



« L'OEIL DE BAUDELAIRE »
Dossier Pédagogique

Musée de la Vie romantique
Exposition du 20 septembre 2016 au 29 janvier 2017



*Etienne Carjat (1828-1906), Baudelaire aux estampes, 1863,
portrait-carte, Paris, Bibliothèque nationale de France*

« L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal ».

Charles Baudelaire, *Salon de 1846* : « Aux Bourgeois »

Sommaire	2
Présentation de l'exposition	3
Baudelaire, biographie.....	4
Repères chronologiques	5
Sections de l'exposition : I. LES PHARES (1845-1851).....	7
Zoom : Baudelaire journaliste.....	8
Étude d'oeuvre.....	9
Sections de l'exposition : II. LE MUSÉE DE L'AMOUR (1851-1861).....	11
Zoom : les parfums baudelairiens.....	12
Étude d'oeuvre.....	13
Sections de l'exposition : III. L'HÉROÏSME DE LA VIE MODERNE (1859-1861)	15
Zoom : Baudelaire et la photographie	16
Étude d'oeuvre.....	17
Sections de l'exposition : IV. LE SPLEEN DE PARIS (1862-1867).....	19
Zoom : Baudelaire et le nouveau Paris	20
Étude d'oeuvre.....	21
Qu'est-ce que la critique d'art ?.....	23
L'Art au XIXe siècle	25
Les goûts de baudelaire	26
L'artiste absolu	26
Tendances et amitiés	27
Ses détestations	36
Bibliographie indicative.....	37
Informations pratiques	38

« L'Œil de Baudelaire » :

L'exposition « L'Œil de Baudelaire » renoue le dialogue entre les textes du jeune poète et les œuvres d'art qu'ils commentent, offrant au visiteur l'occasion de pénétrer dans les grandes pages de la critique baudelairienne. En présence d'une centaine de peintures, sculptures, dessins et estampes évoquées par Baudelaire, le spectateur se confronte à la sensibilité artistique de l'auteur des *Fleurs du Mal* et comprend comment s'est forgée sa définition de la beauté moderne, qu'il n'a jamais reniée. L'exposition explorera par son prisme le paysage artistique des années 1840 à 1867 en présentant, autour des artistes phares de l'époque – Delacroix, Ingres, Corot, Rousseau ou Chassériau– les peintres qui ont su séduire ou irriter le poète. Elle permettra de découvrir la modernité qu'il forge face au nouveau Paris et aux langages artistiques en formation, incarnée par la génération montante et la figure de Manet.

Ce dossier s'adresse particulièrement aux enseignants et aux médiateurs. Il a pour objectif de permettre aux enseignants de compléter le parcours dans les salles du musée, de transmettre des connaissances sur la critique baudelairienne et l'histoire des arts ; il doit aussi accompagner les lycéens pour les aider à replacer les œuvres littéraires et picturales dans une perspective historique et à comprendre comment se développe une conscience esthétique et un sens critique. Il est utilisable avant, pendant et après la visite de l'exposition.

L'exposition est découpée en quatre sections proposant un parcours chrono-thématique, croisant les grands moments de la critique d'art de Baudelaire et de sa création littéraire :

- *Les Phares*
- *Le Musée de l'Amour*
- *L'Héroïsme de la Vie Moderne*
- *Le Spleen de Paris*

Vous trouverez dans chaque salle une série de fiches explicatives sur les thèmes abordés et les personnalités évoquées. Le présent dossier s'articule sur ces sections, complété de *zooms* thématiques développant certaines notions baudelairiennes et des études d'œuvres.

En fin de dossier, des rappels sur l'histoire des Salons et l'histoire de la critique d'art permettent de situer Baudelaire face à la création de son temps et à ce genre littéraire. La bibliographie fournit des pistes de lecture afin d'approfondir les sujets abordés.

Commissariat :

Robert Kopp, professeur à l'Université de Bâle, correspondant à l'Institut
Charlotte Manzini, agrégée de lettres, historienne de la littérature
Jérôme Farigoule, directeur du musée de la Vie romantique
Sophie Eloy, directrice adjointe

*Notez que nos conférenciers sont disponibles pour mener des visites guidées de groupe (voir p.37) :
reservations.museevieromantique@paris.fr / 01 71 19 24 05.*



Félix Nadar, *Charles Baudelaire, entre 1854 et 1860* ; épreuve sur papier albuminé ; musée d'Orsay, Paris

©photo musée d'Orsay / RMN

Charles Baudelaire est né le 9 avril 1821 à Paris, d'une mère née Caroline Dufaÿs et d'un père, Jean-François Baudelaire, de plus de trente ans son aîné. Le père de Baudelaire meurt alors que celui-ci n'a que six ans, laissant aussi un demi-frère plus âgé, Claude Alphonse Baudelaire. Un an plus tard sa mère épouse en seconde nocces le chef de bataillon Jacques Aupick, dont les relations avec Baudelaire seront tumultueuses.

En 1831 la famille Baudelaire ainsi recomposée déménage à Lyon avant de revenir à Paris cinq ans plus tard. Charles est inscrit au Collège Louis-le-Grand d'où il est renvoyé en 1839. Reçu de justesse au baccalauréat, il mène une vie que son beau-père juge « scandaleuse ». Pour l'assagir on le fait embarquer en juin 1841 sur le *Paquebot-des-mers-du-Sud* à destination de Calcutta, mais après seulement trois mois de navigation, Baudelaire décide de rentrer à Paris.

Dandy, il continue de vivre la vie dissolue d'avant son départ. En 1841 il a commencé à écrire pour la presse et en 1842 à composer les premiers poèmes qui appartiendront ensuite aux *Fleurs du Mal*, son unique recueil de poésies. En 1843 il découvre les « paradis artificiels », ces drogues qui selon lui « accélèrent le pouls de l'imagination », participe régulièrement aux réunions du club des Haschischins et commence à consommer de l'opium. En 1844 il est placé sous tutelle judiciaire, à l'initiative de sa mère qui s'inquiète de le voir dilapider l'héritage de son père. Il ne touchera désormais qu'une rente mensuelle versée par son notaire Désiré-Narcisse Ancelle. Baudelaire, humilié par cette mise sous tutelle, tente de se suicider. Assez vite remis, Baudelaire publie en 1845 ses premières critiques du Salon : exposition annuelle des artistes vivants organisée par l'administration des beaux-Arts, elle se tient au Louvre jusqu'en 1850 et constitue l'évènement majeur de la vie artistique au XIXe siècle. Tiré à cinq mille exemplaires, son *Salon de 1845* marque le début d'une certaine notoriété littéraire pour le jeune homme alors âgé de vingt-trois ans. Il réitérera ses critiques l'année suivante dans son *Salon de 1846*, un ouvrage plus abouti dans lequel il ne se contente plus d'un commentaire linéaire des œuvres mais élabore une véritable théorie esthétique. Ses critiques les plus tardives—*Exposition universelle de 1855*, *Salon de 1859*—seront rédigées sur ce modèle.

Lors de la révolution de 1848, Baudelaire participe aux barricades. La même année, il commence ses traductions d'Edgar Allan Poe dont il sera l'interprète de référence : ses *Histoires Extraordinaires* sont publiées en 1856. L'année suivante paraissent *Les Fleurs du Mal*, le recueil que le poète médite depuis plus de dix ans. L'ouvrage est aussitôt décrié par la critique puis, moins de deux mois après sa parution, poursuivi en justice pour « offense à la morale religieuse » et « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Pour ce second chef d'accusation, Baudelaire et son éditeur sont chacun condamnés à payer une amende et six poèmes sont retranchés du recueil. Baudelaire n'aura de cesse dans années suivantes à modifier le recueil original : en 1861 paraît une nouvelle édition enrichie de trente-deux poèmes et, en 1866 il parvient à faire à nouveau publier à Bruxelles les six pièces condamnées lors du procès, sous le titre *Les Épaves* avec le célèbre frontispice gravé par Félicien Rops.

En 1862 il se porte candidat à l'Académie Française puis se désiste. En 1864, très endetté, il se fixe pour un temps à Bruxelles où il écrit en partie une diatribe intitulée *Pauvre Belgique*. Victime d'aphasie et d'hémiplégie en plus de la syphilis dont il souffre depuis 1840, il meurt le 31 août 1867, à quarante-six ans, dans une maison de santé à Paris. L'année suivante la maison d'édition Michel Lévy publie le premier tome des *Œuvres Complètes*, qui réunissent pour la première fois la totalité de ses écrits dont son œuvre critique.

Histoire, Arts et Lettres	Dates	Charles Baudelaire
Géricault : <i>Le Radeau de la Méduse</i> au Salon.	1819	François Baudelaire épouse Caroline Archimbaud-Dufaÿs.
Champollion déchiffre les hiéroglyphes. Mort de napoléon Ier à Sainte-Hélène.	1821	9 avril : naissance de Charles Baudelaire, rue Hautefeuille à Paris.
Nicéphore Niépce réalise le premier cliché photographique de l'histoire.	1826	
Au Salon, la jeune école romantique triomphe : Delacroix expose <i>La Mort de Sardanapale</i> , Devéria <i>La Naissance d'Henri IV</i> , Boulanger <i>Le Supplice de Mazeppa</i>	1827	Mort François Baudelaire, père de Charles.
Nerval : traduction de <i>Faust (I)</i> .	1828	Remariage de la mère de Baudelaire avec le chef de bataillon Jacques Aupick.
Révolution de Juillet, et abdication de Charles X ; Louis-Philippe, duc d'Orléans est proclamé Roi des Français : début de la Monarchie de Juillet (1830-1848) . 25 février : Bataille d' <i>Hernani</i> . Stendhal : <i>Le Rouge et le Noir</i> .	1830	
Decamps : <i>Le Supplice des crochets</i> au Salon.	1839	18 avril : Charles est renvoyé du Collège Louis-le-Grand.
Hugo : <i>Les Rayons et les Ombres</i> . Musset : <i>Poésies complètes</i> .	1840	Liaison avec Sarah, dite « Louchette », prostituée du Quartier Latin qui lui inspire quelques poèmes.
	1841	Premiers écrits de Baudelaire pour la presse. Juin : embarquement forcé sur le <i>Paquebot-des-mers-du-Sud</i> à destination de Calcutta. Octobre : Interruption du voyage à l'île Bourbon.
Aloysius Bertrand : <i>Gaspard de la Nuit</i> . Eugène Sue : <i>Les Mystères de Paris</i> .	1842	Février : retour à Paris. Rencontre avec Jeanne Duval qui sera l'inspiratrice de nombreux poèmes. Avril : Baudelaire, majeur, est mis en possession de la fortune de son père (100 000 francs de l'époque). Baudelaire mène une vie prodigue et dissolue.
Alexandre Dumas : <i>Les Trois Mousquetaires</i> . Eugène Sue : <i>Le Juif errant</i> .	1844	À la demande de Mme Aupick, mise sous tutelle de Baudelaire qui a dilapidé l'héritage de son père. Le notaire Narcisse-Désiré Ancelle versera désormais une rente mensuelle à Baudelaire.
Prosper Mérimée : <i>Carmen</i> . Création de <i>Tannhäuser</i> (Wagner) à Dresde. Inauguration de la « Galerie indienne » de Catlin.	1845	Publication du <i>Salon de 1845</i> (5000 exemplaires). 30 juin: Baudelaire annonce à Ancelle qu'il va se tuer. Il se remet vite de sa tentative.
Exposition de tableaux au Bazar Bonne-Nouvelle en marge du Salon. Mort du peintre Émile Deroy.	1846	Publication du <i>Salon de 1846</i> et du <i>Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle</i> .
Thomas Couture : les <i>Romains de la décadence</i> au Salon.	1847	Publication de la nouvelle <i>La Fanfarlo</i> dans <i>Le Bulletin des gens de lettres</i> . Portrait de Baudelaire par Courbet ; début de leur amitié.

Révolution en France (les Trois Glorieuses), abdication de Louis-Philippe, proclamation de la Deuxième République (1848-1852) ; Louis Napoléon Bonaparte élu président de la République. Abolition de l'esclavage. Mort de Chateaubriand et publication des <i>Mémoires d'Outre-tombe</i> . Dumas fils : <i>La Dame aux camélias</i> .	1848	Baudelaire sur les barricades ; il fonde <i>Le Salut Public</i> avec Champfleury et Toubin. La gazette ne connaît que deux numéros.
Début du règne de l'empereur Napoléon III suite au coup d'État du 2 décembre 1851 (Second Empire 1852-1870).	1852	
15 mai-15 novembre : Exposition Universelle à Paris. Elle attire cinq millions de visiteurs. Pavillon du Réalisme de Courbet. Mort de Gérard de Nerval.	1855	Publication de <i>l'Exposition Universelle de-1855</i> dans <i>Le Pays</i> .
Victor Hugo : <i>Les Contemplations</i> . Flaubert : publication et procès de <i>Mme Bovary</i> . Flaubert est acquitté.	1856	Mise en vente des <i>Histoires Extraordinaires</i> d'Edgar Poe, traduction de Baudelaire.
Mort d'Alfred de Musset. Champfleury : <i>Le Réalisme</i> (manifeste).	1857	Mort du Général Aupick, le beau-père de Baudelaire. Première publication des <i>Fleurs du Mal</i> (autres titres envisagés : <i>Les Lesbiennes</i> et <i>Les Limbes</i>). Procès et condamnation des <i>Fleurs du Mal</i> . Le procureur, Ernest Pinard, avait requis la condamnation de <i>Mme Bovary</i> un an auparavant.
Darwin : <i>De l'origine des espèces</i> .	1859	Publication du <i>Salon de 1859</i> dans la <i>Revue Française</i> .
	1860	Publication en volume des <i>Paradis artificiels</i> chez l'éditeur Poulet-Malassis.
	1861	Publication de la seconde édition des <i>Fleurs du Mal</i> , enrichie de 32 poèmes. Publication de l'article <i>Richard Wagner et Tannhäuser à Paris</i> .
Ingres : <i>Le Bain turc</i> .	1862	Candidature puis désistement de Baudelaire à l'Académie Française.
Manet expose <i>Le Déjeuner sur l'Herbe</i> au Salon des refusés, l'œuvre fait scandale. Mort d'Eugène Delacroix.	1863	Publication du <i>Peintre de la vie Moderne</i> et de <i>L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix</i> .
	1864	Départ de Baudelaire pour la Belgique.
Manet expose <i>l'Olympia</i> au Salon.	1865	
	1866	Publication des <i>Épaves</i> en Belgique. Chute de Baudelaire ; symptômes d'aphasie et d'hémiplégie. Retour à Paris et admission dans la clinique du Dr. Duval.
Karl Marx : <i>Le Capital</i> . Mort de Jean-Auguste-Dominique Ingres.	1867	Mort de Charles Baudelaire le 31 août.
Isidore Ducasse : <i>Les Chants de Maldoror</i> , chant I.	1868	Publication par la maison Michel Lévy frères des premiers tomes des <i>Œuvres Complètes</i> de Baudelaire.

« Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »
 (Mon cœur mis à nu)

Les débuts littéraires de Baudelaire, dans les années 1840, sont ceux d'un critique d'art (à l'instar de Diderot et de Stendhal), d'un traducteur de Poe (auteur alors inconnu) et d'un poète (qui garde ses vers dans ses cartons).

Le Romantisme flamboyant de Victor Hugo et de la première génération romantique est mort. Mais Baudelaire ne veut pas d'un retour au Classicisme. Dans « *Les Phares* », au seuil des *Fleurs du Mal*, il invoque les génies tutélaires qui peuplent son musée imaginaire et dont les œuvres hantent son univers mental et poétique. Il demande à ses modèles (Rembrandt, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Goya, Delacroix) de le guider vers un nouveau Romantisme, moderne et contemporain.

Rendant compte — dans ses *Salons* de 1845, 1846, 1855 et 1859 — des expositions annuelles organisées par l'Académie des Beaux-Arts (réunissant à chaque fois plusieurs centaines d'œuvres), il cherche désespérément l'artiste apte à saisir « le vent qui soufflera demain ». Car « la grande tradition » de Delacroix s'est perdue, et « la nouvelle n'est pas faite ».

Méprisant la peinture officielle d'un Horace Vernet, la peinture « triste » d'un Ary Scheffer, les compositions pédantesques des élèves d'Ingres, il définit « l'art moderne » comme « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini ». Il apprécie les audaces de Decamps et de Catlin et célèbre « la couleur d'une crudité terrible » de William Haussoulier. Dans son *Salon de 1845*, Baudelaire suit le livret de l'exposition, distribuant blâmes et compliments, et dès l'année suivante, Baudelaire compose, avec le *Salon de 1846*, un véritable « catéchisme » esthétique.

La référence absolue de Baudelaire restera toujours Delacroix, « le chef de l'école *moderne* », peintre « universel », aussi à l'aise dans les « tableaux d'histoire pleins de grandeur » que dans les « tableaux de genre pleins d'intimité » et, seul « dans notre siècle incrédule », dans les « tableaux de religion ».

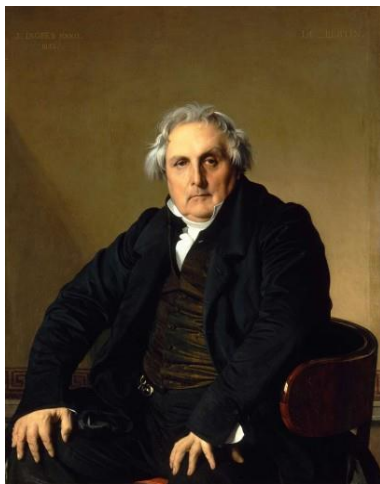
Textes de références :

« *Les Phares* », *Les Fleurs du Mal*, 1857

Le Salon de 1845

Le Salon de 1846

Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle, 1846



.. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Portrait de Monsieur Bertin*, 1845 ; pairs, musée du Louvre



George Catlin, *Portrait de Shon-ta-ye-ga (Petit Loup)*, 1846 ; Paris, musée du quai Branly

ZOOM : BAUDELAIRE JOURNALISTE

Les débuts littéraires de l'auteur des *Fleurs du Mal* en 1841 se font d'abord en tant que journaliste. Alors qu'il va avoir vingt ans, paraît dans le journal *Le Corsaire* son premier texte, une chanson satirique. Dès lors, usant parfois de pseudonymes (Baudelaire-Dufays, du nom de jeune fille de sa mère, Charles Defayis, Pierre de Fayis, ou encore Marc Aurèle), il ne cessera de publier dans la presse articles, critiques ou poèmes, et ce jusqu'en 1866, un an avant sa mort. Baudelaire vécut en partie de la presse, menant une vie de petit journaliste, ce qui explique aussi pourquoi son œuvre est si éclatée. Il qualifie Sainte-Beuve de « poète-journaliste » et ce qualificatif pourrait aussi s'appliquer à lui-même. Durant la révolution de 1848 il fonda même une gazette, *Le Salut public*, dans laquelle, le temps de deux numéros, il fit montre de son obédience républicaine. Il ne s'attacha jamais à un seul journal et écrivit notamment dans *L'illustration*, dans *La Revue de Paris*, dans *La Sylphide*, *Le Corsaire-Satan* (salle 1), *Le Tintamarre*, *La Tribune Dramatique*, *Le Bulletin de la Société des gens de Lettres*, *La Tribune Nationale*, *Le Monde Littéraire*, *La Revue Française*, *La Revue Européenne*, *Le Monde Illustré*, *Le Figaro*, *La Vie Parisienne*, etc. Plus de deux-cents textes ont été publiés par Baudelaire dans ces titres, dont des poèmes : cinquante-quatre des cent poèmes de la première édition des *Fleurs du Mal* avaient déjà été publiés dans la presse.

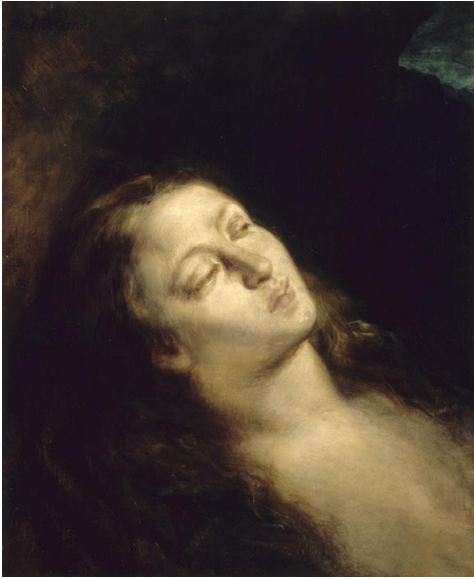
Pourtant Baudelaire clame sa haine des journaux. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire déclare :

« Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour ou quel mois ou quelle année, sans y trouver à chaque ligne les signes de la perversité humaine la plus épouvantable, en même temps que *les vanteries* les plus surprenantes de probité, de bonté, de charité, et les affirmations les plus effrontées, relatives au progrès et à la civilisation. Le journal, de la première ligne à la dernière, n'est qu'un tissu d'horreur. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin. [...] Je ne comprends pas qu'une main puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût ».

Lorsqu'en 1845 Baudelaire songe à se suicider, il explique à ses amis : « Les journaux à grands formats me rendent la vie insupportable ». Il reproche au journal d'être un symbole du monde moderne, de la décadence du spirituel, de la substitution de l'utile au beau et de la technique à l'art (qu'on retrouvera dans son opinion sur la photographie). Ce sont les grands formats qu'il méprise le plus car il reconnaît une fonction indispensable aux petits journaux, capables de dénoncer les approximations de la grande presse : « Toutes les fois qu'une grosse bêtise, une monstrueuse hypocrisie, une que notre siècle produit avec une inépuisable abondance, se dresse devant moi, tout de suite je comprends l'utilité du petit journal ». écrit-il.

Le rapport ambivalent de Baudelaire à la presse est proportionnellement égal la place que prend ce média à son époque : le XIXe siècle voit en effet émerger une civilisation du journal. Porté par les progrès techniques dans le domaine de l'imprimerie (presse rotative, machine à papier continu, production industrielle de l'encre) et les aspirations de la société à plus de liberté, la presse se développe malgré la censure des régimes successifs. Ainsi la Révolution française voit l'émergence de nombreux journaux mais cet essor va être brutalement stoppé par le consul Bonaparte qui supprime dès Son accession au pouvoir plus de 70 journaux ; sous l'Empire, seuls 4 titres sont autorisés à Paris. Si les révolutions de 1830 et de 1848 permettent de brèves périodes de liberté, les lois cherchant à museler la presse d'opinion dominent le siècle jusqu'à la fin du Second Empire. La liberté de la presse n'est vraiment actée qu'avec la loi du 29 juillet 1881, toujours en vigueur.

Alors que dans le domaine de l'édition la mode est aux livres bon marché et très diffusés, la presse devient un nouveau support pour la littérature. L'invention du roman feuilleton, publié en épisodes sur plusieurs numéros, permet de fidéliser les lecteurs. Ce nouveau type de production littéraire est cependant critiqué, notamment par Sainte-Beuve dans un article intitulé *De la littérature industrielle*, expression que Baudelaire reprendra à son compte.



Eugène Delacroix (1798-1863)

La Madeleine dans le désert, 1845

Huile sur toile

H. : 55,5cm ; L. : 45,0cm

Paris, musée national Eugène Delacroix

→ *Exercice préalable : Rédigez une critique de l'œuvre (description et formulation d'un avis personnel argumenté), puis comparez votre texte à l'opinion exprimée par Baudelaire. Vous pouvez également comparer votre critique à celles de vos camarades.*

Cette œuvre de Delacroix, présentée pour la première fois lors du Salon de 1845, représente Marie-Madeleine, figure féminine majeure du Nouveau Testament et des évangiles apocryphes (aussi appelée Madeleine, Marie de Magdala ou Marie la Magdaléenne). Elle figura aussi parmi les œuvres choisies par le peintre pour l'Exposition Universelle de 1855. Le cadrage énigmatique, la posture étrange, l'expression de la sainte, l'imprécision du décor en font une œuvre originale qui rompt avec le reste de sa production religieuse de Delacroix : il ne s'agit pas d'un tableau d'autel ou d'un grand décor d'église mais d'une peinture de chevalet, c'est-à-dire de format assez petit. Le peintre entretient d'ailleurs une relation paradoxale avec la peinture religieuse : il en peint beaucoup bien qu'il se déclare athée. La peinture religieuse constitue en effet une part importante des commandes publiques qui lui permettent de vivre.

Cette représentation de Marie-Madeleine est pour le moins atypique. Dans la tradition chrétienne, Marie Madeleine était une femme de mauvaise vie ; devenue disciple du Christ, elle se repentit de ses péchés en lui lavant les pieds avec ses cheveux et du parfum. Elle se serait réfugiée dans une grotte en Provence, la Sainte-Baume pour y finir ses jours. Elle y vécut en ermite, méditant sur un crâne rappelant sa condition de mortel, ses cheveux cachant sa nudité. Elle était portée chaque jour au ciel par les anges pour entendre des chœurs célestes. C'est le plus souvent sous la forme d'une femme repentante qu'elle est représentée, dans une grotte avec son crâne, en méditation ou en extase, les yeux tournés vers le ciel.

Comment ici reconnaître la sainte, dépourvue de ses traditionnels attributs (vase à parfums, longs cheveux, crâne) ? Aucun signe religieux ne vient servir l'identification du personnage. Au contraire, la figure, allongée en arrière dans la diagonale, est d'une étonnante sensualité. Le clair de la chair surgit de l'ombre tandis que la chevelure se fond avec la roche. La nudité du buste que l'on devine, les cheveux épars, les yeux mi-clos, les joues pleines et les lèvres charnues, évoquent plus la volupté que la piété, comme la tête extatique d'une femme après l'amour. Marie-Madeleine incarne souvent la dualité entre le sacré et le charnel, le transcendantal et l'humain, représentant les élans contradictoires de l'âme. Le fond sombre et les teintes minérales suggèrent la caverne, le coin bleu représentant le ciel vu à travers l'entrée de la grotte. Enfin, au lieu de tourner les yeux vers le ciel comme dans beaucoup de représentations, la -Madeleine de Delacroix a le regard fermé, faisant de l'extase une expérience intérieure, héritage de la *Marie-Madeleine en extase* du Caravage (1606).

Baudelaire dans le *Salon de 1845* dit de ce tableau :

« C'est une tête de femme renversée dans un cadre très étroit. A droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher – quelque chose de bleu – les yeux de la Madeleine sont fermés, la bouche est molle et languissante, les cheveux épars. Nul, à moins de la voir, ne peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique, dans cette simple tête. Elle est peinte presque par hachures, comme beaucoup de peintures de M. Delacroix ; les tons, loin d'être éclatants ou intenses, sont très doux et très modérés ; l'aspect est presque gris, mais d'une harmonie parfaite. Ce tableau nous démontre une vérité soupçonnée depuis longtemps et plus claire encore dans un autre tableau dont nous parlerons tout à l'heure ; c'est que M. Delacroix est plus fort que jamais, et dans une voie

de progrès sans cesse renaissante, c'est-à-dire qu'il est plus que jamais harmoniste. »

Baudelaire décrit d'abord le motif, puis la manière de peindre et les couleurs, pour conclure sur le génie du peintre. Les expressions les plus importantes sont ici : « poésie intime, mystérieuse et romantique », « harmonie parfaite » et « harmoniste ». Ce sont dans ces passages que Baudelaire fait véritablement l'éloge du tableau et justifie son opinion positive d'un Delacroix « plus fort que jamais ». Baudelaire loue ici le talent de coloriste qui fait de lui le plus grand peintre romantique du siècle. Dans le *Salon de 1846*, il déclare au sujet de la couleur : « L'étude du même objet, faite avec une loupe, fournira dans n'importe quel espace, si petit qu'il soit, une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blanc réchauffés par un peu de jaune ; harmonie qui, combinée avec les ombres, produit le modelé des coloristes ». C'est cette harmonie qu'il admire dans la *Madeleine* de Delacroix.

