

« Il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au  
fait. »  
Représentation et thématization du franc-parler dans les  
*Salons* de Baudelaire.

Dominique Vaugeois

« Mais où est aujourd'hui la critique franche et loyale ? Comptez sur vos doigts ceux qui s'enrouent à crier ce qu'ils pensent ; comptez-les, et dites-nous si jamais la parole a été plus scandaleusement prostituée<sup>1</sup> ! »

§I

La meilleure définition des accents de ce que l'on nomme ordinairement *franc-parler* nous est donnée par Montaigne au livre I des *Essais* : « un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque<sup>2</sup> ». Interroger les salons baudelairiens sous l'angle

<sup>1</sup>Gustave Planche, « De la critique française en 1835 », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> janvier 1835, p. 6.

<sup>2</sup>Montaigne, *Œuvres complètes*, textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 171.

du franc-parler ne va pas de soi tant l'ironie, cette figure du détour et de l'inversion, s'impose comme le principal moyen d'expression de la vision décadente du monde de l'art qui se développe dans les *Salons*. Mais elle permet de mettre l'accent sur les figures énonciatives et les stratégies discursives d'une critique qui, tout en empruntant aux joutes codifiées des salonniers, tente d'instaurer sa propre légitimité. Elle invite également à repenser la nébuleuse de valeurs par laquelle Baudelaire revendique, en tant qu'artiste, un parler franc, authentique, à *cœur ouvert*, sur ce sujet d'une importance capitale qu'est pour lui la peinture.

§2

Envisager le franc-parler dans la critique d'art revient à considérer la forme dans laquelle s'énonce un jugement esthétique. Par conséquent, la nature de cet acte de langage qu'est le jugement critique, marqué, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois par l'héritage de la philosophie esthétique kantienne et par le cadre social et institutionnel dans lequel il s'exerce, va déterminer la signification à accorder au franc-parler dans la critique des poètes. De la même manière, les sèmes de *liberté* ou d'*honnêteté* que porte l'expression ne donneront pas lieu tout à fait aux mêmes interprétations que dans d'autres types de texte. Tantôt relevant de la droiture morale tantôt du direct porté sur le ring, le franc-parler articule quelques-unes de contradictions, réelles ou apparentes, de la critique baudelairienne.

#### FIGURES DE LA « CRITIQUE SPONTANÉE »

§3

Dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, les publications autour des salons de peinture adoptent des formes dialoguées qui mettent en scène des types de jugements distincts mais font la part belle aux réactions sur le vif. *Le Chinois au Salon*, publié en 1769, décrit à travers le regard de ce neveu du persan de Montesquieu, natif de Pékin, les brochures journalistiques sur les salons de peinture qui se développent aux XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> :

Voulez-vous savoir comment se fait une critique en peinture ? ceux qui ont du temps de reste s'attroupent chez un élégant ; chacun dit son mot, l'envie souffle, celui qui est voué au bleu charge celui qui donne dans le rouge, tous les deux se raccommoient en tombant sur le noir ; une plume alerte recueille tout cela, ils mettent une liaison au goût du siècle, le public rit de la plaisanterie et vient au Salon comme vous pour juger par soi-même et avoir du plaisir.

§4

<sup>3</sup>Voir Florence Ferran, « De quelques expérimentations littéraires de la critique ou comment arranger les Salons selon des "liaisons au goût du siècle" », *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, dir. D. Vaugeois, Pau, PUPPA, 2005, p. 67-83

Cette littérature, comme l'a montré Annie Becq, « se tient au plus près des conversations entre amateurs<sup>4</sup> ». Et l'on pourrait y voir une manifestation du franc-parler à condition de faire abstraction, dans le cadre précis de la conversation mondaine décrite dans *Le Chinois au Salon*, des contraintes socio-linguistiques et culturelles qui pèsent évidemment sur l'expression de sa pensée en public.

