

## La photographie, à quels titres ?

Pierre Laforgue

§1 Avec les deux chapitres sur l'imagination, celui sur la photographie est un des plus connus du *Salon de 1859*. Tout a été dit dessus, et nous n'avons pas l'intention d'apporter du nouveau, au moins en ce qui concerne la photographie, même si cette dénonciation de la photographie par Baudelaire ne peut manquer de susciter la perplexité ou même l'amusement : il se trouve que Baudelaire a été photographié plusieurs fois par Nadar et Carjat et que chacune de leurs photographies est un chef-d'œuvre incontestable, elles sont toutes plus belles les unes que les autres, et, n'en déplaise à l'intéressé lui-même, sont des œuvres d'art admirables, en aucune façon des *mugshots* destinés à l'anthropométrie judiciaire. Ces photographies de Nadar ou de Carjat font la preuve que la photographie est bien un art, elles sont, pour ce qui est de Baudelaire, aussi belles, esthétiquement, que les représentations du poète par Courbet<sup>1</sup>.

§2 Ce qui nous retiendra dans ce chapitre, c'est d'abord sa composition, la dysorthographe du titre de notre article indique immédiatement cet objet de notre étude. Les considérations de Baudelaire sur la photographie ne sauraient être isolées du chapitre dans

---

<sup>1</sup>Voir Gustave Courbet, *Portrait de Baudelaire*, Musée Fabre, Montpellier et *L'Atelier du peintre*, Musée d'Orsay, Paris.

lequel elles prennent place et ne constituent pas un développement autonome, lequel serait la matière même de ce chapitre intitulé « La photographie et le public moderne ». Outre que la photographie n'est pas appréhendée en elle-même, comme elle le serait si, par exemple, le chapitre lui étant consacré avait pour titre « l'art de la photographie » ou « l'art et la photographie », et qu'elle est pensée dans la relation qu'elle entretient avec le public, et non pas en elle-même, dans son idéalité de photographie, les invectives de Baudelaire à son égard et du public qui la contemple, sont précédées de deux pages sur les titres étranges, ridicules, incompréhensibles, que portent certains tableaux du Salon de peinture et qui suscitent l'étonnement amusé ou scandalisé de Baudelaire. Mais que ces titres, pour certains absurdes, ont à faire avec la dénonciation de photographie comme art ?

§3

Ces titres en eux-mêmes sont édifiants, et à leur propos Baudelaire s'en donne à cœur joie, et pourrait, comme il le dit au directeur de la *Revue française*, M\*\*\* [Jean Morel], à qui ce *Salon* est adressé, l'« égayer<sup>2</sup> », « en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux ». Il ne résiste pas au plaisir de s'attarder là-dessus et commence par se livrer à une typologie de ces titres : « le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège » ; puis il donne des exemples, qu'il analyse en étant partagé entre l'hilarité et la consternation. Le premier est celui d'un tableau ayant pour titre *Amour et Gibelotte*, qui suscite de sa part ce commentaire : « Comme la curiosité se trouve tout de suite en appétit, n'est-ce pas ? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique ». Le plaisant de la chose est que l'étrangeté de ce titre suscite chez Baudelaire une autre idée, à la suite de celle du lapin en ragoût, encore plus facétieuse, celle d'un lapin transformé en Cupidon avec ses attributs obligés. Second exemple où Baudelaire fait preuve de la même verve rigolarde, le tableau intitulé *Monarchique, catholique et soldat*. À quoi donc peut correspondre un tel titre ? Réponse : « Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses *à la fois*, se bat, communie et assiste au petit lever de Louis XIV. Peut-être est-ce un guerrier tatoué de fleurs de lys et d'images de dévotion<sup>3</sup> ». « Mais à quoi bon s'égarer ? », conclut sagement Baudelaire.

<sup>2</sup> *Salon de 1859*, in *Écrits sur l'art*, édition de Francis Moulinat, Le Livre de poche, 1992, p. 359, ainsi que les citations suivantes.