Dans l'*Exposition Universelle* de 1855 Baudelaire ajoute : « Voici la fameuse tête de la *Madeleine* renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin ». Baudelaire souligne bien l'ambigu parallèle que fait Delacroix entre l'amour mystique et l'amour physique.

Dans le poème *Les Phares*, qui donne son nom à cette section de l'exposition, Baudelaire parle des grands artistes, ceux qu'il admire qui le guident comme des « phares » à travers l'histoire de l'art : Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel Ange, Watteau et Goya. À la fin du poème il consacre ces strophes à Delacroix, le seul de ses contemporains à être mentionné au milieu des maîtres du passé :

« Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Son un écho redit par mille labyrinthe ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité ! »

**« Que j'aime voir chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante
Miroiter la peau »**
(*Le Serpent qui danse*)

Baudelaire est, avec Dante et Pétrarque, un des grands poètes de l'amour. Ses relations avec les femmes sont complexes et paradoxales. S'il eut de nombreuses maîtresses, on en retient généralement trois, qui furent aussi ses muses*. Jeanne Duval, surnommée la « Vénus Noire », Apollonie Sabatier, dite La Présidente, et enfin Marie Daubrun, « la femme aux yeux verts ». Les femmes que Baudelaire donne à voir dans son œuvre sont tantôt des figures bienveillantes et aimantes, « Muse » ou « Madone », tantôt des créatures dangereuses, vampiriques, comme « la Circé tyrannique aux dangereux parfums », comme Lady Macbeth, « âme puissante au crime » ou Proserpine, la *non satiata*.

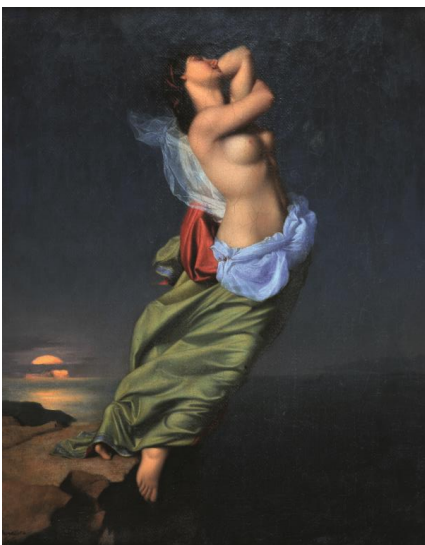
L'amour est évasion et spleen, plaisir et douleur, recherche de l'infini et certitude de faire le mal. Il incarne les deux « postulations simultanées » présentes en chaque homme : « l'une vers Dieu, l'autre vers Satan ». « L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou l'animalité, est une joie de descendre ».

Inspiré par l'art très suggestif d'Octave Tassaert, Baudelaire imagine dans le *Salon de 1846* ce que pourrait être le « musée de l'amour où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés ». Ce musée de l'amour culmine sur le plan poétique dans *Les Fleurs du Mal*, véritable *mundus mulieris* (monde de la femme), pour employer l'expression de Baudelaire dans le chapitre « La Femme » du *Peintre de la vie moderne*.

Textes de référence :

« Des sujets amoureux et de M. Tassaert » dans *Salon de 1846*

Les Fleurs du Mal : *Le Serpent qui danse*, *Sed non satiata*, *La Chevelure*, *Lesbos...*



Charles-Alexandre-Ernest Mouton, dit Dugasseau, *La Mort de Sapho*, 1842, Le Mans, musée de Tessé



Charles Baudelaire, *Échantillon de Beauté Antique pour Paul Chenavard*. Paris, collection Prat



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Une odalisque, dite « La Grande Odalisque »* (détail), 1814, Paris, musée du Louvre

Odeurs et parfums sont des thèmes récurrents de l'œuvre de Baudelaire, indissociables de sa théorie des correspondances : « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de *sorcellerie évocatoire*. C'est alors que la *couleur* parle, comme une voix profonde et vibrante [...] que le *parfum* provoque la pensée et le souvenir *correspondants* ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable » écrit-il dans *L'Art romantique*.

Bien souvent le parfum est aussi chez Baudelaire un attribut de l'amour, associé à la sensualité des femmes. Il chante les odeurs intimes et érotiques, qu'il trouve sur leur peau, dans leurs cheveux ou leurs vêtements. Baudelaire évoque les « robes parfumées » dans *Une Martyre*, puis déclare dans *Le Léthé* :

« Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde,
Dans tes jupons remplis de ton parfum, ensevelir ma tête endolorie
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt ».

Les grandes jupes des femmes de Constantin Guys (*Bazar de la volupté* et *Bienvenue*), font écho à ces parfums enfouis dans le vêtement féminin.

C'est aussi souvent à la chevelure que Baudelaire attache les parfums, cette « mer odorante et vagabonde » évoquée dans *Le Serpent qui danse*, ou cette « forêt aromatique » de *La Chevelure*. « De ses cheveux élastiques et lourds, / Vivant sachet, encensoir de l'alcôve, Une senteur montait, sauvage et fauve » (*Le Parfum*). Le 31 août 1857 il écrit à Madame Sabatier : « Adieu, chère bien aimée ; je vous en veux un peu d'être trop charmante. Songez donc que quand j'emporte le parfum de vos bras et de vos cheveux, j'emporte aussi le désir d'y revenir ». L'odeur des cheveux, par analogie, évoque fréquemment à Baudelaire celle de la fourrure, ce qui file la métaphore féline très prisée par le poète pour parler des femmes : « Un air subtil, un dangereux parfum / Nagent autour de son corps brun » dit-il du *Chat*. Et dans *Fusées* Baudelaire dit de lui-même : « Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme ».

Il est possible d'identifier des « odeurs baudelairiennes », c'est-à-dire celles qui sont les plus récurrentes et qui créent un univers olfactif propre à la poésie de Baudelaire. Alors qu'à l'époque les femmes se parfumaient volontiers à l'eau de Cologne, réputée pour ses vertus curatives, ou avec des mélanges floraux, Baudelaire ne se réfère pas à la réalité de son époque et évoque principalement des odeurs symboliques du passé, *baumées*, animales et capiteuses : ambre, musc, goudron, tabac, benjoin, encens, styrax, oliban, nard, myrrhe, etc. Ces six dernières matières sont des résines utilisées et mentionnées fréquemment dès l'Antiquité dans la Bible, et dont la valeur est souvent autant spirituelle que sensuelle, dualité ô combien baudelairienne. L'encens et la myrrhe font en effet partie des offrandes des Rois Mages à l'Enfant Jésus, et le nard est lié à la figure de Marie-Madeleine : « Marie donc, ayant pris une livre de parfum de nard pur de grand prix, oignit les pieds de Jésus et lui essuya les pieds avec ses cheveux ; et la maison fut remplie de l'odeur du parfum. » (*Jean 12, 3*). Ces parfums sont aussi associés à un certain orientalisme : voyez l'odalisque d'Ingres dont seule la tête est présentée dans l'exposition : un encensoir fume aux pieds de la belle alanguie.

Les parfums que Baudelaire attribue aux femmes font partie d'une esthétique propre à exalter l'Idéal. Ces odeurs sont fantasmées, et son ami Nadar révèle dans *Charles Baudelaire intime* que lorsque le poète « chante les aromatiques effluves du cinname et de la myrrhe » dans la crinière de Jeanne Duval, il disait en réalité qu'il en émanait « quelque chose d'atroce, abominable, comme un relent de colle de pâte surie ». Que ce soit en peinture ou en poésie, le réalisme n'a pas sa place. Il illustre aussi par cet exemple la célèbre déclaration du poète-alchimiste : « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or ».



Émile Deroy (182-1846)

La Petite mendiante rousse, vers 1843-1845

Huile sur toile

H. : 46cm ; L. : 38cm

Paris, musée du Louvre

→ *Exercice préalable : Faites une analyse comparative du poème et du tableau : Quels sont les éléments communs et les différences ? Selon vous, quel est le médium le plus apte à rendre hommage au modèle ? Pourquoi ?*

Ce portrait en buste représente une jeune chanteuse des rues qui se produisait à Paris, dans les cafés des Champs-Élysées. Sa chevelure rousse inspira non seulement le peintre Deroy mais aussi Théodore de Banville, qui lui consacra *A une petite chanteuse des rues*, et Baudelaire qui s'en inspire pour son poème *A une mendiante rousse*. Le portrait correspond à l'évocation d'une sensualité charnelle au sein de l'exposition.

Emile Deroy (1820-1846) est un peintre français qui fut l'élève de Delacroix et l'ami de Théodore de Banville. Il peint notamment un portrait de son ami Charles Baudelaire en 1844 alors que ce dernier a vingt-deux ans (salle 1). Le portrait de cette jeune fille, dont on soupçonne qu'elle fut la maîtresse de Deroy, est brossé sur un fond verdâtre et abstrait. Une auréole plus claire semble encadrer sa tête aux cheveux bouclés d'un roux foncé. Son teint blanc, ses joues rosées et sa bouche étroite et ronde aux lèvres orangées, lui donne un air enfantin avec lequel contraste la détermination du regard. Sa tenue, rapidement brossée, évoque le vestiaire masculin, avec un foulard blanc noué en cravate. On imagine un vêtement plutôt modeste, compte tenu de la condition modeste du modèle. L'utilisation de la couleur par Deroy rappelle le romantisme de Delacroix et son talent de coloriste que louait Baudelaire. La touche est peu précise, nettement visible, avec des empâtements : il adopte ici la manière de peindre des romantiques.

Baudelaire n'a rien écrit sur ce tableau, ni sur aucune peinture de Deroy qui meurt à seulement vingt-six ans. Si nous ignorons ce que Baudelaire pensa du portrait, ou même s'il le vit jamais, nous savons ce qu'il attend d'un portrait en général. Dans « De l'idéal et du modèle » (*Salon de 1846*) Baudelaire écrit : « 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 ». Le portrait doit donc rendre l'être intime du modèle ; dans le chapitre « Le portrait » du *Salon de 1859* il précise : « Un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme ».

Le poème *A une mendiante rousse*, dans la section des *Fleurs du Mal* intitulée « Tableaux Parisiens », fait écho à la toile. Baudelaire y fait un éloge paradoxal de la jeune fille, vantant sa beauté tout en soulignant sa pauvreté (voir les champs lexicaux). Le poème se compose de trois parties thématiques : une description fantasmée qui montre comment la pauvreté de la jeune femme se transforme dans l'œil du poète en richesse, une partie qui loue la beauté de son corps en évoquant les poètes de la Pléiade, et une dernière partie (à partir de « Cependant, tu vas gueusant ») qui opère un retour à la réalité, plus triviale, à la situation de fille des rues déguenillée, sans parure et sans artifice.

Baudelaire s'attache à imaginer le costume qui sublimerait son apparence. Il aime en effet tout ce qui vient rehausser la beauté des femmes, tous les accessoires, tous les artifices : « Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même » dit-il dans le chapitre « La Femme » du *Peintre de la Vie Moderne*. « Les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe [...] sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité. [...] Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par

l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? ». Dans le texte, « brodequins de velours » s'oppose à « sabots lourds », « haillon trop court » à « superbe habit de cour » et les « bas troués » au « poignard d'or ».

Baudelaire fait aussi référence à l'âge classique de la poésie française en forgeant un texte à la manière des poètes de la Pléiade, ce groupe d'auteurs de la Renaissance française auxquels appartiennent Ronsard et Du Bellay. Il emploie un vocabulaire archaïque, démodé et compose un blason, c'est-à-dire un éloge poétique du corps féminin, genre à la mode au XVI^e siècle. Le poème développe un registre érotique avec les mentions de la chair et du corps de la jeune femme : « cheveux », « jeune corps », « tes talons », « ton sein », « tes bras ». Plus explicite encore, Baudelaire évoque les amants de la jeune femme : « Tu compterais dans tes lits / Plus de baisers que de lis ».

L'érotisme est en revanche à peine suggéré par le tableau : seules les joues et les lèvres roses confèrent une sensualité charnelle à la figure qui est plutôt distanciée et peu individualisée.

Ma blanchette aux cheveux roux, Dont la robe par ses trous Laisse voir la pauvreté Et la beauté,	— Perles de la plus belle eau, Sonnets de maître Belleau Par tes galants mis aux fers Sans cesse offerts,
Pour moi, poète chétif, Ton jeune corps maladif Plein de taches de rousseur À sa douceur ;	Valetaille de rimeurs Te dédiant leurs primeurs Et reluquant ton soulier Sous l'escalier,
Tu portes plus glamment Qu'une pipeuse d'amant Ses brodequins de velours Tes sabots lourds.	Maint page ami du hasard, Maint seigneur et maint Ronsard Épieraient pour le déduit Ton frais réduit.
Au lieu d'un haillon trop court, Qu'un superbe habit de cour Traîne à plis bruyants et longs Sur tes talons ;	Tu compterais dans tes lits Plus de baisers que de lis, Et rangerais sous tes lois Plus d'un Valois !
En place de bas troués, Que pour les yeux des roués Sur ta jambe un poignard d'or Reluise encor ;	— Cependant tu vas gueusant Quelque vieux débris gisant Au seuil de quelque Véfour De carrefour ;
Que des nœuds mal attachés Dévoilent pour nos péchés Ton sein plus blanc que du lait Tout nouvelet ;	Tu vas lorgnant en dessous Des bijoux de vingt-neuf sous Dont je ne puis, oh ! pardon ! Te faire don ;
Que pour te déshabiller Tes bras se fassent prier Et chassent à coups mutins Les doigts lutins ;	Va donc, sans autre ornement, Parfum, perles, diamant, Que ta maigre nudité, Ô ma beauté !