§5 En 1930, Albert Thibaudet, dressant le bilan d'un siècle de critique littéraire, définit une première « tendance vivante » de la critique celle de la « critique spontanée<sup>5</sup> ». D'abord orale et « faite par le public lui-même », ou plutôt, ajoute-t-il, « par la partie éclairée du public et par ses interprètes immédiats<sup>6</sup> », elle relève de cette plume journalistique alerte qu'évoquait *Le Chinois au Salon* et dont Thibaudet, citant Sainte-Beuve, fait « le secrétaire du public, mais un secrétaire qui n'attend pas qu'on lui dicte, et qui devine, qui démêle et rédige chaque matin la pensée de tout le monde<sup>7</sup>. » Dans sa meilleure version, celle des « honnêtes gens<sup>8</sup> », cette critique du contemporain est « alerte, ingénue », et sa « nouveauté d'étonnement et d'admiration est prête à vibrer avec la nouveauté de l'œuvre d'art<sup>9</sup> ».

§6 En 1851, dans ses *Lettres sur l'art français*, Philippe de Chenevières construit un *ethos* discursif qui correspond à cette critique spontanée et de franc-parler :

Donc tu avais raison mon cher Gustave, de dire, il y a dix ans, ta franche pensée sur l'exposition d'alors; et c'est sans les regarder à travers la lorgnette des écoles passées que je voudrais te parler des hommes et des tableaux de 1850. Au diable Finsonius et Quentin Varin : c'est Jean-de-Falaise qui ira au Palais-Royal<sup>10</sup> et qui te dira demain ce qu'il y a vu<sup>11</sup>.

§7 Jean-de-Falaise est le pseudonyme de l'auteur, né à Falaise, dont il use pour ses recueils de *Contes normands*. Celui qui se propose de prendre la parole sur l'art est à l'image du narrateur des contes, un normand à la parole facile et sans contrainte, « car si les Normands se grisent souvent, c'est surtout à force de parler<sup>12</sup> ». Le marquis de Chenevières

<sup>4</sup>Annie Becq, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle a-t-il inventé la critique d'art ? », *L'Invention de la critique d'art*, dir. P.-H. Frangne et J.-M. Poinot, Rennes, PUR, 2002, p. 97.

<sup>5</sup>Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, NRF, 1930, p. 24.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>8</sup>*Ibid.* p. 23.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>10</sup>À partir de 1850, le Salon se déplace du Louvre au Palais Royal.

<sup>11</sup>Philippe de Chenevières-Pointel, *Lettres sur l'art français en 1850*, Argentan, Imp. Barbier, 1851, p. 7.

<sup>12</sup>*Les Derniers contes* de Jean de Falaise, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 80

répudié à travers lui la voix de la critique, « trop instruite, trop érudite, trop embarrassée du passé<sup>13</sup> » pour avoir les coudées franches : « Au diable Finsonius et Quentin Varin ». Baudelaire fut le condisciple de Chennevières *alias* Jean de Falaise à la pension Bailly<sup>14</sup>. Faisant l'éloge du recueil de contes *Historiettes baguenaudières* (1845) dans un numéro du *Corsaire-Satan*, Baudelaire constate que ce qui en fait « le mérite particulier » est « une naïveté d'impressions toute fraîche », « Pendant que tous les auteurs s'attachent aujourd'hui à se faire un tempérament et une âme d'emprunt, Jean de Falaise a donné la sienne, la sienne vraie, la sienne pour de bon [...] »<sup>15</sup>. Cette voix sans entrave, qui se laisse aller à son propre mouvement et ne s'embarrasse pas du poids du savoir séduit Baudelaire.

§8

Le premier intérêt de ce détour par Jean de Falaise est de conduire à des figures voisines dans les *Salons* de Baudelaire. La représentation de cet énoncé sans fard qu'est le franc-parler, passe d'abord, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, par la mise en scène d'« âme[s] d'emprunt » au discours *direct* – où la forme du discours rapporté est aussi la marque de sa valeur. Le discours direct est suffisamment rare dans les salons pour attirer l'attention. Ainsi, en 1846, à l'occasion de l'éloge du peintre orientaliste Decamps :

L'an passé, quand M. Decamps, armé d'un crayon, voulut lutter avec Raphaël et Poussin, — les flâneurs enthousiastes de la plaine et de la montagne, ceux-là qui ont un cœur grand comme le monde, mais qui ne veulent pas pendre les citrouilles aux branches des chênes, et qui adoraient tous M. Decamps comme un des produits les plus curieux de la création, se dirent entre eux : « Si Raphaël empêche Decamps de dormir, adieu nos Decamps ! Qui les fera désormais<sup>16</sup> » ?

