonction. Mais il est arrivé que cette utilité supposée fût contredite par une partialité revendiquée. À trop donner son avis, à dire sans fard ce que l'on pense, voici que l'on froisse certains lecteurs qui se rendent sourds aux élaborations et aux analyses opposées à leur parti. Tout dépend des lecteurs, dira-t-on. Soit. Sauf que lesdites analyses n'en perdent pas leur valeur, tout au contraire.

Baudelaire développe, tel est le pari de cette étude, une partialité assumée dans sa systématité. En d'autres termes, il invente une critique

entendue comme « création continuée par d'autres moyens² », romantique d'origine mais affranchie de toute prétention scientifique, tirant sa force de la liberté de ton et de la virulence de son propos. Cependant, pour qui fréquente les écrits de celui qui réclama à plus d'une reprise le « droit de se contredire³ », il ne sera pas surprenant de voir certains paradoxes affleurer. Sans évitement maladroit, Baudelaire admet la variabilité constitutive de ses dilections :

Plus d'une fois un de vos amis, comme vous lui faisiez confiance d'un de vos goûts ou d'une de vos passions, ne vous a-t-il pas dit : « Voilà qui est singulier ! car cela est en complet désaccord avec toutes vos autres passions et avec votre doctrine » ? Et vous répondez : « C'est possible, mais c'est ainsi. J'aime cela ; je l'aime, probablement à cause même de la violente contradiction qu'y trouve tout mon être. »⁴

Il est permis de prolonger cet état de fait à la reconnaissance de la nature changeante et évasive des critères esthétiques : discords, heurts et instabilité peuvent fonder le sentiment du beau et la relation qui nous unit à l'œuvre. Baudelaire ne manqua pas d'éprouver, au gré des salons, de « violentes contradictions », mettant à mal ses convictions, irritant sa franchise philosophique⁵. Les œuvres bougent, le salonnier aussi, et les amendements qu'il portera à ses recensions devront rendre justice aux peintures qui savent s'émanciper d'un contexte aliénant. On connaît le désaveu de 1855 :

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 pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement⁶.

Et Baudelaire d'en prendre son 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 naïveté⁷.

Renieusement pervers, certainement – de diderotienne mémoire, on n'est jamais aussi naïf qu'on le souhaiterait⁸. Ainsi, lorsque les positions semblent intenable, Baudelaire renonce ou s'engage dans un jeu variable, qui n'est pas une sophistication, où la rectification, la précision, l'adaptation deviennent les nouvelles règles : ajuster, redéfinir, modifier. Toutefois, répétons-le, ces mots ne portent préjudice ni à la valeur de la critique, ni à sa force de frappe. Si les positions ont

évolué, changeons les critères. Les mots de cette critique deviennent alors le meilleur des baromètres.

Il est rare, chez Baudelaire, qu'une notion soit séparable de son antonyme. Au sublime, on doit opposer le trivial, au spleen, l'idéal, et à la bonne peinture, il est impératif de comprendre la mauvaise pour être en mesure d'établir la valeur potentielle de l'une et de l'autre. Le propos de ce livre se fonde sur une conviction, qui vaut comme méthode lorsqu'il s'agit d'aborder la critique d'art de Baudelaire : on ne peut penser la bonne peinture qu'au miroir de la mauvaise. On ne comprend pas complètement la valeur propre qu'une œuvre d'Eugène Delacroix, par exemple, prend aux yeux du poète, si l'on ne possède pas de contre-exemple à laquelle l'adosser ou la confronter. L'élection d'un parangon procède d'une série de refus ; et le Beau, si c'est bien une catégorie à laquelle Baudelaire tient, le Beau s'élève, se manifeste ou s'affirme, en fonction des époques, à partir de ce qu'il n'est pas - les « Phares » ont effectivement eu besoin d'une marée de peintres maladroits ou ratés pour paraître tels. Théologie négative, en quelque sorte, mais véritable viatique, particulièrement si l'on considère la chronologie précise des propositions de Baudelaire relatives à ses appréciations. Le Beau de 1846 entretient de vagues ressemblances avec celui de 1863, ou avec celui de 1855. Des constantes demeurent, bien entendu. Mais l'on peut avancer que ce qui est moqué, ce qui est tourné en dérision « à la manière des petits journaux⁹ », tout ce qui se trouve relégué dans « l'hôpital de la peinture¹⁰ » offre une diversité bien plus riche que l'appréciation, si complexe fût-elle, d'un idéal propre au critique. Ainsi, la critique porte en son cœur une relation qui unit œuvre et spectateur ; ce qu'elle rejette et comment elle rejette compte autant que ce qu'elle apprécie. Sa partialité est formatrice, d'où l'intérêt de saisir par un lexique approprié ce qui constitue cet « hôpital ».