« Celui-là sera [...] le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre combien, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. »

(Salon de 1845)

C'est en vain que Baudelaire cherche un peintre de cette vie contemporaine, à laquelle seule semblent s'intéresser les caricaturistes, une des « subdivisions de l'école romantique », « l'école satanique », celle qui se saisit de la réalité par le rire et la dérision. Une dérision que l'on trouve dans les portraits-charge de son ami Nadar et que le poète s'applique souvent à lui-même dans ses autoportraits.

Dès l'époque du *Salon de 1845*, Baudelaire annonce comme étant sous presse une étude intitulée *De la caricature*. Mais ce n'est que dix ans plus tard que paraît *De l'essence du rire* et, en 1857 seulement, l'année des *Fleurs du Mal*, les deux essais sur les caricaturistes français et les caricaturistes étrangers où il évoque Goya qui a créé « le monstrueux vraisemblable », ainsi que les « tableaux fantastiques » de Brueghel.

Si Balzac, ce « visionnaire passionné », fournit la plus complète évocation de la société bourgeoise de son temps, son meilleur commentateur est Daumier (et à un moindre degré Gavarni). Ses planches font défiler « tout ce qu'une grand ville contient de vivantes monstruosités ».

Il déplore dans les portraits peints de Flandrin, Dubufe ou Lehmann les « conventions et habitudes du pinceau qui ressemble passablement à du chic ». Quant à la nouvelle « industrie photographique », elle ne saurait « empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire ». Cela ne l'empêcha cependant pas de poser pour Nadar, Carjat et d'autres, tout comme ses confrères et amis en littérature.

Les rapports que Baudelaire entretient avec la modernité et avec son siècle sont ainsi nourris de paradoxes, tiraillés par la recherche de l'expression actuelle du beau et par la haine d'une société qui confond le progrès avec son salut. « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre ».

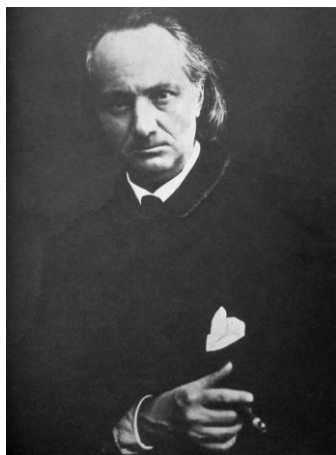
Textes de référence :

Salon de 1846, Chapitre « De l'héroïsme de la vie moderne »

De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques (1855)

« Quelques caricaturistes français », « Quelques caricaturistes étrangers » (1857)

Peintres et aquafortistes (1862), *Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861)



Charles Neyt, *Portrait dit de Baudelaire au cigare*, 1864-1866,



Honoré Daumier, *Un dernier bain*, 1840, Saint-Denis, musée d'Art et d'histoire



Félix Nadar, *Portrait de Charles Baudelaire*, vers 1855, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion, Paris, musée d'Orsay

La photographie fait partie des éléments du monde moderne (cette « grande folie industrielle ») avec lesquels Baudelaire entretient une relation paradoxale : il dit la considérer comme l'antithèse de l'art, instrument de la perte de l'idéal, mais il se fait photographier à plusieurs reprises et par trois photographes différents : Nadar, Carjat et Neyt, tous trois des figures majeures de la photographie de leur époque. Au total, nous connaissons quatorze clichés de Baudelaire.

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire rédige une diatribe contre la photographie. Selon lui, elle reproduit la nature à l'identique, privilégie l'imitation à l'imagination. Il se moque du public qui pense que « l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu » :

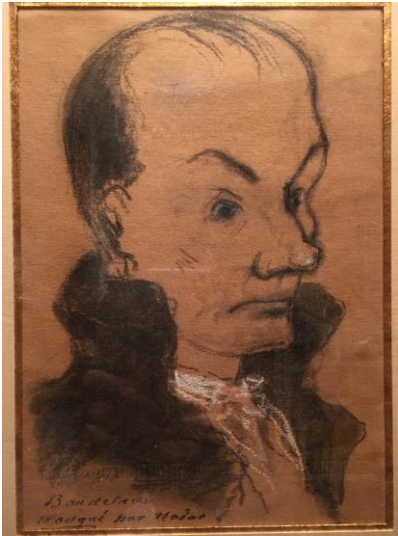
« Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre* fut son messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment la société immonde se rua comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal ».

Baudelaire assimile la photographie à une forme d'art « industriel », opposé à l'art absolu des grands artistes qu'il défend. En cela, il témoigne des débats qui animent son temps sur la place de la photographie qui sera peu à peu réévalué pendant le siècle : elle ne sera exposée qu'en 1859 au Palais des Beaux-Arts avec la peinture et la sculpture. Baudelaire la considère comme une industrie et « l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie ». Il ne reconnaît ainsi à la photographie que des facultés documentaires : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. [...] S'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! ».

Le refus de la photographie comme expression artistique par Baudelaire tient en ce qu'elle n'est qu'un moyen mécanique de reproduction de la nature, sacrifiant ce qui est pour lui la « reine des facultés », l'imagination :

« C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum ». La copie de la nature est une tare qu'il voit se répandre chez ses contemporains : « 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. Cependant, *c'est un bonheur de rêver*, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ».

Il faut cependant nuancer la position de Baudelaire vis-à-vis de la photographie : il se révéla un excellent modèle, se prêtant volontiers à la pose et fréquentant régulièrement le studio des photographes dont celui de son ami Nadar. Il sait donc qu'elle n'est pas un instantané pris au hasard mais qu'il s'agit d'une image composée avec un décor et une pose dictés par l'opérateur ; sans doute avait-il observé ce potentiel créatif revendiqué déjà par certains photographes de l'époque. Pour preuve, une lettre écrite à sa mère depuis Bruxelles en 1865 : « Je voudrais bien avoir ton portrait, c'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre ». Toutefois, Baudelaire maintient que les photos trop réalistes, qui reproduisent « toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage », sont à proscrire. Il prône plutôt « un portrait exact mais ayant le flou d'un dessin », un portrait qui rendrait donc compte de l'idéal plutôt que du réel, sans être « faux » pour autant.



Gaspard Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910)

Portrait-charge de Baudelaire

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier chamois

H.: 0,215m; L.: 0,15m

Paris, Collection Thierry Bodin

→ *Exercice préalable : En quoi cette image est-elle une caricature ? D'après les photographies de Baudelaire, dont quelques-unes sont présentées dans la salle 3, quels traits permettent de reconnaître ici le poète ?*

Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910), avant d'être photographe, fut aussi écrivain et caricaturiste. Son premier dessin-charge est publié dans *Le Charivari* en 1848. En 1851, il imagine rassembler des caricatures de mille-deux-cents de ses contemporains célèbres en quatre planches lithographiques sous le titre *Musée des gloires contemporaines*. Finalement seule la première planche, consacrée aux gens de lettres, est finalisée. Y parodent deux-cent-cinquante auteurs et journalistes, Victor Hugo en tête, Baudelaire plutôt en queue de cortège. En 1858 le propriétaire du Figaro, Hippolyte de Villemessant, en achète les droits pour distribuer la lithographie en cadeau aux nouveaux abonnés du journal sous le titre *Prime du Figaro – Panthéon Nadar*. À cet effet, Nadar intercale de nouvelles figures, comme les compositeurs Rossini et Berlioz, ou encore le peintre Delacroix. Nadar réalise par ailleurs une demi-douzaine de caricatures de son ami Baudelaire qui ont les mêmes caractéristiques. On y reconnaît le crâne dégarni sur le devant et la petite mèche de cheveux caractéristique du poète, ainsi que la forme du nez, l'arc des sourcils ; les coins de la bouche sont ici légèrement tombants (alors que Nadar le représente habituellement avec un sourire ironique. Baudelaire se représentera souvent dans ses autoportraits caricaturaux avec le même grand front allongé que souligne ici aussi Nadar.

L'appellation « portrait-charge » vient de l'étymologie latine du mot « caricature » : le terme dérive du verbe « caricare » qui signifie « charger », c'est-à-dire « rajouter », grossir les traits du sujet représenté. Avec l'essor de la presse illustrée au XIXe siècle, caricatures de mœurs ou caricatures d'opinion se développent : apparaissent des journaux satiriques, hebdomadaires, comme *La Caricature*, ou quotidiens, comme *Le Charivari*, tous deux fondés par Charles Philippon au début des années 1830. En 1848, celui-ci fonda aussi l'hebdomadaire *Journal pour rire*. Les dessinateurs célèbres de l'époque comme Gustave Doré, Daumier, Grandville, Devéria, Nadar, Gavarni ou Traviès contribuent à ces journaux.

Baudelaire a consacré une part importante de sa réflexion artistique à la question du comique et de la caricature : dès 1845, il annonce une publication *De la caricature* qui ne verra le jour que 10 ans plus tard sous la forme de 3 textes publiés dans la presse : *De l'essence du rire* (1855), *Quelques caricaturistes français* et *Quelques caricaturistes étrangers* (1857). Il considère en effet que les caricaturistes sont les seuls artistes à se saisir du monde moderne pour tenter d'en représenter la réalité

« Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique ! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible ».

« Baudelaire a une théorie du rire, lequel est « intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale ». On ne riait pas, de même que l'on ne pleurait pas, au paradis. Le rire indique la misère de l'homme et son ignorance de cette misère, donc son orgueil : « Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais. » Baudelaire fait du rire à la fois le signe de la misère et de la grandeur de l'homme, misère par rapport à Dieu, mais grandeur relativement aux animaux. Le rire est à la fois

angélique et diabolique. Et si l'homme n'existait pas, il n'y aurait pas de comique dans le monde. Le comique, comme le beau suivant Kant, réside dans l'œil du rieur, non dans l'objet du rire. »

Baudelaire distingue deux genres du comique, et donc deux rires.

Il appelle le premier comique significatif ; il est le comique ordinaire, celui qui nous anime, par exemple devant une caricature : l'époque de Baudelaire - la monarchie de Juillet et le Second empire fut un âge d'or de la caricature, avec Gavarni ou Daumier. La caricature est toujours un peu complaisante, elle flatte le spectateur, en fait un compère : la moquerie inhérente à ce mode de représentation place le regardeur en supérieur de la victime moquée. C'est le comique des contes de Voltaire, typique de l'esprit français que Baudelaire n'aime pas, celui du *Canard enchaîné* ; c'est celui des comédies de Molière, qui suscitent des réserves chez Baudelaire ; et c'est même celui de Rabelais, chez qui le rire est utile, sert à faire la leçon et a « la transparence d'un apologue ».

L'autre comique, dit « comique absolu joue du grotesque ; il est innocent et s'adosse au fantastique pour transformer le réel. Baudelaire le trouve en Allemagne, en Italie, en Angleterre. Il pense au grotesque qui déforme et outrepassse la réalité, à la pantomime, à la *commedia dell'arte*. Daumier est trop bonhomme pour y atteindre, mais Goya y parvient dans ses gravures fantastiques. Ce comique, ce sera celui du cinéma, de Buster Keaton, de Charlot, et c'est celui auquel Baudelaire aspire.

Gaspard Félix Tournachon, dit Nadar, *Le Panthéon Nadar*, 1854, lithographie, musée Carnavalet, Histoire de Paris



« Il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse, si minime ou si légère qu'elle soit. »
(*Le Peintre de la vie moderne*)

Baudelaire est horrifié par le monde moderne qu'il voit naître : Paris bouleversé par les travaux d'Hausmann, la France qui s'industrialise, les expositions universelles célébrant la religion du Progrès, « cette idée grotesque qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne ».

Mais le nouveau décor urbain exerce aussi une singulière fascination. Les « Tableaux Parisiens », dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* (1861) et les poèmes en prose du *Spleen de Paris* disent à la fois l'attraction et la répulsion de cette nouvelle réalité qu'aucun peintre n'a encore su rendre.

Courbet, de qui il fut l'ami en 1848 avant de prendre ses distances, a le tort de sacrifier l'imagination – la « reine des facultés » et première qualité de Delacroix, mort en 1863 – à « la nature extérieure, positive, immédiate ». Le Réalisme n'est qu'« une *blague* », inventée pour « enfoncer le mot de ralliement : *Romantisme* ».

Manet, dont la *Musique aux Tuileries* semble si bien illustrer la vision baudelairienne de la modernité que la silhouette du poète apparaît au milieu de la foule, ainsi que dans plusieurs eaux-fortes, n'est hélas que « le premier dans la décrépitude de (son) art » ; malgré son goût partagé par Baudelaire pour les maîtres espagnols.

C'est finalement un artiste « de second ordre », Constantin Guys, dessinateur, aquarelliste, lithographe, qui représente pour Baudelaire ce « peintre de la vie moderne » qu'il cherchait vainement depuis ses premiers *Salons*. C'est lui, « le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel », l'infini dans l'indéfini tandis que Delacroix représente « l'infini dans le fini ».