§9

Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le flâneur est la figure du promeneur-observateur à la recherche de ce qui peut le surprendre dans la ville de son temps – dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire évoque le « parfait flâneur », « l'observateur passionné » (p. 513-514). Bien que marquée par une référence d'histoire de l'art, la parole des « flâneurs enthousiastes » transcrite au style direct et caractérisée par l'expressivité des modes

<sup>13</sup> Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 32. Cette critique correspond à la seconde tendance, celle de la critique professionnelle, c'est-à-dire, pour Thibaudet, la critique des professeurs dont la fin du XIX<sup>e</sup> siècle marquera l'avènement. Voir, à ce sujet, Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art française », *RHLLF*, 2011/2 vol. III, p. 387-403

<sup>14</sup> Sur Chennevières et Baudelaire, voir Jean-Luc Steinmetz, « Chennevières en discontinu », *Studi Francesi*, 194 (LXV | II) | 2021, p. 273-278.

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, dir. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 595.

<sup>16</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, éd. Francis Moulinat, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1992, p. 182. Toutes les références entre parenthèses dans le corps du texte renverront à cette édition.

exclamatifs et interrogatifs, marque le jaillissement d'une voix spontanément réactive : un cri du cœur attesté par le possessif à valeur affective. Il est à l'image de ce à quoi les flâneurs ne veulent pas voir Decamps renoncer pour l'imitation des maîtres anciens : la spontanéité de son intuition d'artiste.

§IO

Un mot sur les citrouilles pendues aux branches des chênes, qui me permettent en passant de corriger une coquille de l'édition au programme : « pendre » et non « prendre ». L'expression fait référence à la fable de La Fontaine, « Le gland et la citrouille », dans laquelle le villageois Garo a la présomption de trouver un défaut dans l'harmonie de la Création divine : la taille de la citrouille serait tout de même mieux proportionnée à celle du chêne que la petitesse du gland. Ce qui fait dire à Diderot dans *Jacques le Fataliste* : « Si au lieu de glands, le chêne avait porté des citrouilles, est-ce que cette bête de Garo se serait endormi sous un chêne ? » En effet, dans la fable, Garo s'endort sous un chêne, reçoit un gland qui lui blesse le nez et en conclut que Dieu, dans sa sagesse, a bien fait les choses. Diderot, dans sa sagesse plus grande encore, en a déduit qu'aucun mal, même cette meurtrissure au nez, ne serait arrivé devant la masse dissuasive d'une citrouille pendue à l'arbre. La question de l'existence de la Providence divine n'est pas ici le souci de Baudelaire, qui voit en ces flâneurs fervents, au grand cœur et dénué de toute bêtise prétentieuse, l'attitude opposée à celle des professeurs dont il fait le portrait dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 : « *Le professeur-juré*, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu » (p. 257, souligné par l'auteur). Autrement dit, d'un homme qui a voulu pendre des citrouilles aux branches du chêne ! Et dont le jugement érudit est incapable de saisir le beau comme « produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle » (p. 256).

§II

Dans le même compte rendu, c'est à Balzac que Baudelaire confie cette parole devant l'œuvre d'art désignée au lecteur « telle qu'au papier à la bouche » :

On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie ?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clairsemé de cabanes et de paysans chétifs, — après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? *ils ont sans doute des échéances à payer ?* »

Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi, avec son adorable naïveté, une excellente leçon de critique. (p. 258, souligné par l'auteur)

§12 Plusieurs spécialistes de Baudelaire ont lu dans la phrase en italiques l'expression du fond de la pensée de Baudelaire, dont les embarras financiers si fréquemment mentionnés dans sa correspondance consistaient, pour une part, peu de temps avant la rédaction du premier Salon, en des endettements pour achat de tableaux<sup>17</sup>. Une franchise donc, qui se livre masquée ! L'« adorable naïveté » du grand romancier de l'argent servirait à révéler des obsessions baudelairiennes très éloignées du transport vers l'infini attendu de la relation esthétique. En tout état de cause, la relation critique prêtée à Balzac est, elle, jugée exemplaire.