<sup>3</sup> *Salon de 1859*, éd. cit., p. 360, et les citations suivantes.

§4

De ces tristes exemples sont tirées quelques conclusions. La plus importante est que ces titres absurdes sont « un moyen, perfide et stérile, d'étonnement », et que les « horreurs » qui en résultent sont à considérer « comme une grâce spéciale attribuée à la race française », dont l'apanage est « l'esprit<sup>4</sup> ». L'étonnement recherché par les artistes est une complaisance misérable à l'égard du public. La raison profonde est que ni les uns (les artistes) ni les autres (le public), ne croient, au sens religieux, à la peinture, à l'art : « “Ô race incrédule et dépravée ! dit Notre-Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous ? jusques à quand souffrirai-je ?” Cette race, en effet, artistes et public, a si peu de foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre ; et quel sucre, grand Dieu ! » (*Salon de 1859*, p. 359), ce qui conduit, par exemple, les peintres à « cultive[r] inutilement le rébus » (*Salon de 1859*, p. 360). Entre artistes et public s'établit une relation perverse détestable qui fait proposer au public par les artistes des « capsules de sucre » qui lui plairont, et qui fait attendre par ce public des productions artistiques correspondant à ses goûts, eux-même entretenus par les artistes, « car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance<sup>5</sup> ».

§5

Cette relation est révélatrice aux yeux de Baudelaire de la philosophie dominante du progrès, mais sans qu'une explication soit donnée par lui en ce qui concerne cet abêtissement mutuel des artistes et du public et la « domination progressive de la matière ». La présence de l'idée de progrès en cet endroit du chapitre, au terme du développement sur les titres, est là en attente du développement suivant sur la photographie, expression d'un progrès technique moderne, où sont pareillement engagées des réflexions sur le peu de cas dans lequel est tenu l'art par le public contemporain, celui-là même qui visite le Salon de peinture. Rien d'étonnant, c'est le cas de le dire, si Baudelaire peu après, dans ces pages maintenant sur la photographie, écrit : « je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare » (*Salon de 1859*, p. 364). Avec la photographie le ci-devant progrès triomphe.

§6

Notre lecture est confirmée par la seconde partie du chapitre ainsi introduite : « Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. *It is a happiness to wonder*, c'est un bonheur d'être étonné ; mais aussi, *it is a happiness to dream*, “c'est un bonheur de rêver” » (*Salon de 1859*, p. 361-362). Il semblerait que la photographie participe de la même ambition que

<sup>4</sup>Voir *Salon de 1859*, éd. cit., p. 359 : « C'est là l'esprit français ».

<sup>5</sup>*Salon de 1859*, éd. cit., p. 361, et les citations suivantes.

les tableaux aux titres extravagants et se propose aussi d'étonner le public, et qu'elle y réussisse, si grand est le succès honteux qu'elle rencontre auprès des foules. C'est que le public « veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût<sup>6</sup> », et que la photographie lui donne l'illusion d'accéder à l'absolu de l'art, coïncidant à ses yeux avec la reproduction de la nature. Seulement l'étonnement que Baudelaire célèbre est une commotion d'ordre esthétique, qui n'a rien à voir avec celui que provoque la photographie : « Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau<sup>7</sup>. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie et de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ». Horreur : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal » (*Salon de 1859*, p. 363).

§7

Plus généralement, tout a lieu comme si Baudelaire rabattait la première partie du chapitre (les titres) sur la seconde (la photographie). C'est visible dans le cas de l'étonnement qui vient de nous retenir, mais également dans le cas du progrès<sup>8</sup> ou dans celui des références religieuses sur le manque de foi dans la peinture<sup>9</sup>. Le propos est le même dans l'une et l'autre partie : montrer le caractère faussé de la relation conjointe du public et des artistes à l'art, dont il redit que c'est une adultération : « Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur le public, c'est une loi incontestable et irrésistible; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier; on peut constater le désastre » (*Salon de 1859*, p. 365). L'étonnement sollicité par le public et procuré par les artistes, comme la philosophie du progrès qui envahit le domaine de l'art ou comme la dénaturation de la religion de l'art en une hérésie, aboutit à un constat de la dégénérescence esthétique contemporaine, contre laquelle réagit Baudelaire dans les pages sur la photographie. Sur les titres extravagants, il n'argumente pas, parce qu'évidemment il n'y a rien à dire dessus, et se contente, c'est compréhensible, de faire preuve d'humour, d'ironie et de sarcasme. Sur la photographie, au contraire, il développe un discours construit visant à réduire ses prétentions ou celles qui lui sont prêtées, en la remettant proprement à sa place. C'est assez brutal, mais prévisible : « 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'im-