Textes de référence :

Exposition Universelle, 1855

Salon de 1859

Le Peintre de la Vie Moderne, 1863

L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, 1863

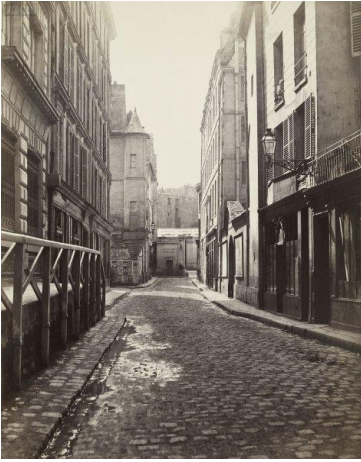


Édouard Manet, *Los Gitanos*, 1862, eau-forte, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, 1860, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

ZOOM : BAUDELAIRE ET LE NOUVEAU PARIS



Charles Marville*, *La rue Hautefeuille en septembre 1866*

Le Paris de Baudelaire, celui qu'il connaît dans sa jeunesse, est un Paris qui n'a guère changé depuis le Moyen Âge, avec ses rues étroites et sinueuses. En 1852, Napoléon III, charge le préfet de la Seine Georges Eugène Haussmann de transformer la capitale. L'idée principale de ce grand projet d'urbanisme est de répondre à l'accroissement de la population tout en faisant de la ville une cité moderne, hygiénique, en élargissant les voies pour permettre une meilleure circulation des flux. Cette coûteuse campagne de travaux est intitulée : « Paris embellie, Paris agrandie, Paris assainie ». Haussmann cultive le « culte de l'axe » et relie des points stratégiques de Paris par de longues avenues rectilignes. Il crée également des parcs dans le but de purifier l'air. Une esthétique du rationnel domine, où immeubles et hôtels particuliers sont tous sortis d'un même modèle, de standing élevé, ce qui exclut les classes les moins aisées de la société parisienne (« défendre Paris contre l'invasion des ouvriers de la province » écrit Haussmann à l'Empereur). Un réseau moderne d'égouts destiné à assainir la ville est mis en place, des théâtres et des gares sont bâtis. On estime que 18000 maisons sont démolies entre 1852 et 1868. Enfin, en 1859 Paris passe de douze à vingt arrondissements, annexant les communes voisines.

Baudelaire regrette la destruction des quartiers médiévaux (dont la rue Hautefeuille où il était né) et la perte de la mémoire du vieux Paris cher aux Romantiques ; il confie dans *Le Cygne* à la section « Tableaux Parisiens » des *Fleurs du Mal* : « Le vieux Paris n'est plus, la forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ». La disparition de la ville ancienne exacerbe le spleen du poète : « Paris change. Mais rien dans ma mélancolie n'a bougé. Palais neufs, échafaudages, blocs, vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs ». Plusieurs poèmes du *Spleen de Paris* s'attachent aux changements du paysage urbain. Il parle du « chaos mouvant » du boulevard dans *Perte d'Auréole* et d'un boulevard « encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement des splendeurs inachevées » dans *Les Yeux des pauvres*.

Baudelaire voit en la nouvelle cité haussmannienne le chaos d'une société de masse et décadente. En 1861, il la compare avec la ville qu'il a connue vingt ans plus tôt : « Paris n'était pas alors ce qu'elle est aujourd'hui, un tohu-bohu, un capharnaüm, une Babel peuplée d'imbéciles et d'inutiles, peu délicats sur les manières de tuer le temps, et absolument rebelles aux jouissances littéraires » (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*). La vie littéraire y dépérit au profit de loisirs plus égalitaires. Pourtant Baudelaire reste séduit par le fourmillement visuel et sonore de la ville moderne, il aime y flâner et s'y fondre, conscient cependant de sa différence : « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion » (*Les Foules*).

À partir des années 1840, les becs à huile ont été remplacés par le gaz, et Paris, désormais brillamment éclairée, devient la « ville lumière ». Ce nouvel éclairage permet les activités nocturnes, accroît la sécurité, mais éclipse les étoiles. Pour Baudelaire, cela fait de la ville une « grande barbarie éclairée au gaz ». Dans l'*Exposition Universelle de 1855*, il rage :

« Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans un estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ». Il répond à cela dans *Mon cœur mis à nu* : « [La vraie civilisation] n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel ».

Si le Paris moderne a beau être « désenchanté, éclairé au gaz et adepte de la gazette », il n'en n'est pas moins fascinant, comme tous les emblèmes de la modernité - journaux ou photographie. Baudelaire abhorre et adore Paris tout à la fois : « Je t'aime, ô capitale infâme » s'exclamait-il dans un projet d'épilogue des *Fleurs du Mal*...



Edouard Manet (1832-1883)

Lola de Valence, 1865

Eau-forte et aquarelle sur papier vergé de Hollande filigrané

Signé, daté en bas à gauche : *Ed. Manet*

H. : 0,263m L. : 0,181m

Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

→ *Exercice Préalable : Comparez les différentes versions de l'œuvre (dessin, eau-forte et peinture).*

À partir de 1859, Baudelaire est proche de Manet. Il ne parle cependant de sa peinture que dans son essai sur les *Peintres et aquafortistes*, en 1862. Tous deux vouaient une véritable passion à l'Espagne et à ses artistes. Alors que Lola Melea et les danseurs du théâtre royal de Madrid enthousiasmaient le public parisien et que la vogue espagnole portée par

l'impératrice Eugénie était à son comble, Manet, en 1862, fait le portrait de la danseuse.

Il la peint en pied, vêtue d'un costume traditionnel, ballerines aux pieds. L'œuvre est caractéristique de la période hispanisante de Manet, inspiré par l'art de Vélasquez (1599-1660) et de Goya (1746-1828). C'est d'ailleurs au portrait de la *Duchesse d'Albe en noir* de Goya (1797) que Manet emprunte la pose de Lola : placée au centre du tableau, de trois quarts, son regard tourné vers le spectateur, un léger sourire aux lèvres, une jambe légèrement en avant, le bras droit le long du corps, l'éventail à la main avec l'index tendu, le bras gauche replié avec main sur la hanche. Le travail sur le costume, et particulièrement sur les couleurs, est saisissant. L'ample jupe noire à deux jupons bordés de pompons rouges est rehaussée de motifs de fleurs et peut-être d'oiseaux, tandis que le haut du corps est enveloppé d'un voile blanc un peu transparent et d'une étole bleu clair également bordé de pompons rouges. Bas blancs et chaussons d'un rose pâle dépassent de la jupe. Un bracelet doré et noir orne le bras de la danseuse. Les couleurs qui dominent sont des déclinaisons de rouges et de noirs, du noir au blanc et du rouge au rose pâle, avec quelques touches de vert sur la robe et de bleu pour l'étole.

Ces associations de couleur font partie de l'imaginaire artistique de Baudelaire : dans le *Salon de 1846*, « le rouge chante la gloire du vert » et « le noir [...] intercède le secours du bleu ou du rouge ». Elles évoquent également une strophe du poème *A celle qui est trop gaie* : « Les retentissantes couleurs / Dont tu parsèmes tes toilettes / Jettent dans l'esprit des poètes / L'image d'un ballet de fleurs ».

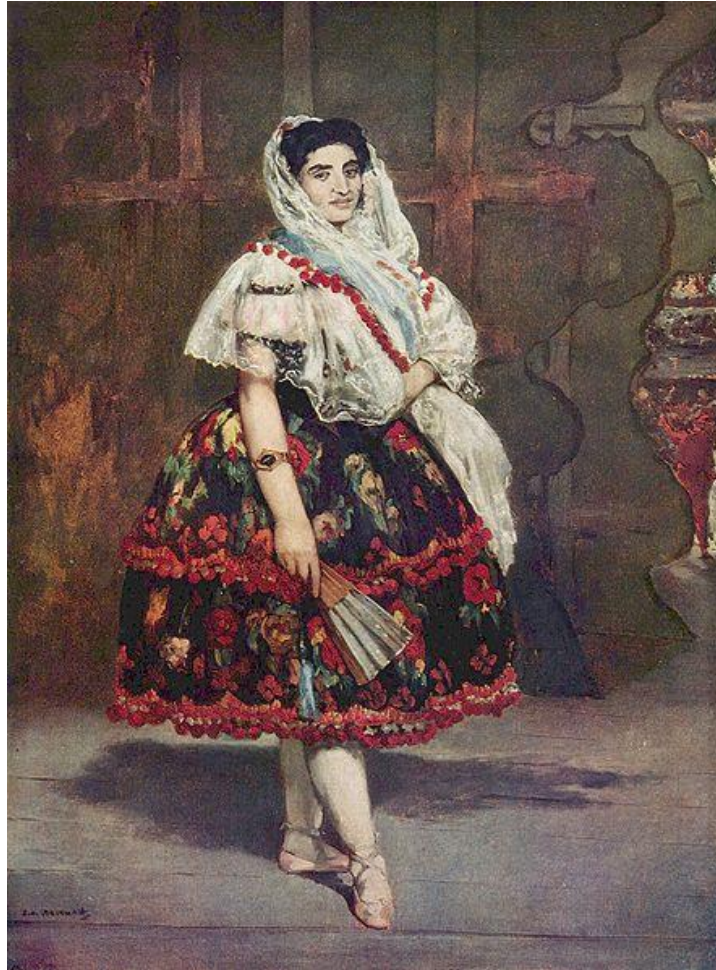
Manet réalisa une série d'estampes à sujet hispanisant : ces gravures trahissent influence de l'art espagnol. Il reprend la technique chère à Goya de l'eau-forte et de l'aquarelle ; il place aussi ses sujets sur des fonds sombres comme le fit Vélasquez.

Le tableau inspira à Baudelaire le célèbre quatrain présent sur la planche gravée et publié dans *Les Épaves* :

« Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir »

Malgré l'amitié qui liait les deux hommes, Baudelaire, fidèle à Delacroix, n'a pas su reconnaître le génie de Manet, à qui il écrit lorsque le peintre se plaint des attaques dont il est l'objet au moment d'*Olympia* : « On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent ; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant ? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. » (*Lettre à Manet*, 11 mai 1865)

Les vers de Baudelaire furent publiés dans les *Épaves* en 1866, accompagnés de cette note de l'éditeur : « Ces vers ont été composés pour servir d'inscription à un merveilleux portrait de mademoiselle Lola, ballerine espagnole, par M. Édouard Manet, qui, comme tous les tableaux du même peintre, a fait esclandre. — La muse de M. Charles Baudelaire est si généralement suspecte, qu'il s'est trouvé des critiques d'estaminet pour dénicher un sens obscène dans le bijou rose et noir. Nous croyons, nous, que le poète a voulu simplement dire qu'une beauté, d'un caractère à la fois ténébreux et folâtre, faisait rêver à l'association du *rose* et du *noir* ».



Édouard Manet, *Lola de Valence*, 1862, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Histoire de la critique d'art :

→ **XVI^e siècle** : Giorgio Vasari compose un recueil de biographies intitulé *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550), ouvrage fondateur de l'histoire de l'art. Vasari y rassemble des biographies d'artistes mais aussi des anecdotes et des informations sur leurs œuvres.

→ **XVII^e siècle** : En 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture est fondée par Louis XIV à l'instigation du peintre Charles le Brun; créée pour réguler et enseigner les beaux-arts, elle a l'ambition de former et rassembler les meilleurs artistes du royaume. Réunis au sien de l'Académie, ils établissent des règles qui codifient les modes de représentation. André Félibien, secrétaire perpétuel de l'Académie, en sera l'un des théoriciens : il publie les *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1667) qui édictent les règles du bon goût sous l'Ancien Régime et les arts s'y développent au sein de ce cadre officiel.

→ **XVIII^e siècle** : Etienne La Font de Saint-Yenne (*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747) et l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1718-1719) sont considérés comme les fondateurs de la critique d'art : ils revendiquent le droit de commenter et critiquer les œuvres du Salon, hors du cénacle de l'Académie. En 1759, Denis Diderot rédige son premier *Salon*, pour la *Correspondance littéraire*. Ces comptes rendus qu'il livre jusqu'en 1771 ont un écho très restreint mais il est le premier à faire de la critique d'art un genre littéraire à part entière :

« Bénie soit à jamais la mémoire de celui qui, en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes [...] et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre » (*Salon de 1763*). Ses textes, redécouverts au XIX^e siècle, auront une influence grande influence sur la génération de Baudelaire

→ **XIX^e siècle** : De nombreux écrivains se prêtent à la critique d'art : Baudelaire, Gautier, plus tard Zola, ou Huysmans publient dans la presse les comptes rendus du Salon, l'évènement majeur de la scène artistique, et commentent les différentes expositions qui commencent à se développer : les codes de la peinture académique sont désormais régulièrement remis en question, nourrissant controverses et polémiques. Avec le développement des journaux et des revues, l'art contemporain devient un sujet d'actualité.

La critique Baudelairienne :

L'œuvre de critique d'art de Baudelaire se présente sous différentes formes : des commentaires des Salons (1845, 1846, 1855 et 1859) et des essais comme *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Le peintre de la vie moderne* ou *La vie et l'œuvre d'Eugène Delacroix*. Elle couvre les années 1845 à 1863 ; elle s'étale sur une période de moins de 20 ans et constitue, avec son œuvre de critique musicale ou littéraire, un ensemble. Aucun de ces textes ne fut publié comme un livre à part entière et ils sont disséminés dans les différentes revues, journaux et quotidiens auxquels Baudelaire a prêté sa plume : ils ne furent réunis qu'après sa mort dans l'édition des *Œuvres complètes* (1868-1870) et occupent 2 des 7 volumes, *Curiosités esthétiques* et *L'art romantique*. Malgré cette dispersion, ils constituent une véritable théorie esthétique : s'il distingue dans ses comptes rendus d'exposition les qualités individuels des tableaux exposés et dresse la liste des peintres qu'il peut aimer ou détester, il y mêle des réflexions sur le beau, la couleur, le portrait ou l'idéal.

Pour Baudelaire, la critique a une fonction éducative. Elle est aussi subjective :

« 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 qui ouvre le plus d'horizons [...] 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. [...] Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie» (*Salon de 1846*).

Il pourra ainsi faire référence à des œuvres et des artistes dans ses poèmes en vers, comme *Les Phares*, mais les textes critiques proprement dit sont en prose.

Le Beau selon Baudelaire :

Dans l'ensemble de son œuvre, Baudelaire donne plusieurs définitions du beau. Un élément qu'on y retrouve à plusieurs reprises est la notion d'étrangeté. Dans *Mon cœur Mis à Nu* il déclare « le beau est toujours bizarre », mais « parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau » ajoute-il dans le *Salon de 1859*.

Dans *Le peintre de la vie moderne*, sa définition du beau croise celle de la modernité, l'un et l'autre contenant à la fois un élément « éternel » et un élément « circonstanciel », « transitoire », « fugitif ».