§13 La naïveté n'est pas forcément un *ethos* compatible avec le franc-parler qui peut caractériser au contraire une personnalité à la perspicacité développée. Mais l'importance du terme chez Baudelaire, en lien avec le naturel, rejoint la définition de Kant dans la section de la *Critique de la faculté de juger* consacrée à l'« Analytique du sublime » : « On trouvera un composé de ces deux sentiments [sentiment physique, et sentiment spirituel] dans la *naïveté*, où la franchise naturelle et originelle de l'humanité éclate face à l'art de feindre devenu seconde nature<sup>18</sup> ». Le franc-parler, c'est alors le cri des entrailles devant ce « plaisir physique », selon le terme de Baudelaire, éprouvé devant la peinture :

Je venais de considérer avec tristesse tout un chaos, plâtreux et terreux, d'horreur et de vulgarité, et, quand je m'approchai de cette riche et lumineuse peinture, je sentis mes entrailles crier : Enfin, nous voici dans la belle société ! Comme elles sont fraîches, ces eaux qui amènent par troupes ces convives distingués sous ce portique ruisselant de lierre et de roses ! (Salon de 1859, p. 398-399)

§14 Parler de prosopopée, même teintée d'humour, serait sans doute excessif, mais on peut considérer que les exclamations viennent donner existence corporelle vibratoire à un jugement esthétique fondé au plus profond.

### PARLER FRANC EN ESTHÉTIQUE ?

§15 Mais qu'est-ce que parler franc en esthétique ? Je défais ici la formule et emprunte une piste de traverse puisque le franc-parler dans les textes, on l'a vu, correspond d'abord une

<sup>17</sup>Pour l'affaire des tableaux et du brocanteur, voir la biographie de Claude Pichois et Jean-Ziegler (Julliard, 1987, p. 161) et l'ouvrage de Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre : Baudelaire, Flaubert, Laforgue et Verne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

<sup>18</sup>Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. publiée sous la dir. de F. Alquié, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 295. Kant souligne.

posture énonciative. Il s'agit à présent de s'intéresser aux conditions de la parole franche et aux formes qu'elles prennent chez Baudelaire.

§16

Si je pose ainsi la question, ce n'est pas sans arrière-pensée puisque j'ai déjà en tête une réponse, celle de Gérard Genette qui, dans *La Relation esthétique*, le deuxième volume de *L'Œuvre de l'art* publié en 1997, examine les conditions du jugement de valeur. Selon Genette, toute formulation, même minimale, usant d'un prédicat esthétique, du type « cette peinture est belle », revient inévitablement à objectifier de façon illusoire un « ce tableau me plaît ». Cette illusion est constitutive de l'évaluation esthétique, et nul ne peut y échapper<sup>19</sup>. Mais elle n'est pas sans conséquence dès lors que le jugement s'inscrit dans le cadre d'un discours argumentatif ou d'autorité, comme c'est le cas pour la critique d'art. Guider le public, défendre l'intérêt de tel ou tel artiste, suppose d'utiliser des énoncés tels que « ce dessin est élégant », comme des « définitions persuasives<sup>20</sup> » de l'objet artistique en passant sous silence leur valeur subjective.