De quelles pathologies y souffre-t-on ? En sort-on jamais ? Y rôdent le laid, le mal peint, le non-harmonieux, le non-suggestif. On y voit une peinture amoindrie, neutralisée par l'absence d'inspiration ou d'indépendance, une peinture *fausse*, en somme. Comme tout siècle, le XIX^e a été prodigue en mauvais peintres. Ceux que Furetière appelait jadis les « broyeurs d'ocre¹¹ » n'ont pas cessé de sévir, ni même les « rhyparographes », « enfarineurs » ou « empâteurs », les « strapassons » et les rapins « de chétive manière ». Le registre de la saleté

en peinture, du « torche-cul » au barbouilleur, n'a jamais été aussi présent. De même que celui de la cuisine ou du vacarme. Le désagrément sensoriel suscité par la peinture ouvre ainsi de larges voies à la moquerie et aux inflexions comiques des caricatures. L'exercice de la présentation d'œuvres au salon *expose*, dans tous les sens du terme, le peintre sur la place publique, le fait devenir objet d'admiration ou de risée, de gloire ou d'infamie. À ce titre, il n'est d'exercice plus délicat que celui de Jules Castagnary qui ose le premier rendre compte du Salon des refusés, en 1863, cette « fosse commune¹² » que personne ne juge digne d'examiner sérieusement, par-delà les ricanements obligés.

Une année auparavant, Baudelaire ne faisait pas de mystère sur la succession des événements qui ont initié le règne de la mauvaise peinture. Point de situation plus efficace que l'ouverture de l'article sur les « Peintres et aquafortistes » :

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'œil d'un vrai amateur. Cette pauvreté d'idées, ce tâtilonnage dans l'expression, et enfin tous les ridicules connus de la peinture française, suffisent 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 peinture¹³.

Les maux sont nommés, les ennemis choisis. Pas ceux que l'on croit : dans un étonnant retournement d'appréciation, Baudelaire, quoi qu'il en ait, consacre des lignes d'une rare clémence au chantre du réalisme¹⁴. L'on devine bien que la situation le désespère ; de bout en bout, son mépris s'attachera aux mêmes défauts : la facilité, l'absence de pensée, la simple curiosité (non pas la complexe, qui ouvre sur la bizarrerie), l'expression confuse, la prétention, la fausse érudition, la pose. Rien que de trop normal. Outre le caractère impitoyable de certaines exécutions et la drôlerie qui les accompagne (et qui fait de son lecteur un ennemi ou un complice selon son camp), ce qui distingue radicalement Baudelaire de ses contemporains tient à ceci : la ténacité avec laquelle il traque tares, faussetés et duperies, la mutabilité *logique* de ses jugements, la manière dont ses propositions s'engendrent d'un salon à l'autre en cohérence - une

palinodie ou un désaveu n'étant que les traces manifestes, les postulations d'un rapport au juste exigé sans relâche.

UNE GÊNE TECHNIQUE À L'ÉGARD DU LANGAGE

Baudelaire *appartient* pleinement à son époque et ce de plus d'une manière. Il est possible de lire une telle inscription selon une série de conditions sociales et politiques, selon les événements, les coups d'état ou le prix du vin, ainsi que certains critiques se sont plus à le faire. Mais il est aussi permis de voir en quoi cette appartenance, cette relation profonde unissant Baudelaire à son siècle relève d'un vocabulaire propre, d'un lexique qui possède une place historique, tout à la fois tributaire du jeu romantique qui s'installe entre refus de la hiérarchie des genres et du choc réaliste où le mauvais goût devient le critère oppositif, distinctif, heurtant volontairement le goût bourgeois. À ce titre, il n'est pas de lexicographe plus fidèle, plus averti, que Baudelaire. Si la chose est bien connue pour la poésie, l'est-elle autant pour la critique d'art? Il y a fort à parier que «l'immense valeur du mot propre¹⁵», chère au cœur du poète, ne se restreint pas à sa production littéraire, mais s'applique à tous les pans de son œuvre. On en trouvera la preuve à suivre quelques-uns de ces mots issus du lexique de l'art, «ces mots qui sont le produit de la mode et de la circonstance¹⁶», mots précis, mots divers, mots dont il éprouve l'élasticité, la causticité, l'ironie à propos.