Mais il semble que ce qui compte le plus pour Baudelaire, quel que soit le domaine concerné, c'est que toute création soit empreinte d'une poésie qui ne doit pas être artificiellement recherchée : « elle doit venir à l'insu de l'artiste [...] car elle gît dans l'âme du spectateur et le génie consiste à l'y réveiller ». En peinture, « chercher la poésie de parti-pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver » (Baudelaire, « De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment »). Cela explique pourquoi la Naïveté est une des qualités que loue le poète chez certains artistes, comme Chazal ou Catlin. De même l'imagination, capable de permettre aux artistes de transcender la réalité est « la reine des facultés » pour le poète : elle est par exemple celle qui permet aux caricaturistes d'interpréter le monde contemporain.

Il évoquera les mêmes notions de poésie au sujet de la musique de Wagner : « Sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique ». Dans *Baudelaire parmi nous*, Claude Pichois écrivait d'ailleurs : « Il a partout cherché la poésie : lui seul la voyait partout, unique sous des techniques et des formes différentes ».

Les Salons :

Le Salon est l'exposition périodique des artistes vivants. Organisé par l'Académie sous l'Ancien Régime puis par l'administration des Beaux-Arts au XIXe siècle, il est le reflet du goût officiel et de l'enseignement que prodiguent les instances artistiques. Le premier Salon fut organisé par Colbert en 1666. Il a lieu tous les deux ans jusqu'en 1789, puis la conjoncture politique guide sa périodicité, tantôt ponctuelle, tantôt annuelle ou bisannuelle selon les périodes. Le Salon se tient d'abord à l'hôtel Brion, une aile du Palais-Royal construite par Richelieu, puis il déménage en 1699 au Louvre, dans sa Grande Galerie. À partir de 1725, il est installé régulièrement dans le Salon Carré qui donne son nom à la manifestation. L'inflation du nombre d'œuvres au XIX^e siècle (plusieurs centaines de peintures, dessins, sculptures ou estampes) le fait déborder jusque dans la Grande Galerie et dans les salles de la Cour carrée, avant d'être finalement délocalisé à partir de 1849 aux Tuileries, au Palais Royal puis, dès 1855, au Palais de l'Industrie.

Le Salon a une place essentielle dans la vie artistique du XIX^e siècle car c'est l'un des seuls lieux où les artistes peuvent montrer leurs œuvres. Il est déjà au XVIII^e siècle un événement ouvert aux amateurs et connaît un immense succès. Être exposé au Salon permet donc aux artistes de se faire connaître : la presse fait un large écho à cette manifestation et la foule se presse en masse pour voir les nouveautés artistiques du temps. Partie intégrante des expositions universelles dans la seconde moitié du XIXe siècle, Le Salon peut recevoir plusieurs millions de visiteurs ! Pour Théophile Gautier, le Salon permet aussi aux artistes de prendre conscience des évolutions de l'art tandis que le rôle du critique est de les aider dans cette voie. C'est d'ailleurs à partir du moment où le Salon est devenu régulier qu'est vraiment née la critique d'art, sous la forme de comptes rendus des Salons dans la presse.

Pour être admis, les artistes doivent soumettre leurs œuvres à un jury composé des membres de l'Académie des Beaux-Arts. Le Salon de 1848, affirmant les principes égalitaires de la jeune République, supprima le jury, mais celui-ci réapparut l'année suivante. En 1863, le jury se montra si sévère que Napoléon III autorisa la tenue, dans une partie du palais de l'Industrie, d'un « Salon des Refusés ». C'est là que furent exposés pour la première fois *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou *La Féerie* d'Henri Fantin-Latour.

L'artiste absolu

Eugène Delacroix (1798-1863) :

Delacroix est considéré comme le représentant majeur du romantisme. Il fréquente de nombreux artistes, peintres, musiciens et écrivains de son temps, dont Ary Scheffer, Théodore Géricault, Paganini, Gautier, Baudelaire, etc. Il renouvelle, avec les autres artistes de sa génération, les sujets de la peinture : il puise son inspiration à des textes que le XIX^e siècle redécouvre : *La divine Comédie* de Dante (*La Barque de Dante et Virgile aux Enfers, Paolo et Francesca...*), les tragédies de Shakespeare (*Hamlet, Macbeth...*), ainsi que les auteurs romantiques contemporains (Goethe, Byron, Walter Scott...). Avec Delacroix, la peinture n'illustre plus seulement les grands épisodes de la Bible ou la légende des héros de l'Antiquité. Il réalise aussi plusieurs ensembles monumentaux pour des bâtiments publics (Bibliothèque de l'Assemblée nationale, galerie d'Apollon au Louvre, chapelle des Saints-Anges à l'église Saint-Sulpice...); son voyage au Maroc en 1832 sera une expérience visuelle déterminante dont témoignent les *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Il est difficile de résumer ce que Baudelaire a pu dire de Delacroix tant il lui a consacré de pages. Il le tient pour le plus grand peintre de son époque, le romantique et le coloriste par excellence : « M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes » écrit-il dans le *Salon de 1845*. « Un grand génie malade de génie », un homme « aux facultés étranges et étonnantes » doté d'« une passion immense, doublée d'une volonté formidable ». C'est surtout dans *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* publié en 1863 dans *L'Opinion Internationale* quelques mois après la mort du peintre, que Baudelaire déploie son grand éloge de Delacroix :

« 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* ; et il a fait cela, – observez le bien, – monsieur, sans autres moyens que le contour et la couleur ; il l'a fait mieux que pas un ; il l'a fait avec la perfection d'un peintre consommé, avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné. ». Et de renchérir : « 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 ! » Enfin, quant au talent de coloriste du peintre, Baudelaire explique : « Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous, vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse, mais tranquille, cette impression, qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste ».

Tendances et amitiés

Lorenzo Bartolini (1777-1850) :

Les débuts du sculpteur florentin Lorenzo Bartolini sont liés au destin de son éminent commanditaire, Napoléon, pour lequel il a notamment sculpté un buste monumental. Portraitiste génial, l'artiste exécute des effigies subtiles des personnalités du monde de la musique, de la littérature, de la politique ou de la haute finance (Madame de Staël, lord Byron, Franz Liszt, les membres des familles Demidoff ou Poniatowski). En 1845, sa *Nymphe au Scorpion* est pour Baudelaire le « morceau capital du salon de sculpture ». Elle atteste de tous les raffinements du travail de Bartolini ; le sujet n'est que le prétexte d'un superbe nu féminin. Virtuose du marbre, il crée une œuvre qui se rattache autant à l'art italien qu'à la tradition française et il livre ici une interprétation personnelle des règles néoclassiques en y intégrant des éléments naturalistes : la beauté de la ligne ne trahit en rien la justesse de l'observation sur le modèle vivant. On a pu à ce titre le rapprocher d'Ingres, ami de Bartolini, et comme lui violoniste et grand amateur de musique.



La Nymphe au scorpion, vers 1843, marbre, Paris, musée du Louvre

George Catlin (1796 -1872) :



Portrait de Mu-ho-she-kaw (Le Nuage Blanc), Chef des loways du Haut Missouri, huile sur toile, Paris, musée du quai Branly

Peintre-ethnographe américain, George Catlin est connu pour ses portraits d'indiens d'Amérique. En 1845 il inaugure, en présence de ses modèles amérindiens, la « Galerie Indienne » au Palais des Tuileries, rassemblant peintures et objets rapportés de ses expéditions. Nous connaissons plus de six-cents tableaux de cette série. Baudelaire s'intéresse à Catlin dans le chapitre « De quelques coloristes » du *Salon de 1846*, intrigué par deux portraits de guerriers loways : « Il y a au Salon deux curiosités assez importantes ; ce sont les portraits de *Petit Loup* et de *Graisse du dos de buffle*, peints par M. Catlin, le cornac des sauvages. [...] Il est aujourd'hui avéré que M. Catlin sait fort bien peindre et fort bien dessiner. [...] M. Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens ; la construction de leur tête est parfaitement bien comprise. Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique. ». Il déclare aussi que « la couleur de M. Catlin [est] souvent terrible », qu'elle « a quelque chose de mystérieux ». « Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse ; quant aux paysages, – montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes, – ils étaient monotonement, éternellement verts ; le rouge, cette couleur si obscure, si épaisse, plus difficile à pénétrer que les yeux d'un serpent, – le vert, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature, je les retrouve chantant leur antithèse mélodique jusque sur le visage de ces deux héros. – Ce qu'il y a de certain, c'est que tous leurs tatouages et coloriage étaient faits selon les gammes naturelles et harmoniques ».

Eugène Boudin (1824-1898) :

Surnommé le « roi des ciels » par Camille Corot, Boudin est un peintre de marines. Influencé par l'école de Barbizon et précurseur de l'impressionnisme, il réalise de nombreuses études *in situ*, notations rapides et colorées saisissant l'instant d'un ciel ou d'une mer, en marge desquelles il indique la date, l'heure et le vent. Baudelaire rencontre Boudin lors d'un séjour en Normandie, peu avant le Salon de 1859 où le peintre expose *Le Pardon de Sainte-Anne Palu*. Pour Baudelaire « l'imagination fait le paysage ». Il décrit les effets que produisent sur lui les « magies liquides ou aériennes » de Boudin : « tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaies béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium ».



Étude de ciel au soleil couchant, entre 1862 et 1870, pastel, Paris, musée d'Orsay

Antoine Chazal (1793-1856) :



Le Yucca gloriosa fleuri en 1844 dans le parc de Neuilly, huile sur toile. Paris. musée du Louvre

Peintre et graveur français spécialisé dans les sujets floraux, Antoine Chazal a été formé par le peintre de fleurs Gérard Van Spaendonck. Au service des expéditions botaniques au début des années 1820, il a une importante production de dessins scientifiques. En 1831, il devient professeur de dessin au Jardin du Roi puis, en 1838, peintre animalier. Il expose le *Yucca gloriosa* au Salon de 1845, tableau dont Baudelaire dit qu'il a le mérite d'être « fait avec une profonde naïveté », « très bien, non parce que tout y est et que l'on peut compter les feuilles, mais parce qu'il rend en même temps le caractère général de la nature – parce qu'il exprime bien l'aspect vert cru d'un parc au bord de la Seine et de notre soleil froid ». Se méfiant de toute représentation minutieuse et trop exacte de la réalité, Baudelaire est d'abord sensible à l'expression sincère du tempérament individuel de l'artiste et au sentiment de la couleur, deux qualités qui fondent à ses yeux le talent de Delacroix et sont donc particulièrement appréciables.

Théodore Chassériau (1819-1856) :

Enfant-prodige, Chassériau a été l'élève d'Ingres de 1830 à 1834 ; âgé de tout juste vingt ans, il expose au Salon de 1839 *Suzanne au bain*. Attiré par l'Orient, il se rend en Algérie en 1846 où il peint des scènes de combats et des scènes de la vie de femmes d'Alger. De 1845 à 1848 il réalise les fresques de l'escalier d'honneur de la Cour des Comptes, dans l'ancien palais d'Orsay aujourd'hui détruit, incendié par les communards en 1871. Admirateur de Delacroix, Chassériau mêle dans son style des éléments classiques, comme la pureté de la ligne, et des éléments romantiques, comme l'importance de la couleur. Son ami et défenseur Théophile Gautier parlera dans *La Presse* de « grâce étrange » pour rendre compte cet univers double du peintre. Pour Baudelaire en revanche, « la position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est élève, et Delacroix, qu'il cherche à détrousser, a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui-même ». Il lui reproche d'être en lutte avec des influences contradictoires. Le seul tableau de Chassériau commenté par

Baudelaire est *Le Kalife de Constantine suivi de son escorte*, dans le *Salon de 1845* : « Ce tableau séduit tout d'abord par sa composition. – Cette défilade de chevaux et ces grands cavaliers ont quelque chose qui rappelle l'audace naïve des grands maîtres. – Mais pour qui a suivi avec soin les études de M. Chassériau, il est évident que bien des révolutions s'agitent encore dans ce jeune esprit, et que la lutte n'est pas finie. [...] il y a dans ce tableau des contradictions. – En certains endroits c'est déjà de *la couleur*, en d'autres ce n'est encore que coloriage – et néanmoins l'aspect en est agréable, et la composition, nous nous plaisons à le répéter, excellente ». Malgré cette tendance à « imiter Delacroix », Baudelaire estime toutefois qu'« avec des goûts aussi distingués et un esprit aussi actif que celui de M. Chassériau, il y a tout lieu d'espérer qu'il deviendra un peintre, et un peintre éminent ».



Alli Ben Ahmed, *calife de Constantine*, 1845, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

Jean-Baptiste, dit Auguste Clésinger (1814-1883) :

Clésinger, sculpteur et peintre romantique français, fut le gendre de George Sand, dont il fit le portrait en 1847. Auteur de nombreux autres bustes, il réalisa en 1850 le tombeau de Frédéric Chopin au cimetière du Père-Lachaise. Il a également été le directeur artistique de la Société générale de photo-sculpture, procédé qui permettait, à partir de méthodes photographiques, d'obtenir une image en relief sculptural, ronde bosse ou bas-relief, d'un modèle vivant. La célébrité de Clésinger



Femme piquée par un serpent, 1847, marbre, Paris, musée, d'Orsay

date du Salon de 1847, dont Baudelaire n'a pas rendu compte, où furent exposés cinq de ses envois. Deux concernaient Mme Sabatier : *Femme piquée par un serpent*, un marbre réalisé d'après un moulage sur le vif du corps de La Présidente, et *Buste de Mme **** (salle 2). Le premier provoqua « l'engouement de la foule », d'après Gustave Planche qui reprochait au sculpteur d'avoir procédé à un moulage. Delacroix, lui donne d'ailleurs raison en déclarant : « C'est du daguerréotype en sculpture ». Baudelaire quant à lui reconnaissait à Clésinger plus d'habileté que de génie. Dans son *Salon de 1845*, il mentionne deux bustes, exécutés avec « beaucoup de distinction et d'élégance ». Dans celui de 1859, il apprécie un tableau que l'artiste avait envoyé de Rome, *Ève*, pour son « élégance tourmentée du goût florentin » et, surtout, pour ses dimensions. Le poète ne cache pas son « amour incorrigible du *grand* », qui lui fait préférer, « en supposant l'égalité de mérite, les choses *grandes* à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises ».