<sup>6</sup> *Salon de 1859*, éd. cit., p. 362, et la citation suivante.

<sup>7</sup> Cf. *Exposition universelle (1855)*, in *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 257 : « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. »

<sup>8</sup> Cf. *Salon de 1859*, éd. cit., p. 361 et p. 364.

<sup>9</sup> Cf. *Salon de 1859*, éd. cit., p. 359 et p. 362-363.

primerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature » (*Salon de 1859*, p. 364). La photographie comme *ancilla scientiarum et artis*, donc, ou encore « le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle » (*Salon de 1859*, p. 365). Mais il est hors de question qu'elle se substitue à l'art : « 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 naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude » (*Salon de 1859*, p. 364); en ce cas elle serait, pour reprendre une expression de Rousseau qui ne s'applique bien sûr pas à la photographie, un « dangereux supplément ». Ce qui importe avant tout, c'est pour la photographie de ne pas « empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme » (*Salon de 1859*, p. 365), car « l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie » (*Salon de 1859*, p. 364).

§8

Pour conclure provisoirement, disons que la netteté de la structuration du chapitre met bien évidence les deux enjeux que Baudelaire se propose de mettre au jour : montrer la dépravation ou la dénaturation de l'art auxquelles s'emploient les artistes comme le public; dénoncer, à la suite, la confusion, induite par cette dénaturation qui affecte la peinture elle-même, entre la peinture et le goût dépravé du public et des artistes en matière d'art. Une telle confusion tient à l'ignorance de ce qu'est la peinture elle-même et se formule dans le *Credo* suivant : « Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature » (*Salon de 1859*, p. 362-363), avec cette conclusion : « Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu » (*Salon de 1859*, p. 363). C'est une hérésie pure et simple, qui ignore pour Baudelaire la part de l'imagination, de la rêverie, de la poésie. De ce point de vue, « l'art, c'est la photographie » (*ibid.*). Cela ne signifie pas, remarquons-le, que la photographie, c'est de l'art, ni non plus que ce n'est pas de l'art. Là n'est pas la question. Baudelaire pas un instant n'envisage que la photographie puisse être un art autonome avec des Cartier-Bresson ou des Doisneau. Dans son esprit la photographie n'est conçue que comme une forme de peinture mécanique, industrielle, concurrençant la peinture par des moyens techniques, lesquels peuvent rendre une image exacte de la réalité, croient les ignorantins, ou les imbéciles, c'est pareil, qui considèrent qu'elle est la vérité.

§9

Les enjeux que nous avons isolés désignent à la bande l'objet même de ce chapitre. Car de quoi s'agit-il ? de la peinture comme représentation. Mais comme représentation de quoi ? de la réalité, sauf que cette réalité, il est difficile d'apprécier ce qu'elle est. Le public et les mauvais peintres croient, eux, le savoir : elle est la nature. L'art consiste donc à reproduire la nature, et à la reproduire de telle façon que son image coïncide parfaitement avec elle, sans qu'intervienne rien entre elle et son image. C'est « la voie du progrès »

(*Salon de 1859*, p. 361). C'est pourquoi « les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement artistique français, déjà si rare » (*Salon de 1859*, p. 364). Nulle place dès lors pour la poésie, pour tout ce qui est étranger à cette philosophie du progrès : « 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 » (*ibid.*).

