

## Sommaire

### **Baudelaire peintre** — 7

*par Jean-Christophe Bailly*

### **Salon de 1846** — 59

Aux bourgeois — 61

I. À quoi bon la critique? — 65

II. Qu'est-ce que le romantisme? — 69

III. De la couleur — 73

IV. Eugène Delacroix — 81

V. Des sujets amoureux et de M. Tassaert — 107

VI. De quelques coloristes — 113

VII. De l'idéal et du modèle — 127

VIII. De quelques dessinateurs — 133

IX. Du portrait — 143

X. Du chic et du poncif — 151

XI. De M. Horace Vernet — 153

XII. De l'éclectisme et du doute — 159

XIII. De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment — 163

XIV. De quelques douteurs — 169

XV. Du paysage — 173

XVI. Pourquoi la sculpture est ennuyeuse — 185

XVII. Des écoles et des ouvriers — 191

XVIII. De l'héroïsme de la vie moderne — 197

Index biographique — 203

## Baudelaire peintre

(Une introduction au Salon de 1846)

Tout à fait sur la droite de *L'Atelier du peintre*, le grand tableau programmatique de Courbet, Baudelaire est représenté assis en train de lire. Certains pensent que ce qu'il a sous les yeux serait son propre *Salon de 1846*, tel qu'il fut publié chez Michel Lévy frères<sup>1</sup>, ce qui semble peu probable, puisque le livre édité au moment du Salon était d'un format beaucoup plus petit (un in-18) que celui que tient Baudelaire, qui ressemble davantage à une brochure, voire à un manuscrit. Mais cette seule spéculation suffirait à le prouver, le *Salon de 1846* est un livre fondateur : d'une part il introduit avec une certaine violence le discours critique de Baudelaire sur l'art, ce que n'avait qu'à peine esquissé le précédent et beaucoup moins ambitieux *Salon de 1845*, d'autre part il constitue le premier véritable geste de Baudelaire écrivain. En effet, celui qui signe encore Baudelaire Dufaÿs, en accolant au nom de son père le nom de jeune

---

1. C'est notamment le cas de Julien Cain, dans son édition de textes choisis dans les *Curiosités*

*esthétiques* (Paris, Hermann, 1968).

## *Salon de 1846*

filles de sa mère alors devenue Mme Aupick, n'a presque rien publié (le petit *Salon de 1845*, donc, et quelques articles) et n'est connu que d'un très petit cercle. Mais pour comprendre le caractère d'irruption qui accompagne le *Salon de 1846* et en projette la signification bien au-delà de Baudelaire lui-même, il est nécessaire de se représenter le monde dans lequel il apparut, qui est celui d'une époque – la monarchie de Juillet – et d'une ville – Paris – mais aussi celui d'une vie artistique complexe quoique dénuée de véritable élan.

Nous sommes aujourd'hui tellement accoutumés à évoquer, à partir de l'invention théorique de Walter Benjamin, les problématiques de la reproductibilité, et les images nous sont devenues tellement faciles d'accès, entre autres via leur destin numérique, qu'il faut un effort pour nous représenter ce que put être un monde où la reproductibilité n'existait pas ou restait limitée aux flux relativement faibles induits par les différentes formes de l'estampe, même s'ils avaient gagné en puissance avec l'invention de la lithographie (en 1798). Dans un tel monde, il était fatal que le contact direct avec les œuvres ait une fonction régulatrice et la forme à laquelle il avait fini par aboutir fut celle d'une sorte de rendez-vous régulièrement reconduit permettant à chacun de se faire sur pièces une idée de l'évolution picturale et de la façon dont les tableaux relançaient ou au contraire épuisaient l'énigme de la représentation

figurée. Pour comprendre le rôle social et institutionnel des Salons, nous devons donc avoir à l'esprit l'importance qu'avait prise la peinture dans la détermination des modes de sentir, y compris et peut-être d'abord pendant un temps sur le plan politique. On peut dire qu'à bien des égards – et la façon dont ils traversèrent la période tumultueuse de la Révolution et des années qui vinrent après elle le prouverait – les Salons jouèrent à cette époque un rôle qui se rapproche de celui du théâtre dans la Grèce antique, la peinture d'histoire y tenant, mais presque toujours hélas avec un terrible côté compassé, le rôle de la tragédie, et d'ailleurs en lui empruntant ses registres et ses poses<sup>1</sup>. Si l'on conserve un instant cette comparaison avec le théâtre, on peut dire aussi que la scène picturale était largement envahie par l'équivalent de la comédie et même de la comédie légère, mais ce qui est certain, c'est qu'à l'époque de Baudelaire (il n'en ira plus de même au-delà) il n'y avait pas vraiment d'autre choix pour un artiste désireux faire connaître son art ou ses idées que d'essayer d'en passer par le grand collecteur du Salon.