Jules Laforgue a pu dire de Baudelaire que «jamais il n'a un pli canaille, un faux pli aux expressions dont il se vêt - il est toujours courtois avec le laid¹⁷». Courtois avec le laid? Dans le domaine poétique, très certainement; pour ce qui est de la critique d'art, il est permis d'en douter. D'un point de vue purement quantitatif, il n'est pas inutile de remarquer que Baudelaire a consacré plus d'encre et de bile à combattre la mauvaise peinture qu'à louer la bonne. Avec leur aménité coutumière et leur vigueur terminologique, les frères Goncourt, en avril 1862, évoquèrent la réputation du poète quant à ses appréciations esthétiques :

Singulières natures, qui vont au laid, au défectueux, au difforme, au raté! Ils affectionnent l'avortement, la puérité, les défaillances, le monstrueux dans le bête, le

INTRODUCTION

misérable dans le cherché. C'est l'histoire de Baudelaire, le saint Vincent de Paul des croûtes trouvées, une mouche à merde en fait d'art¹⁸.

De voir Baudelaire attiré par l'ordure tend plutôt à indiquer que la réputation de « Prince des charognes¹⁹ », ainsi que la caricature de Nadar l'a fameusement arrêté, s'appliquait à la poésie comme à la critique d'art. Mais les Goncourt, partiaux à leur manière, s'accordaient en fait au goût de Baudelaire : comme lui, ils pouvaient apprécier Delacroix, se montrer surpris et saisis par un morceau de Courbet tout en se moquant d'Ingres et d'Horace Vernet. N'était-ce pas là une inversion où les réalistes répugnaient à reconnaître une certaine justesse de vue dont ils auraient bien voulu être les pionniers ?

Car rien n'est plus élusif, protéiforme et surprenant que la peinture ratée : on cherche à connaître les causes du déplaisir qu'elle suscite, on interroge son dégoût, son agacement, sa colère. On aura immédiatement soin de préciser que la mauvaise peinture n'est pas nécessairement laide ; elle ne fonctionne pas comme simple antonyme de la beauté. De plus, si la cible privilégiée des griefs de Baudelaire demeure les artistes, il ne saurait oublier la part que prend le spectateur : les nombreuses allusions, souvent ambiguës, au bourgeois, qui voit comme il digère²⁰, laisse penser que la mauvaise peinture est appréciée par les mauvaises personnes. C'est-à-dire des personnes qui permettent, par leur absence de goût, par leur manque d'éducation, par leur aisance financière, que la mauvaise peinture perdure. D'où la nécessité de leur montrer, exemples à l'appui et avec force provocations, les imperfections comme les réussites, les chefs-d'œuvre comme le rebut, en des termes choisis, énergiques, choquants à dessein.

D'où le recours aussi, pour le commentateur, à une typologie : une étude des mots et de leur extension conceptuelle renvoie nécessairement au contexte dans lequel ceux-ci ont été proférés, écrits ou utilisés. Heinrich Wölfflin, attentif à ces questions, avait bien déterminé que « lorsqu'un artiste entreprend son œuvre, certaines conditions optiques s'offrent à lui, par lesquelles il est lié²¹ ». Il faut donc admettre que « le regard a son histoire²² » et que les mots eux-mêmes en deviennent les immédiats dépositaires. Mais plus encore, Wölfflin avait bien compris que le rapport de l'œuvre aux mots s'avère nécessaire, non seulement dans une pratique descriptive – pour rendre compte du processus, pour évaluer – mais aussi herméneutique. Parler

d'une œuvre, proposer des manières de l'aborder ou de la comprendre par le langage implique une interprétation, soutenue conceptuellement. Aussi, vouloir interpréter formellement une œuvre engage l'écrivain ou le critique à produire un vocabulaire d'analyse qui sera lui-même soumis au temps. À sa suite, Michael Baxandall a montré, dans *L'Œil du Quattrocento*²³, que l'on ne voit pas de la même manière selon l'époque à laquelle on vit : chaque siècle, chaque période possèdent des conventions propres au régime de vision dominant. Ce qu'il nomme le *period eye*, c'est-à-dire les conditions culturelles dans lesquelles l'art est perçu, trouve immanquablement sa traduction dans un lexique particulier. Si l'on ne voit pas de la même manière, on n'écrit pas, on ne parle pas de la même manière non plus : l'usage des mots reflète un code, des attentes, des désignations particulières, une physiologie du temps, à la Renaissance comme au Second Empire. Les mots qualifiant la mauvaise peinture, à plus forte raison, traduisent les relations qu'artistes, critiques et spectateurs ont entretenues ; plus que fragments manifestes de leurs échanges, ils apparaissent comme des indices véritables ouvrant un accès amplifié au sens du jugement et de l'évaluation.