§10

Ce dont il est question dans ce chapitre, qu'il s'agisse des titres des tableaux ou de la photographie, c'est la représentation. En ce qui concerne la photographie, nulle difficulté : ce nouveau *medium* est en lui-même directement un moyen de représentation, puisqu'il s'offre comme production d'images et que celles-ci sont supposées reproduire à l'identique ce qui est vu. Pour ce qui est des titres de tableaux, c'est un peu plus compliqué. Non seulement parce que Baudelaire n'a pas vu les tableaux dont il commente à partir du livret du Salon les titres bizarres, mais aussi parce que, ces tableaux eussent-ils été vus, les titres dont ils sont flanqués n'ont avec eux qu'un rapport qui ne correspond que sur le mode bouffon ou saugrenu à ce qui est représenté. Tout se passe dès lors comme si les tableaux en question étaient matériellement décollés de leurs titres. C'est dérisoire et ridicule, mais cela a une conséquence philosophique. Car ce que ces titres extravagants mettent en évidence, c'est la débâcle du sens qui est à l'œuvre et qui montre la représentation picturale distordue par un titre n'entretenant qu'un rapport allusif avec elle. C'est de l'allégorie, mais une allégorie « vraiment trop obscure » (*Salon de 1859*, p. 360), qui n'a rien à voir avec celles de Delacroix (« La Liberté guidant le peuple » ou « La Grèce sur les ruines de Missolonghi ») ou même les allégories réelles de Courbet (« L'Atelier du peintre », « Les Cribleuses de blé »). Ce sont des allégories idiotes, qui sacrifient la peinture, ou plutôt le sens de la peinture à un calembour, un jeu de mots, un trait d'esprit, les peintres de tels tableaux s'occupant non pas de la peinture, ce qu'elle est, mais de ce qu'ils la veulent voir signifier, pour créer une basse connivence avec le public, qui sera sensible au *Witz* de ces misérables peintres, et non pas à leur peinture, laquelle est nulle. La représentation de ces tableaux, ceux qui ont des titres stupides ou ceux qui ressemblent à des photographies, résulte d'un dévoiement de la représentation elle-même et au bout du compte de la peinture. De fait, celle-ci ne se trouve être que picturalité. Le résultat est que la représentation, au lieu de son acception philosophique, n'est plus que théâtrale, se donnant comme spectacle, comme mise en scène<sup>10</sup>. Mais spectacle ou mise en scène de quoi ? de la réalité, bien entendu. Si ce n'est que cette réalité est une fausse réalité, à supposer qu'il y en ait une vraie ; c'est une réalité qui n'existe que comme

<sup>10</sup>Voir *Salon de 1859*, éd. cit., p. 363.

représentation frelatée. Comme cette ci-devant réalité n'a pas de réalité et que donc ses représentations ne peuvent être que des simulacres inanes, la peinture se trouve privée de sens.

§11

Comment dans ces conditions redonner à la peinture un sens ? La réponse est fournie dans les deux chapitres suivants, auxquels le chapitre sur la photographie sert à sa façon d'introduction, en étant pour ainsi dire le repoussoir anticipé. Ces deux chapitres célèbrent l'imagination comme « reine des facultés », comme ce qui rend possible la peinture véritable, alors que la photographie la frappait de nullité, en prônant comme seul objectif pour la peinture l'imitation pure et simple de la nature, sans que rien d'autre eût part dans la production des tableaux. Cette absurdité d'un art comme *mimesis* radicale, c'est-à-dire en fait comme non-art, est dénoncée dans une attaque de Baudelaire contre la nature conçue comme unique modèle esthétique :

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes : « Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature ». Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie (*Salon de 1859*, p. 366).