Il y a – et elle reste en grande partie à faire – une histoire des modes d'exposition : des parois

---

**1.** Entre la tragédie telle qu'elle était mise en scène à l'époque et les poses de la peinture d'histoire telle qu'elle s'élaborait dans les ateliers, les échanges

sont constants : la peinture se fait théâtrale en même temps que le théâtre se laisse séduire par les formalités statiques du tableau.

## *Salon de 1846*

de la caverne paléolithique aux murs du white cube, chaque époque a engendré des lieux qui correspondent aux formes et à la tonalité prises par la volonté d'art qui la dominait. Plus le temps passe et plus les effets d'accumulation se font sentir, l'apparition de la peinture de chevalet, par exemple, n'élimine pas l'effectivité de la peinture murale, mais l'on peut dire qu'entre le Moyen Âge d'extraction byzantine et l'âge classique on passe d'un monde où dominaient l'image murale et l'enluminure à un monde où le tableau règne non pas sans partage mais de façon de plus en plus avérée. C'est aussi dans ce passage que se réalise le devenir marchandise de la peinture, rendu notamment possible par le caractère meuble du tableau : d'un côté, les peintres ont cessé d'être perçus comme une corporation d'artisans à qui l'on passe commande et en viennent à former un ensemble désuni marqué par la rivalité, où chacun se retrouve dans l'obligation d'avoir à placer ses œuvres auprès de collectionneurs, mais de l'autre, et c'est une émancipation, les œuvres circulent. Avec l'extraordinaire *Enseigne de Gersaint* de Watteau, nous avons sous les yeux le visage vivant de ce que pouvait être cette circulation en 1720 – c'est en effet la boutique d'un marchand de tableaux qui est représentée, tel un musée provisoire avec ses comptoirs surgis au ras du pavé parisien. Mais l'espace de l'effectivité de l'art, en ces temps et jusqu'à l'extinction

du système classique de la représentation (vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), n'est pas celui de la galerie privée. Si importante qu'ait pu devenir la circulation conduisant directement des ateliers aux murs des collectionneurs, elle n'a pu se développer qu'en regard d'une forme quasi ritualisée de reconnaissance institutionnelle, et le Salon est, en France en tout cas, le nom de cette forme. Apparu au XVII<sup>e</sup> siècle et perpétuellement perturbé par la pesanteur de son caractère officiel, le Salon, en tant qu'événement fondamental et pôle de référence absolu de la vie artistique, perdura à Paris jusqu'à la fin du Second Empire<sup>1</sup>.

Le Salon doit son nom au salon carré du Louvre, qui fut régulièrement utilisé à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et auquel il fallut ajouter d'autres espaces, notamment la Grande Galerie, ce qui avait pour effet de recouvrir et donc de rendre invisibles pendant des mois les collections permanentes du musée, les œuvres du Salon étant accrochées sur des sortes de portants recouverts de toile qui, naturellement, masquaient ce qui se trouvait derrière eux. Dans l'esprit des fondateurs du Salon, les œuvres des artistes invités devaient prolonger

---

**1.** La contestation de la légitimité des jurys, la sortie hors du Louvre après 1848, enfin et surtout l'abandon de son caractère officiel en 1880 (date de l'abolition du monopole de

l'Académie des beaux-arts sur l'organisation du Salon) finirent par avoir raison d'une institution par ailleurs rendue caduque par l'évolution même des formes picturales.

## *Salon de 1846*

l'esprit des collections du musée, l'idée étant à la fois celle d'une émulation par l'exemple et celle d'une continuité faisant la démonstration d'une tradition nationale scandée par les œuvres représentatives du grand genre. Mais assez tôt ce programme de pédagogie académique hiérarchique et moralisant fut subverti par la quantité et la variété des œuvres admises au Salon, où tous les genres se croisaient et s'entassaient, au prix de télescopes singuliers<sup>1</sup>. Cette tendance au bazar fut endiguée par la vague néoclassique et la domination d'une peinture d'histoire volontariste versant dans la propagande, mais assez vite, via le développement inexorable de genres autrefois considérés comme mineurs et également du fait d'une augmentation constante du nombre d'œuvres exposées, l'aspect bazar revint en force et il était pleinement présent en tout cas à l'époque où Baudelaire fait son apparition. L'heure alors n'est pas celle, pleine d'intensité, d'un débat s'organisant autour d'une nouvelle école contraignant chacun à prendre position par rapport à ce qu'elle ouvre et impose ; le climat général est celui d'une sorte de désordre où, en lieu et place d'énergies entraînant et d'intensités actives et vivaces, on est plutôt confronté aux effets lassants d'une accumulation sans principes.

---

**1.** Diderot, dans son Salon de 1769, évoque avec quelle malice Chardin, qui fut « tapissier » du Salon, c'est-

à-dire chargé de l'accrochage des envois, provoquait de tels télescopes.