Sans qu'il soit question de ce que Jules Lemaître appela, à propos des Goncourt, une « lutte du dictionnaire contre la palette²⁴ », on peut remarquer que le langage propre aux arts est redouté ; il passe pour être pédant, ennuyeux, exclusif. Les excuses à ce propos pourraient remonter à l'enfance de l'histoire de l'art. Au terme de ses *Vies*, Giorgio Vasari demande pardon à son lecteur, tout en précisant que ses interlocuteurs de choix, eux, devraient le comprendre : « Si j'ai parsemé ce livre de nombre de termes techniques propres à nos Arts, qu'on ne rencontre pas généralement chez les plus illustres sommités expertes en notre langage, je ne pouvais faire autrement pour être compris de vous, les artistes, pour lesquels principalement, je le répète, je me suis mis à l'œuvre²⁵. » De même, dans son *Salon de 1827*, Augustin Jal évoque tout en plaisantant la recommandation d'un rédacteur bien attentionné :

« *Point technique* » afin que les gens du monde ne soient point trop effrayés, n'est-ce pas ? Oui, et les peintres se moqueront de moi ! Je courrai après une périphrase quand le *Dictionnaire technologique* me donnerait le mot propre à la chose que je veux dire, et la périphrase ne fera pas que je sois clair pour ceux qui ne savent rien de la langue des arts, et elle sera ridicule aux yeux de ceux qui savent cet idiome !²⁶

Quelques initiés possèdent ce code, que nous analyserons dans le premier chapitre. Pour ceux qui l'ignorent, il n'est qu'un embrouillamini de mots sonores et fastidieux. Charles-Antoine Coypel, premier peintre du roi, n'apprécie guère que ces « gens de lettres », « prétendus connaisseurs » à qui il arrive de sortir du strict domaine de leur expertise, se prennent à user inconsidérément d'un langage déterminé et tombent dans de « pompeux galimatias²⁷ ». En ces mêmes années, ces critiques « improvisés », sans références ni qualifications, n'ont pas le vent en poupe, surtout s'il s'agit d'en imposer au lecteur en usant de termes du sérail qu'ils pourraient bien ne pas entendre. Auprès des connaisseurs véritables, le doute s'imisce : plus le critique jargonne, plus on se méfie. Ainsi, l'auteur anonyme du *Coup de patte sur le salon de 1779* se montre cinglant : « Cet argot mystérieux n'est guère à l'usage que des charlatans²⁸. » Diderot, prudent, a dû montrer patte blanche avant d'oser embrasser la profession de salonnier. L'encylopédiste sait, et pour cause, que le langage n'est pas fait de vocables vides et que les termes propres possèdent des définitions strictes, dont les nuances et leurs explications prennent un sens concret dans la pratique :

Promenez-vous dans une galerie avec un artiste et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses des *contours coulants*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour*, de ces *laissés ou négligences heureuses*²⁹.

PARLER PEINTURE

Face à la subtilité technique, face à la délicatesse nécessaire pour que le visible et le dicible se conjoignent sans conflit, Paul Valéry admettait, à propos de Corot, qu'« on doit toujours s'excuser de parler peinture³⁰ ». « Parler peinture » ? L'éლისion du partitif à laquelle procède cette expression concise intrigue : parler *de* peinture n'équivaut pas à parler peinture. Dans le premier cas, le critique, le poète applique un discours *sur* un autre, et de cette superposition naîtraient d'étranges effets d'offuscations. Dans le second cas, on parlerait peinture comme on parlerait une langue étrangère, un idiome aux règles

morphologiques et syntaxiques distinctes, dont la spécialité ou la technicité l'affranchiraient de la langue commune et contribueraient à son autonomie³¹. Telle est l'impression qui émane des écrits sur l'art de Baudelaire : une langue nouvelle dont les unités lexicales se verraient pourvues d'un sens propre. Langue curieuse en ce qu'elle affirme son appartenance au milieu de la critique, mais s'en dégage aussitôt.