§12

Est désignée au début de ce chapitre « La reine des facultés » comme une erreur complète, une représentation qui ne serait que la copie de la nature. Copie de la réalité, en fait, tant il est clair que Baudelaire identifie la nature à la réalité elle-même. Ces « derniers temps », ces « jours déplorables » (*Salon de 1859*, p. 362), selon Baudelaire qui parle comme un prophète de l'Ancien Testament, sont ceux qui ont vu l'émergence du réalisme comme nouvelle esthétique et nouvelle poétique. Et c'est contre le réalisme que Baudelaire dirige son argumentation, en faisant le procès de la photographie, et subsidiairement contre les peintres qui en donnant des titres allégoriques à leurs tableaux dévoient ce que devrait être la peinture si elle se proposait d'être une représentation du réel qui ne fût pas une plaisanterie inepte et qui préservât en elle-même dans ses représentations mêmes le seul but à rechercher par elle : le Beau.

§13

Cette argumentation est compréhensible et se suit sans difficulté, sauf sur un point : pourquoi Baudelaire, au lieu d'employer le mot de nature, qu'il assimile à la réalité, n'emploie-t-il pas le mot de réalisme ? Il n'est question que de lui dans les années 1850 et tout le monde depuis Courbet, Champfleury, Duranty et consorts sait ce qu'est le réalisme. Lui-même le premier le sait d'ailleurs mieux que tout le monde, puisqu'il avait projeté en 1855, au moment où était montée par Courbet son exposition *Du réalisme*, d'écrire un



article intitulé « Puisque réalisme il y a<sup>11</sup> » ; puisque dans les attendus du jugement qui condamnait *Les Fleurs du mal* figurait le grief de « réalisme grossier et offensant pour la pudeur<sup>12</sup> ».

§14

Au lieu de ce mot attendu de réalisme, pourtant, c'est celui de nature qui revient dans le *Salon de 1859*. Toutes sortes d'explications peuvent être avancées. Par exemple, Baudelaire aurait voulu faire échapper son propos à l'actualité polémique touchant au réalisme en ne se référant pas à lui et, au lieu de cela, développer un discours philosophique au-dessus de ces querelles circonstanciées. Ce n'est pas impossible, mais l'opposition entre imagination et nature est moins opératoire philosophiquement que l'opposition entre imagination et réalité.

§15

Reste que « nature » est un gros concept, dirait Deleuze, aussi difficile à manier que celui, tout aussi gros, de « réalité ». Baudelaire doit en avoir conscience, et, s'il n'en a pas conscience, le texte, lui, montre qu'il y a là quelque chose qui n'est pas clair et qui résiste à l'espèce de coup de force visant à promouvoir, au lieu du réalisme, la nature comme ennemie de l'imagination. C'est visible dans un passage du chapitre sur la photographie. Après avoir dénoncé le progrès comme l'idéologie néfaste qui expliquerait les turlupinades d'aucuns mauvais peintres qui se déshonorent en donnant des titres à prétention spirituelle à leurs tableaux, Baudelaire écrit tout à trac :

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement (*Salon de 1859*, p. 361).

§16

Ce paragraphe est d'une difficulté redoutable : si l'idée générale, portée par l'opposition entre le Beau et le Vrai, se laisse dégager à peu près, les articulations, n'en déplaie à Baudelaire, sont un peu confuses. Qu'est-ce, par exemple, que « le peintre naturel », « le poète naturel », et en quoi consiste leur monstruosité ? Est-ce une monstruosité qui leur serait propre parce qu'ils sont *naturels*, ou est-ce la monstruosité que leur prêterait

<sup>11</sup>Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. C. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 57-59.

<sup>12</sup>Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1182.



le public ? Celle-ci le serait parce qu'ils cultiveraient le naturel et qu'ils voudraient représenter le Vrai. Interprétation impossible, puisque le public veut le Vrai contre le Beau. La monstruosité alors tiendrait à ce qu'ils sont, au nom du Beau, naturels, c'est-à-dire cultivant la nature. Ce brouillamini est rendu encore plus incompréhensible par l'introduction à la fin du paragraphe de l'opposition entre analyse et synthèse (les correspondances étaient en embuscade). N'y aurait-il pas une faute de raisonnement entre vérité et réalité, le vrai étant dans la pensée de Baudelaire de l'ordre de la nature, quand celle-ci devrait être correspondre à la réalité – ce qui sera fait à bas bruit au début du chapitre « La reine des facultés » que nous avons cité ? Confondre en art la réalité et la vérité est une faute sérieuse, presque... une monstruosité. En somme, dans ces différents quiproquos entre vrai, beau et nature, le terme de réalité fait défaut. Son identification à la vérité, et celle-ci à la nature, aboutit à une monstruosité, esthétique autant que philosophique, dont fait les frais le beau, que Baudelaire essaie de récupérer acrobatiquement en convoquant l'opposition entre la synthèse et l'analyse, sans que cela ait un bien grand sens.