§17

Par conséquent, si l'on suit Genette, Baudelaire a beau avoir « si franchement déployé [ses] sympathies » (*Salon de 1845*, p. 65) pour William Haussoulier, l'énoncé par lequel il introduit *La Fontaine de Jouvence* dissimule néanmoins ses fondements subjectifs : « Après les tableaux merveilleux de M. Delacroix, celui-ci est véritablement le morceau capital de l'Exposition » (*ibid.* p. 63). Ce jugement, porté par un groupe nominal attribut (« le morceau capital de l'Exposition ») et l'adjectif épithète « merveilleux » se présente comme objectif – au sens « de attribué à l'objet » – et sa formulation contribue à imposer au lecteur en contrebande une préférence subjective. La question de l'impartialité et de l'objectivité du jugement, c'est-à-dire de la présence ou non d'intérêts extérieurs ou de valeurs subjectives venant déformer la perception de la vraie valeur esthétique, est vaine du point de vue de Genette, qui la remplace par une autre : la valeur esthétique est-elle propre à l'objet ou est-elle toujours la projection objectifiée d'un sentiment du sujet ? La réponse de Genette est la suivante : dès lors que, nous sommes dans le domaine esthétique, l'objectivité est une illusion.

§18

Discuter les conclusions de Genette nous amènerait trop loin de Baudelaire et du cadre de pensée dans lequel, au XIX<sup>e</sup> siècle, se développe son discours sur l'art. Toutefois, au-delà de la position de relativisme absolu concernant les valeurs à laquelle la réflexion de Genette nous amène, le refus des systèmes théoriques et des analyses érudites manifes-

<sup>19</sup>Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. II, *La relation esthétique*, Paris, éditions du Seuil, 1997, p. 105. Voir aussi mes articles : « Faut-il avoir peur des valeurs ? », *Revue des Sciences Humaines*, n° 283, 2006, p. 13-30 et « Quelle autorité pour l'écrivain critique d'art au XX<sup>e</sup> siècle ? », *L'Autorité en littérature*, dir. E. Bouju, Rennes, PUR, 2010, p. 415-424.

<sup>20</sup>Gérard Genette, *op. cit.*, p. 115.

té par Baudelaire ainsi que l'importance accordée à la description de « l'effet produit sur l'âme du spectateur » (*Salon de 1846*, p. 161), c'est-à-dire sur sa mémoire et sur son imagination, replacent l'appréciation dans l'ordre subjectif. Au terme du commentaire sur *La Fontaine de Jouvence*, le jugement a accompli une conversion. La conclusion, tout aussi élogieuse que l'introduction mais très brève, apparaît en effet formellement différente de la phrase qui introduisait l'*ekphrasis* : « le sentiment de ce tableau est exquis » (p. 64). Le qualificatif, cette fois, n'est pas directement attribué au tableau mais au sentiment suscité par l'œuvre chez le critique.

§19 Cependant, contrairement à Genette, le beau *existe* pour Baudelaire et toute la pensée de *Salons* est fondée sur l'existence symétrique d'un tempérament capable de le sentir et de la créer, celui de l'artiste véritable, qu'il soit peintre ou poète. Or ce tempérament, ce *naturel*, conformément au sens que prend le mot tempérament au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est un vrai tempérament qu'à condition de correspondre pleinement à cette orientation signifiante, c'est-à-dire de laisser toute sa place à la nature profonde et originelle de l'individu. Ainsi l'on est « *naturellement* peintre ». (*Salon de 1859*, p. 359, Baudelaire souligne.) Bien entendu, cette nature, susceptible de sentir le Beau n'est pas n'importe quelle nature : elle doit être avant tout imaginative. Mais si l'imagination est la faculté cardinale dans le domaine esthétique, l'absence de naturel semble, quoi qu'il en soit, compromettre à la source tout accès au beau.

§20 L'évaluation de l'œuvre d'art, *parce qu'elle vise le Beau*, demande une parole sincère et entière. Il s'agit, pour le poète critique, de laisser parler son naturel afin d'atteindre, par-delà les oripeaux de la critique et dans un mouvement analogique caractéristique, cet autre centre primitif, originel, brut, au principe de la création du peintre : « la critique est toujours métaphysique » nous dit aussi le *Salon de 1846*.