Camille Corot (1796-1875):

Jean-Baptiste Camille Corot, peintre et graveur français, se consacra principalement à représenter les paysages qu'il découvre pendant ses voyages en Italie et en France. Baudelaire, s'il renie le sentiment de fusion avec la Nature cher aux romantiques et manifeste peu d'intérêt pour la peinture de paysage, consacre toutefois un long article du *Salon de 1845* à Camille Corot qu'il place à la tête de l'école moderne du paysage et pose les critères à l'aune desquels il va juger la production des autres peintres. Le poète reconnaît au paysagiste les qualités de « naïveté » et d'« originalité ». À partir de l'exemple d'*Homère et les bergers* la distinction entre un tableau qui est « fait » et un tableau qui est « fini ». Il relègue du côté de ce qui est « fini », le caractère minutieux d'une toile, tandis que ce qui y est « fait » relève du geste créateur de l'artiste, de son premier mouvement vers ce qu'il veut peindre, de son inspiration, de son tempérament particulier et de son « audace ». Baudelaire conclue « 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 ».

Gustave Courbet (1819-1877) :

Courbet est un des chefs de file du réalisme. Ses sujets sont variés : paysages, portraits, natures mortes, scènes de chasse, peinture d'histoire, marines, etc. C'est sans doute Champfleury qui présente Baudelaire à Courbet, vers 1847, année où le peintre d'Ornans fit le portrait du poète au sujet duquel Courbet disait : « Je ne sais comment aboutir au portrait de Baudelaire, tous les jours il change de figure ». Tous les trois partageaient alors des idées républicaines, pour ne pas dire révolutionnaires. Grâce au soutien de Charles Toubin, Baudelaire et Champfleury fondèrent l'année suivante *Le Salut public*, journal éphémère qui connut deux numéros et pour lequel Courbet dessina le frontispice. Mais lorsque Courbet se lance résolument dans le Réalisme, Baudelaire s'éloigne de lui, qualifiant d'« immolation » son manque d'imagination. Courbet, dans son tableau-manifeste, *L'Atelier du peintre* (1855), place son ancien compagnon à l'écart, à droite, plongé dans un livre. Ils se retrouveront par hasard à Honfleur, en 1859, en compagnie d'Eugène Boudin et d'Alexandre Schanne, qui rapporte la scène dans ses *Souvenirs de Schaunard*. C'est pour commémorer cette rencontre que Courbet aurait dédié à son « ami Baudelaire » le *Bouquet d'Asters*. La relation de Baudelaire avec Courbet est ambivalente : « 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 ».

Honoré Daumier (1808-1879) :



Le Dernier Bain 1840, lithographie à la plume, Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire

Honoré Daumier est un graveur, caricaturiste, peintre et sculpteur français, connu pour ses dessins satiriques d'hommes politiques et ses caricatures des mœurs contemporaines. Il illustre notamment les romans de Balzac. Feuilletez l'œuvre de Daumier, dit Baudelaire, « et vous verrez défiler devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités ». En effet, le poète les connaît bien, pour les collectionner, les innombrables séries qui avaient paru dans *Le Charivari* et dans *La Caricature : Types parisiens, Profils et silhouettes, Mœurs conjugales, Les Baigneurs, Les Baigneuses, Les Canotiers parisiens, Les Gens de Justice, Les Représentants représentés*. Il est particulièrement sensible à *Robert Macaire*, « l'inauguration décisive de la caricature de mœurs ». Dès le *Salon de 1845*, Baudelaire rapproche Daumier d'Ingres et de Delacroix ; il appartient donc « à l'illustre famille des maîtres ». Il voit en lui l'équivalent d'un Molière et le meilleur illustrateur possible de la *Comédie humaine* de Balzac.

Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) :

Grande figure du romantisme, Decamps étudie sous la houlette d'Etienne Bouhot et Abel de Pujol. Il fait ses débuts comme peintre de guerre mais s'oriente ensuite vers des sujets orientaux. Il réalise également des dessins satiriques dans la presse. *La Défaite des Cimbres*, son chef d'œuvre, est exposée au Salon en 1834. Suivra au Salon de 1839 plusieurs œuvres réalisées en 1835, dont *Le Supplice des crochets*. Pour le Salon de 1845, Decamps envoie un ensemble de neuf dessins racontant *L'Histoire de Samson*. Baudelaire dit de cette série qu'elle surpasse *Les Crochets* et *Les Cimbres*. Il admire la capacité de Decamps, « cet artiste prodigieux », à retranscrire « tout un petit monde avec sa vérité native et comique », à « prendre la nature sur le fait, par son côté fantastique et réel à la fois – dans son aspect le plus subit et le plus inattendu ». Dans le *Salon de 1846* Baudelaire développe : « Cet artiste, doué d'une merveilleuse faculté d'analyse, arrivait souvent, par une heureuse concurrence de petits moyens, à des résultats d'un effet puissant. – S'il esquissait trop le détail de la ligne, et se contentait souvent du mouvement ou du contour général, si parfois ce dessin frisait le chic, – le goût minutieux de la nature, étudiée surtout dans ses effets lumineux, l'avait toujours sauvé et maintenu dans une

région supérieure ». Il admire la précision du dessin de Decamps qui « sait faire comprendre un personnage avec quelques lignes », loue son soin du détail, de l'utile et de l'unité (« là où d'autres, comme Delacroix, arriveraient par un grand dessin, un choix de modèle original ou une large et facile couleur, M. Decamps arrivait par l'intimité du détail », « chaque détail destiné à concourir à l'effet d'ensemble [...] rien chez lui n'était accessoire »). Il vante également son usage de la couleur « sanguinaire et mordante » : « la couleur était son beau côté, sa grande et unique affaire ; [...] pour M. Decamps, la couleur était la grande chose, c'était pour ainsi dire sa pensée favorite. Sa couleur splendide et rayonnante avait de plus un style très particulier ». Finalement, si Baudelaire aime tant Decamps, c'est surtout qu'il considère ses tableaux comme « pleins de poésie, et souvent de rêverie ».



Samson tournant la meule, crayon noir et aquarelle avec rehauts de gouache, Lyon, musée des beaux-arts

Constantin Guys (1805-1892) :



Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin dit Constantin Guys, commence sa carrière dans l'armée avant de devenir, à 42 ans, dessinateur pour la presse. Il utilise le plus souvent le lavis d'encre noire et l'aquarelle. S'il documente les batailles à l'étranger pour le journal *Illustrated London News*, notamment la guerre de Crimée, il dessine aussi des comptes rendus de fêtes populaires et de la vie courante. Travaillant toujours de mémoire, il rend dans ses dessins une réalité simplifiée et actuelle, ce qui lui vaut d'être considéré par Baudelaire comme le peintre de la modernité par excellence. Il publie *Le Peintre de la Vie Moderne* en trois livraisons dans *Le Figaro* en 1863, Guys en est le héros même s'il n'est jamais cité car il avait préféré garder anonymat. Modeste, il n'exposa jamais ses œuvres et ne les signait que rarement. Seul ses amis proches, Baudelaire, Nadar, Gavarni ou Daumier, reconnurent à l'époque une importance à son travail.

Tôlière ou étude de femme en pied, tête nue, robe bleue, fond jaune, vers 1865, aquarelle, crayon et encre sur vergé, Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris

Nicolas-Auguste Hesse (1795-1869) :

Peintre et dessinateur français, élève de Gros, Hesse prolonge la tradition classique et académique : adoptant le grand genre, il réalise des sujets historiques, mythologiques, allégoriques, des compositions religieuses, des décors monumentaux et des cartons de vitraux. Il débute au Salon en 1824 et y exposera régulièrement des œuvres jusqu'en 1863, date à laquelle il succède à Eugène Delacroix à l'Institut. Au Salon de 1845, Baudelaire découvre *L'Évanouissement de la Vierge* qui se distingue des « poncifs qui traînent dans tous les jeunes ateliers... » bien que la couleur lui paraisse quelque peu triste : « Voilà un tableau évidemment choquant par la couleur – c'est d'une couleur dure, malheureuse et amère – mais ce tableau plaît, à mesure qu'on s'y attache, par des qualités d'un autre genre. – Il a d'abord un mérite singulier – c'est de ne rappeler, en aucune manière, les motifs convenus de la peinture actuelle ». Baudelaire y voit l'héritage de la grande tradition italienne qui rend la peinture « belle et habile, et [avec] quelques-unes des qualités traditionnelles des grandes écoles – la dignité, la pompe, et une harmonie



L'Évanouissement de la Vierge, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

ondoyante de lignes ».

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) :

Formé dans l'atelier de David, Ingres est l'autre grande figure artistique de la première moitié du XIX^e siècle. Il incarne la veine néoclassique, opposée au romantisme de Delacroix. Baudelaire évoque surtout son œuvre de portraitiste – on en retrouve un exemple avec la gravure de M. Bertin en salle 1. « M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits ; et c'est en effet dans ce genre qu'il a trouvé ses plus grands, ses plus légitimes succès » dit Baudelaire pour qui un « vrai portrait » est « la reconstruction idéale des individus ». Mais la peinture d'Ingres embrasse aussi le Grand Genre, peinture historique ou religieuse ; il sera justement célèbre pour ses Nus féminins dont font partie *La Grande Baigneuse* (1808), *La Grande Odalisque* (1814) ou *Le Bain Turc* (1862) :

« Un fait assez particulier et que je crois inobservé dans le talent de M. Ingres, c'est qu'il s'applique plus volontiers aux femmes ; il les fait telles qu'il les voit, car on dirait qu'il les aime trop pour les vouloir changer ; il s'attache à leurs moindres beautés avec une âpreté de chirurgien ; il suit les plus légères ondulations de leurs lignes avec une servilité d'amoureux. L'Angélique, les deux Odalisques, le Portrait de Mme d'Haussonville, sont des œuvres d'une volupté profonde » (voir *La tête pour la Grande odalisque*, Salle 2).

Le commentaire que Baudelaire fait du talent de dessinateur du peintre est l'occasion d'un développement sur la question de la ligne :

« Un dessinateur est un coloriste manqué. Cela est si vrai, que M. Ingres, le représentant le plus illustre de l'école naturaliste dans le dessin, est toujours au pourchas de la couleur. [...] M. Ingres adore la couleur, comme une marchande de modes. C'est peine et plaisir à la fois de contempler les efforts qu'il fait pour choisir et accoupler ses tons. Le résultat, non pas toujours discordant, mais amer et violent, plaît souvent aux poètes corrompus ; encore quand leur esprit fatigué s'est longtemps réjoui dans ces luttes dangereuses, il veut absolument se reposer sur un Velázquez ou un Lawrence. Si M. Ingres occupe après E. Delacroix la place la plus importante, c'est à cause de ce dessin tout particulier, dont j'analysais tout à l'heure les mystères, et qui résume le mieux jusqu'à présent l'idéal et le modèle. M. Ingres dessine admirablement bien, et il dessine vite. Dans ses croquis, il fait naturellement de l'idéal ; son dessin, souvent un peu chargé, ne contient pas beaucoup de traits ; mais chacun rend un contour important. [...] Dans un certain sens M. Ingres dessine mieux que Raphaël, le roi populaire des dessinateurs. »

Alexandre Laemlein (1813-1871) :



Peintre et graveur français d'origine allemande, Laemlein envoie ses premiers tableaux au Salon en 1836. Il est surtout connu pour ses portraits historiques et ses tableaux religieux. C'est en 1846 que Baudelaire voit au Salon *La Charité Universelle*, une allégorie réalisée l'année précédente : « *La Charité* de M. Laemlein est une charmante femme qui tient par la main, et porte suspendus à son sein, des marmots de tous les climats, blancs, jaunes, noirs, etc. Certainement, M. Laemlein a le sentiment de la bonne couleur ; mais il y a dans ce tableau un grand défaut, c'est que le petit Chinois est si joli, et sa robe d'un effet si agréable, qu'il occupe presque uniquement l'œil du spectateur. Ce petit mandarin trotte toujours dans la mémoire, et fera oublier le reste à beaucoup de gens ».

La Charité, 1845, Caen, musée des beaux-arts

Octave Penguilly L'Haridon (1811-1870) :

Militaire, ancien élève de l'École polytechnique, Penguilly L'Haridon conjugue toute sa vie cette carrière avec celle de peintre. Il expose au Salon de 1835 à 1870, ce qui lui vaudra la protection de l'empereur Napoléon III. Il se distingue pour avoir renouvelé la peinture de paysage : ses étranges vues du littoral breton dépourvues d'anecdotes et de pittoresque, frisent le fantastique. Les critiques élogieuses de Baudelaire dans les Salons de 1846 puis de 1859, comme l'enthousiasme de Théophile Gautier, ont beaucoup fait pour sa renommée, relevant tous deux sa capacité d'imagination. Baudelaire la décrit sa peinture comme « excessivement pittoresque et variée » puis la qualifie, treize ans plus tard, de « singulièrement active, impressionnable et curieuse ». Sous la plume du poète, pour qui l'imagination constitue la « reine des facultés » et pour qui « le beau est toujours bizarre », le compliment est évidemment très élogieux.