§17

Nous ne voulons pas pinailler Baudelaire sur son maniement approximatif de concepts philosophiques et leur association périlleuse ; nous voulons seulement isoler celui de ces concepts qui est absent, la réalité, et dont l'absence désigne le nœud problématique du discours qu'il s'efforce de composer. La réalité absente, c'est du même coup la représentation qui est en question, et peut-être même est-elle en cause. Car qu'est-ce qu'une représentation fondée sur l'imagination qui renierait la nature ou la réalité (*natura sive realitas* ?) Baudelaire trouve son échappatoire dans un idéalisme absolu, façon Novalis : « 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 » (*Salon de 1859*, p. 365). Bien entendu, il est hors de question de faire de Baudelaire un précurseur, et à son insu évidemment, de l'art abstrait, qui réglera la question de la réalité et de sa représentation, et de la représentation elle-même. Seule compte en ces années 1850, quand le réalisme porte de sérieux coups de boutoir à l'idéalisme académique, la reproblématisation des concepts qui le fondaient. Baudelaire s'y emploie, en recourant à une appréhension métaphorique et métonymique, indécidablement, la photographie, comme substitut moderne de la peinture, et la dévalorisant par sa réduction préalable aux calembredaines des mauvais peintres qui ruinent la représentation de ce qu'ils peignent en dénaturant bêtement leurs œuvres par des titres qui leur ôtent toute signification, et plus encore tout sens.

§18

Nous terminerons sur un détail qui n'est pas, comme tout détail, insignifiant, à savoir l'emploi de l'adjectif « moderne » dans le titre des deux premiers chapitres du *Salon de 1859* : « L'artiste moderne » et « Le public moderne et la photographie ». L'adjectif

de « contemporain » aurait pu être employé, l'un et l'autre sont à peu près synonymes. Si ce n'est que « moderne » n'est pas dissociable de « modernité », et qu'en cette année 1859 Baudelaire entreprend de la théoriser<sup>13</sup>. Sans doute la modernité est-elle la nouvelle poétique du romantisme en fin de course et ouvre-t-elle une nouvelle période esthétique, mais si elle a produit « l'art moderne » et « le public moderne », il y a de quoi s'interroger sur elle. L'insistance de la part de Baudelaire à employer cet adjectif, dont la première mention remonte au *Salon de 1846*, et qu'il va transformer abusivement en 1859 en modernité, est assez suspect; il est à tout le moins révélateur de la crise philosophique, esthétique et poétique que la peinture connaît en ces années.

### **Quelques mots à propos de : Pierre Laforgue**

Professeur émérite à l'université Bordeaux Montaigne, Pierre Laforgue travaille sur l'œuvre de Hugo, ce qui ne l'a pas empêché de publier sur Baudelaire : *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme* (Presses Universitaires de Lyon, 2000), *Céleste à Lesbos. Baudelaire, la femme, la poésie* (Eurédit, 2002), *Baudelaire dépolitiqué. Quatre études sur Les Fleurs du Mal* (Eurédit, 2002), *Politiques de Baudelaire* (Eurédit, 2014).

### **Pour citer cet article**

Pierre Laforgue, « La photographie, à quels titres ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=751>.

---

<sup>13</sup>Si *Le Peintre de la vie moderne* n'a été publié qu'en 1863, il était achevé au second semestre de 1859 et a été écrit à la suite du *Salon de 1859*.