§21 Comment se concrétise cette parole franche et naturelle, née à la fois du cri des entrailles et de l'intelligence du sentiment, capable d'ouvrir les yeux et les âmes des lecteurs et des spectateurs à la beauté des œuvres ? Ce serait dans les échappées ménagées par la prose poétique sur les marines d'Eugène Boudin, sur les dessins de Meryon, deux ensembles d'études du chapitre sur le paysage du *Salon de 1859*, que l'on pourrait alors reconnaître le parler franc. Ou encore dans l'association des sensibilités littéraires et picturales provoquée par l'*Ovide chez les Scythes* de Delacroix dans le célèbre commentaire du *Salon de 1846*<sup>21</sup>.

§22 Ces miroirs poétiques où la beauté vient livrer les effets qu'elle produit sur celui qui la

<sup>21</sup>Voir Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 149-158.

contemple ne sont toutefois pas si fréquents. D'une part, l'écriture argumentative, celle des petits traités contre la copie et pour l'imagination qu'élaborent respectivement les *Salons* de 1846 et 1859, occupe une place importante et, d'autre part, le poète mobilise une bonne partie de l'énergie de sa plume à ferrailer pour faire place nette et délimiter le périmètre vital d'une critique dans laquelle il puisse se reconnaître. Car le récit de l'expérience esthétique individuelle est précisément ce qui fonde (Baudelaire n'est pas Genette) l'autorité de ses jugements de valeur. Le franc-parler de « la critique partielle et passionnée » (p. 141) nous ramène alors aux formes d'une parole procédant avec aplomb et une certaine violence à son propre affranchissement.

#### AUDACE ET VIOLENCE : LA PAROLE AFFRANCHIE

§23 De quoi veut et doit s'affranchir la critique de Baudelaire ? D'abord de l'encens ; celui offert aux mauvais artistes par un Théophile Gautier par exemple qui, en 1846, aurait été la victime, suppose Baudelaire avec humour, de philtres préparés par les peintres :

Je ne sais pourquoi M. Théophile Gautier a endossé cette année le carrick et la pèlerine de l'*homme bienfaisant* ; car il a loué tout le monde, et il n'est si malheureux barbouilleur dont il n'ait catalogué les tableaux. [...] Tout le monde sait quelle sauvage admiration il a toujours témoignée pour les œuvres franches et abondantes. Quel breuvage MM. les peintres ont-ils versé cette année dans son vin, ou quelle lorgnette a-t-il choisie pour aller à sa tâche ? (p. 198-199, souligné par l'auteur).

§24 En 1859 il lui reprochera encore son urbanité, occasion pour lui d'opposer une parole plus directe : « une école que Théophile Gautier, dans sa bénignité, appelle poliment l'école néo-grecque, et que je nommerai, si vous le voulez bien, l'école des *pointus* » (p. 387), autrement dit des pédants.

§25 Un examen de toutes les formes du sarcasme ou de l'invective, celles qui relèvent de l'insolence, de la hardiesse excessive, de la liberté vis-à-vis des formes de la bienséance dans le discours montrerait bien sûr à quel point Baudelaire est inventif dans les procédés de démolition de ce « désordre fourmillant de médiocrités » (p. 236). On sait toutefois que le dénigrement des artistes contemporains est une voie déjà bien tracée par la critique. Elle ouvre le *Salon de 1767* de Diderot comme le *Salon stendhalien* de 1822 :

Je regrette à présent l'imprudente promesse que j'ai faite de vous rendre compte de cet ensemble. Ce n'est pas de ne pouvoir trouver dans l'ensemble que huit ou dix tableaux passables qui m'afflige, mais la perspective, peu réjouissante pour le

futur, qu'annonce le caractère général de l'exposition. La médiocrité bruyante et criarde qui surgit de toutes parts laisse peu d'espoir pour cette école française [...] aujourd'hui on ne trouve que niaiserie, et une faiblesse générale dans le dessin, dans le coloris et par-dessus tout dans le clair-obscur. [...] La seule vigueur de coloris perceptible est celle des rubans des différents ordres; mais à cet égard il n'y a pas matière à se plaindre. Sur six portraits, deux au moins éblouissent par le rouge ou le bleu de leurs cordons<sup>22</sup>.