De fait, l'activité de Baudelaire se trouve à la croisée de plusieurs mondes et de plusieurs champs qui se superposent. Ces divers milieux reflètent autant de visages différents, autant de fréquentations changeantes, des théâtres aux frénétiques, des Jeunes-France aux romantiques. Le milieu des peintres, particulièrement, possède une langue qui est sienne, faite d'argot et de lexique technique. Ainsi, lorsque Baudelaire parle de « chic » et de « poncif », il a soin de préciser la définition de ces termes dans la mesure où il n'est entendu que d'un public restreint. S'il pratique un usage modéré du néologisme, il ne refuse pas une certaine pratique balzacienne de l'allusion lexicale : son utilisation d'un mot particulier persuade son lecteur qu'il jouit d'une familiarité consommée avec telle société ou tel cercle. Il va de soi que Baudelaire n'invente pas les termes de la critique. Afin d'être entendu et efficace, il parle une langue partagée par les salonniers et autres journalistes de la vie artistique de son temps. Aussi, il sera nécessaire de voir en quoi un usage ou une précision conceptuelle particuliers à Baudelaire tranche avec ses collègues, de Gautier à Thoré en passant par les Goncourt, Théophile Silvestre ou Théodore Duret. Mais il importera surtout de voir comment Baudelaire, outre l'importance que son œuvre a prise pour nous ultérieurement, a su faire siennes certaines paroles alors même qu'elle croît et se développe.

On pourrait s'inspirer, en cela, du *Lexicon of Musical Invectives* de Nicolas Slonimsky, qui recensait un nombre impressionnant de mots acerbes et autres « assauts critiques³² » relatifs à des pièces musicales qui se sont révélées être des chefs-d'œuvre par la suite. Notre réflexion se répartira, ainsi qu'un lexique le demande, en autant de chapitres que de mots. Nous passerons successivement en revue le poncif, le chic, le barbouillage, le charivari, le tohu-bohu et le tintamarre, le papillotage, le doute et la décrépitude. Baudelaire a parfois été trop bref sur certains développements potentiels, à propos des

peintres à « esprit pointu³³ » ou de l'évocation de la « peinture municipale » dans ses notes sur la Belgique. Il nous appartiendra de compléter ces raisonnements, ces boutures, en prenant appui sur les travaux d'André Ferran, de David Kelley, de Wolfgang Drost et de quelques autres, afin de les engager dans une étude historiquement précise qui mettrait à profit aussi bien les outils de l'histoire littéraire que de l'histoire de l'art. Ces chapitres sont, en fait, des exercices de reconstruction : une fréquentation soutenue de la critique d'art baudelairienne en laisse apercevoir l'architecture, des voies de traverse qui parfois se répondent, parfois conduisent à des impasses. Mais il arrive que ces impasses ne soient que temporaires, et que d'autres en fassent leur propre départ.

On a sans doute beaucoup débattu de la question générique des écrits sur l'art. L'appellation serait imprécise et recouvrirait plusieurs disciplines ? Indubitablement³⁴. D'une part, l'étude de ces textes souffre de ce que l'on pourrait nommer une qualification préalable d'affiliation : soit voir l'histoire de l'art *en tant que* littéraire. C'est-à-dire se concentrer, ce faisant, sur le texte au risque de ne rien voir des subtilités de l'objet peint - à la limite : une peinture dont parlent Diderot ou Baudelaire *pourrait* ne pas exister ; il existe des tableaux perdus dont l'*ekphrasis* fonctionne comme un membre fantôme, mais l'historien de la littérature aura d'autres préoccupations. Soit lire la littérature (les salons de peinture, par exemple) *en tant qu'*historien d'art (et mettre au second plan la maestria descriptive ou les tours que le texte joue à son lecteur). L'une et l'autre position se défendent, bien entendu. On sait aussi que les objets d'analyse en eux-mêmes sont monnaies d'échange, on se les prête, on se les arroege, on se les approprie. Les historiens d'art usent des textes littéraires, comme les critiques prennent appui sur des images.