Les Petites mouettes, 1858, huile sur toile, Rennes, musée des beaux-arts

Nicolas François Octave Tassaert (1800-1874) :

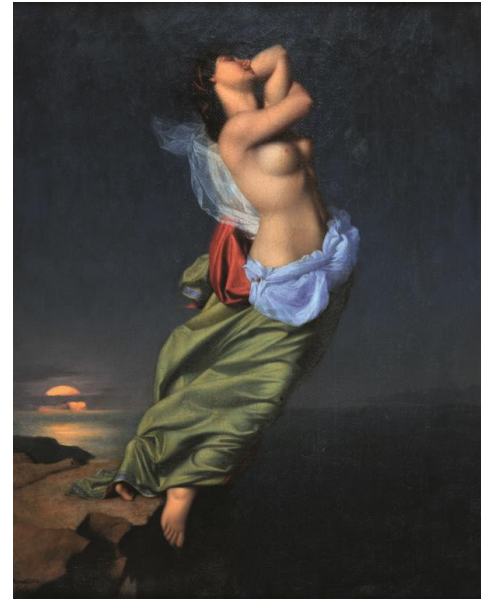


La Sainte-Vierge allaitant l'Enfant Jésus, huile sur toile, Brest, musée des beaux-arts

Tassaert débute sa carrière comme graveur, puis se spécialise dans la peinture de scènes de genre. Il est célèbre pour ses représentations de miséreux ; on connaît aussi de lui quelques tableaux libertins, ses figures féminines lascives abandonnées aux plaisirs de la chair sont surtout une image de la dépravation ; elles se placent en contre-point de son œuvre principale, moralisante et sentimentale.. Baudelaire lui consacre dans le Salon de 1846 un chapitre intitulé *Des sujets amoureux et de M. Tassaert* : « M. Tassaert [...] est un peintre du plus grand mérite, et dont le talent s'appliquerait le plus heureusement aux sujets amoureux ». Baudelaire commente particulièrement le *Bacchus et Erigone* et *Le Marchand d'esclaves* que Tassaert avait exposés en 1845 et dont le poète loue « les lignes onduleuses et combinées d'une manière savante » pour le premier, et, pour le second, la couleur « extrêmement remarquable par la finesse et par la transparence de tons ».

Charles-Alexandre-Ernest Mouton, dit Dugasseau (1812-1885) :

Charles Dugasseau, peintre français aujourd'hui quelque peu oublié, fut l'élève d'Ingres avant de partir à Rome où durant sept ans il étudia les grands maîtres italiens. Il fait des débuts prometteurs au Salon de 1845 pour lequel il envoie un tableau de religion, le Christ entouré des fondateurs du Christianisme, et un sujet antique, *La Mort de Sapho*. Ces œuvres sont saluées par la plupart des critiques pour la rigueur de son dessin et la hauteur de style hérités de l'enseignement de son premier maître. Baudelaire remarque les deux œuvres par ces commentaires : « Peinture sérieuse, mais pédante – ressemble à un Lehmann, très solide. Sa Sapho faisant le Leucade est une jolie composition ». En 1859, Dugasseau prend la direction du Musée d'Archéologie du Mans.



La Mort de Sapho, 1842, huile sur toile,
Le Mans, musée de Tessé

Alphonse Legros (1837-1911) :



Ex-voto, 1860, huile sur toile, Dijon, musée des beaux-arts

Peintre réaliste, Legros expose au Salon de 1859 un tableau intitulé *L'Angélu*, que Baudelaire admire, malgré sa trivialité, car elle « est ici comme un assaisonnement dans la charité et la tendresse ». « L'exécution de cette œuvre pieuse est d'une remarquable solidité ; la couleur un peu triste et la minutie des détails s'harmonisent avec le caractère éternellement précieux de la dévotion » ajoute-t-il. Lors de l'Exposition Martinet, en 1862, Baudelaire remarque aussi *l'Ex-voto* et *La Vocation de saint François* : « M. Legros, toujours épris des voluptés âpres de la religion, a fourni deux magnifiques tableaux, l'un, qu'on a pu admirer à l'Exposition dernière, aux Champs-Élysées (les Femmes agenouillées devant une croix dans un paysage concentré et lumineux) ; l'autre, une production plus récente, représentant des moines d'âges différents, prosternés devant un livre saint

dont ils s'appliquent humblement à interpréter certains passages. Ces deux tableaux, dont le dernier fait penser aux plus solides compositions espagnoles, sont tout voisins d'une célèbre toile de Delacroix, et cependant, là même, dans ce lieu dangereux, ils vivent leur vie propre. C'est tout dire ». Legros figure d'ailleurs aux côtés de Baudelaire dans *l'Hommage à Delacroix* peint par Henri Fantin-Latour. Enfin, dans *Peintres et Aquafortistes*, Baudelaire associe Manet et Legros car tous deux « unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne, – ce qui est déjà un bon symptôme, – cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleurs facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement ».

Édouard Manet (1832-1883) :

Manet, élève de Couture, est considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme. Ses œuvres sont régulièrement refusées au Salon, comme le *Buveur d'Absinthe* en 1859 ou encore *Le Bain (Le déjeuner sur l'herbe)* en 1863, exposé au Salon des Refusés où il fait scandale. *Lola de Valence* est cependant exposé au Salon de 1861. Avant de se lier d'amitié avec Baudelaire, Manet fit partie de ses créanciers. Il réalise en 1862 son portrait à l'eau-forte également, la même année, un tableau représentant Jeanne Duval, la maîtresse du poète. Baudelaire parlera peu des œuvres de Manet, qu'ils ne mentionnent que dans *Peintres et aquafortistes*, se contentant de saluer son « imagination vive et ample, sensible, audacieuse » Au moment où *Olympia*, fait scandale au Salon de 1865, Baudelaire, alors en Belgique, ne prit pas la plume pour défendre son ami et la formule qu'il lui adresse dans une célèbre lettre - « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art » - est restée célèbre malgré ou grâce à son ambiguïté.. Baudelaire n'avait pas compris que Manet pouvait être le véritable « peintre de la vie moderne » qu'il appelait de ses vœux.



Musique aux Tuileries, 1862, Londres, National gallery

Ses détestations

Horace Vernet (1789 - 1863) :



Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader, 1845, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

Spécialiste de la peinture militaire, membre de l'Institut, Horace Vernet fut directeur de l'Académie de France à Rome de 1829 à 1834. Il occupa, durant l'Exposition Universelle de 1855, une salle entière et reçut la médaille d'honneur. Baudelaire le jugea sévèrement : « M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture. – Je hais cet art improvisé au roulement du tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquée à coups de pistolet, comme je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique. [...] Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français. [...] Pour définir M. Horace Vernet d'une manière claire, il est l'antithèse absolue de l'artiste ; il substitue le *chic* au dessin, le charivari à la couleur et les épisodes à l'unité » (*Salon de 1846*). Baudelaire qualifie la *Prise de la Smalah*, exposée au Salon de 1845, de « vaste panorama de cabaret ». Le poète critique le chaos de la composition et la fadeur des teintes : « Cette peinture africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver. - Tout y est d'une blancheur et d'une clarté désespérantes. L'unité, nulle ». Même reproche au sujet de *Judas et Thamar* qui est « la peinture la plus criarde et la plus obscure, la plus embrouillée ! Nous n'avons jamais rien vu de si en désordre ».

Ary Scheffer (1795-1858) :

À ses débuts, Ary Scheffer fait preuve d'un romantisme exacerbé proche de celui de Delacroix avec qui, lors de l'apothéose romantique du Salon de 1827, il prend fait et cause pour le combat de libération des Grecs contre les Turcs. Avec les années, son style s'assagit, exprimant une inspiration mystique et rêveuse. Dans son *Salon* de 1846, Baudelaire fait de Scheffer le chef de file des « Singes du sentiment ». Il éreinte son tableau représentant Saint Augustin et Sainte Monique, par ailleurs très flatteusement remarqué et s'exclame : « C'est le comble de l'absurdité. Il me semble voir un danseur exécutant un pas de mathématiques ! ». Cependant Scheffer conserve des soutiens parmi lesquels l'influent critique Philippe Burty. Il écrit en 1859 dans la *Gazette des Beaux-Arts* à propos de l'exposition de l'ensemble de l'oeuvre du peintre qu'il ne connaît « personne à aucune époque qui ait trouvé moyen d'émouvoir plus profondément avec des moyens aussi peu mélodramatiques ».



Saint Augustin et sainte Monique, huile sur toile, Paris, musée de la Vie romantique

L'édition française de référence des textes de Baudelaire est celle, de la «Bibliothèque de la Pléiade » établie par Claude Pichois pour les *Œuvres complètes* Paris, Gallimard, 1976, et, pour la *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, établie par Claude Pichois et Jean Ziegler (deux volumes à chaque fois). r

La bibliographie baudelairienne comporte des dizaines de milliers de titres, si bien qu'il est devenu presque impossible de s'en faire une vue d'ensemble ; elle est régulièrement mise à jour par le W. T. Bandy Center for Baudelaire and Modern French Studies – ainsi nommé d'après son fondateur – de l'université Vanderbilt (Tennessee) et consultable en ligne (site web : www.library.vanderbilt.edu/central/frencoll.html).

La présente liste n'a d'autre but que de permettre au lecteur de retourner aux textes mêmes de Baudelaire dans des éditions fiables et d'amorcer une réflexion personnelle sur sa critique d'art à l'aide de quelques publications récentes dues à des spécialistes reconnus.

Œuvres de Baudelaire :

BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 (1ère éd. 1992).

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris - Petits poèmes en prose*, Le Livre de Poche, 2003.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1973, I-II.

Baudelaire journaliste. Articles et Chroniques, choix de textes et présentation par Alain Vaillant, Paris : Flammarion, 2011.

Sur Baudelaire :

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1990 (1ère éd. 1979).

KOPP Robert, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, Collection Découvertes (n°456), 2004.

LE PICHON Yann et PICHOS Claude, *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris, Stock, 1992.

MAY Gita, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz-Paris : Minard, 1957.

MOSS Armand, *Baudelaire et Delacroix*. Paris, Nizet, 1973.

NADAR Félix, *Charles Baudelaire intime*, Ed. Ides Et Calendes, 2000.

PICHOS Claude et ZIEGLER Jean, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.

Sur le XIX^e siècle :

AMBRIERE Madeleine (dir.), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, PUF, 2007.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Ed. Du Cerf, 1986 (1ère éd. 1939).

THERENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

ROSENTHAL Léon, *Du romantisme au réalisme*, Paris, Macula, 1987 – rééd. 1914.

TABARANT Adolphe, *La Vie Artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942 – rééd. 1963.

WHITE Harrison C. et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

Sur la critique :

Centre d'art, esthétique et littérature (Université de Rouen), *La critique artistique, un genre littéraire*, Paris, PUF, 1983.

RICHARD André, *La critique d'art*, Paris, PUF, 1968.

VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1968.

Le Musée de la Vie Romantique

Construit en 1830, le pavillon est l'ancienne demeure du peintre d'origine hollandaise Ary Scheffer (1795-1858). Sa demeure connaît durant trente années une intense activité artistique, politique et littéraire. Construite par l'entrepreneur Wormser, cette maison caractéristique de l'époque de la Restauration, comporte deux étages d'habitation surélevés sous un toit à l'italienne. Face à la maison, Ary Scheffer fait construire deux ateliers à verrière, orientés au nord, de part et d'autre de la cour pavée : l'un à usage de salon, l'autre d'atelier de travail. Dans l'atelier-salon, Scheffer reçoit le Tout-Paris artistique et intellectuel. Delacroix vient en voisin, comme George Sand avec Chopin qui joue volontiers sur le piano Pleyel. Ils retrouvent Liszt et Marie d'Agoult, mais aussi Rossini, Tourgueniev, Dickens ou Pauline Viardot.

En 1956, la maison fut vendue à l'Etat pour un montant symbolique, afin qu'y soit établie une institution culturelle. Après avoir accueilli un centre universitaire d'enseignement et de recherche consacré à l'étude des sons et des couleurs, des démarches sont entreprises afin de créer dans l'ancienne demeure du peintre « une institution culturelle à dominante muséographique ». En 1982, l'Etat remet la gestion de l'immeuble à la ville de Paris qui ouvre alors une annexe du musée Carnavalet sous l'appellation de « Musée Renan-Scheffer ». Peu après, un nouveau programme muséographique fut mis en œuvre, mettant en valeur les souvenirs de Georges Sand dans les bâtiments rénovés sous la conduite de Jacques Garcia. Le musée prend en 1987 le nom de « Musée de la Vie Romantique ». Ces dernières années, le musée accueille environ 150 000 visiteurs par an. En plus de la collection permanente et d'expositions temporaires deux fois par an, le musée organise régulièrement « Les Lundis Romantiques », soirées littéraires et musicales organisées par la Société des Amis du Musée de la Vie Romantique.

Musée de la Vie Romantique 16 rue Chaptal, 75009 Paris	Plein tarif : 8€ - tarif réduit : 6€ Gratuité : - 18 ans
Ouverture du mardi au dimanche de 10h à 18h. Fermeture des caisses à 17h30. Fermeture les lundis et certains jours fériés.	Métro : Ligne 2, Blanche, Pigalle / Ligne 12, Saint-Georges / Ligne 13, Liège Bus : 74, 67, 68 Velib' : 38 rue Victor Massé, 28 rue J.B Pigalle

Visites commentées de l'exposition

Durée : 1h30 – Sans réservation.

Tarif : 8€ + entrée de l'exposition tarif réduit

Jeudi à 10h30	Samedi à 10h30	Samedi à 14h30
Septembre : 22, 29	Septembre : 24	Septembre : 24
Octobre : 6, 20, 27	Octobre : 8, 22, 29	Octobre : 8, 22, 29
Novembre : 3, 10, 17, 24	Novembre : 5, 19, 26	Novembre : 5, 26
Décembre : 1, 8, 15, 29	Décembre : 3, 17, 31	Décembre ; 17, 31

Retrouvez toute la programmation 2016/2017 sur www.museevieromantique.paris.fr / www.parismusees.paris.fr

Réservation et renseignements

reservations.museevieromantique@paris.fr

01 71 19 24 05 / 01 55 31 95 67

Crédits : Dossier pédagogique réalisé par Clara Muller .