D'autre part, l'insistance et l'assiduité avec lesquelles le cas Baudelaire a été analysé a pu susciter l'agacement des historiens de l'art, sourcilleux quand il en va de la défense et illustration de leur discipline. Mécontents de voir subsister les injures du poète, lassés d'études partielles et partiales sur les mêmes sujets, usés par l'hégémonie de cette voix, ces historiens ont voulu faire entendre les nombreux autres salonniers de cette époque, souvent injustement oubliés. Plus au fait en termes de technique, n'ayant rien à envier à Baudelaire quant au brio verbal, disent-ils. Fréquemment, cependant, ces mêmes historiens d'art oublient

que Baudelaire, ne leur en déplaise, est aussi l'auteur d'une œuvre poétique majeure dont il est peu aisé, à moins de se rendre coupablement aveugle, d'oublier la nouveauté comme la radicalité. Il s'agit plutôt de comprendre, selon la voie que l'on entend suivre, ce que Baudelaire propose, soit une réflexion de fond sur la peinture, avec les moyens conjoints de la poésie et de l'esthétique. Car il est bien question de moyens *conjoints* – isoler l'un ou l'autre contribuerait à se priver d'un savoir spécifique. Méconnaître l'imbrication des deux carrières relève de l'aporie. Jean Starobinski l'avait dit en ses termes : « Il n'existe pas de solution de continuité entre la critique des *Salons* et les *Phares*³⁵. » Plus encore, la présente étude prend le parti de voir évoluer la poésie et la critique d'art de Baudelaire en un système de compensation réciproque, le langage ajointant un champ à l'autre comme le lieu d'un complément. Si le visible est effectivement l'une des qualités sensorielles les plus vives de la poésie baudelairienne, comment ne pas faire appel au langage développé dans la critique d'art, au contact des œuvres ?

Il s'agira donc de déterminer en quoi le « culte des images³⁶ » si cher à Baudelaire est un art transitif qui accorde aux mots le premier rôle. On voit mieux en disant mieux, certes ; mais on comprend mieux encore ce que l'on a vu en mesurant la réussite ou l'échec d'une œuvre d'art à l'aune du langage qui a pris soin de la restituer. Moins affaire de complétude que de justesse³⁷, la langue de l'esthétique se demande comment approcher du Beau en tant que valeur. La question comporte sans doute un volet historique qui observe les franchissements terminologiques d'un mouvement l'autre, mais elle ne saurait s'y réduire. On proposera en alternative les éléments d'un lexique qui a pour fonction de circonscrire le Beau en creux, c'est-à-dire sans qu'il soit soumis à sa valeur canonique, à son hypostasie. Le lexique de la mauvaise peinture tel que Baudelaire le façonne vise à restituer en somme la nuance d'un processus, il témoigne d'un état de la langue où romantisme et réalisme ne seraient pas conçus comme des polarités antinomiques successives mais comme des réseaux de significations connexes et profondément imbriqués.

Si Baudelaire demeure un foyer conceptuel incontournable, il n'est évidemment pas le seul. On verra comment les mots qu'il emploie et dont il codifie l'usage, se répercutent et sont repris à sa suite. Car on trouve, parmi ses plus fervents lecteurs qui se réapproprient son dictionnaire, aussi bien des

INTRODUCTION

écrivains parfois virulents – Huysmans, Zola, Mirbeau – que des peintres – Cézanne, Bernard, Signac. L'intérêt d'une étude de la réception de ces termes tient surtout à observer la constance ou les étonnants renversements de sens dont certaines idées sont victimes – le « barbouillage » demeure, à ce titre, un cas exemplaire où une évaluation résolument négative vient à prendre le sens, à la fin du siècle, d'une appréciation positive quant à la liberté de geste dont fait montre l'artiste. Baudelaire fut, à son corps défendant, l'un des premiers à définir le style pompier, ou encore les néfastes effets de ce que l'on nommera, peu après, le *kitsch* en art. Autant de raisons de construire une espèce de bréviaire où il soit possible de retrouver certains problèmes que nous rencontrons aujourd'hui encore, au détour d'un débat ou d'une querelle d'esthétique, et de parcourir à nouveaux frais un domaine qui s'étend, selon l'expression de Valéry, « de la métaphysique aux invectives³⁸ ».

Certaines des études qui composent ce livre ont paru en divers lieux. Elles ont été remaniées pour cette publication. Je suis profondément reconnaissant à Danièle Cohn pour sa relecture précieuse. Merci à Lucie Marignac de son aide dans la composition du volume. Je remercie Martin Rueff et Beatrice Mazzi pour leur soutien et leurs conseils.