§26

Baudelaire continue sur le même ton dans le *Salon de 1859* :

La première fois que je mis les pieds au *Salon*, je fis, dans l'escalier même, la rencontre d'un de nos critiques les plus subtils et les plus estimés, et, à la première question, à la question naturelle que je devais lui adresser, il répondit : « Plat, médiocre; j'ai rarement vu un *Salon* aussi maussade. » Il avait à la fois tort et raison. Une exposition qui possède de nombreux ouvrages de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, ne peut pas être maussade; mais, par un examen général, je vis qu'il était dans le vrai. Que dans tous les temps la médiocrité ait dominé, cela est indubitable; mais qu'elle règne plus que jamais, qu'elle devienne absolument triomphante et encombrante, c'est ce qui est aussi vrai qu'affligeant. (p. 354)

§27

Cette dénonciation de la parole apprivoisée venant couvrir les mauvais tableaux ou au contraire des charges injustes est très bien représentée dès l'introduction du *Salon de 1845*, dans un texte qui demande à ce que l'on interprète son insolence et sa cruauté comme des signes d'impartialité :

Nous pouvons dire au moins avec autant de justesse qu'un écrivain bien connu à propos de ses petits livres : ce que nous disons, les journaux n'oseraient l'imprimer : nous serons donc bien cruels et bien insolents ? non pas, au contraire, impartiaux. Nous n'avons pas d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis. (p. 51).

§28

Baudelaire entre en critique avec la conversion immédiate de la hardiesse des propos en parole intègre et juste. Cette déclaration d'impartialité qui s'accompagne d'une opposition à la voix des journaux affirme sa liberté vis-à-vis d'une critique jugée tantôt « furieuse, tantôt niaise, jamais indépendante » (*ibid.*). Le franc-parler est alors la marque du refus d'un assujettissement aux coteries et la ligne de conduite d'une critique des poètes qui se construira comme critique de la critique et comme critique de franc-tireur, sans

<sup>22</sup>Stendhal, *Salons*, éd. Martine Reid et Stéphane Guégan, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2002, p. 49 et 51.

craindre de se brouiller avec les artistes. Baudelaire peut toutefois se le permettre dans la mesure où il n'occupe pas une place de premier plan dans un grand journal comme Delecluze à qui il rend d'ailleurs hommage pour « avoir su toujours sauvegarder ses franchises » (*ibid.*)

§29 Mais le franc-tireur ne nie pas toujours sa propre cruauté. Très conscient des effets de sa parole, Baudelaire, souligne les effets de ses propos :

M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire ? Aucun des amis de M. Delacroix, et des plus enthousiastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment, comme nous. (*Salon de 1845*, p. 54).

§30 Le retour sur son appréciation de Delacroix désigne clairement le jugement comme un franc-parler : l'audace d'une parole sans artifice et sans gêne. Mais les deux derniers adverbess identifient également une certaine agressivité. L'impudence fait offense, la crudité choque. La violence du franc-parler ne se résume pas à la vitupération : le jugement, même élogieux, est ici une tentative de prise de pouvoir, d'imposition de valeurs qui en combattent d'autres. Le superlatif absolu de l'éloge porte l'attaque. La critique est un champ de bataille comme la politique.

§31 La voix du franc-parler est directe, comme celle du « paysan du Danube » dans les premières lignes du *Salon de 1845*. Une note de l'éditeur rappelle que « l'épithète "paysan du Danube" est tirée des *Fables* de La Fontaine », encore une fois, et qu'elle « peut signifier un personnage dont les discours vont droit au but, sans s'embarrasser de circonlocutions mais non sans finesse. » (p. 51) C'est Gustave Planche, critique littéraire à la *Revue des deux Mondes* à partir de 1831, qui est qualifié de « paysan du Danube ». Il n'est pas choisi au hasard puisqu'il représente déjà, à l'époque où Baudelaire écrit, un ethos critique appelé à devenir « proverbial<sup>23</sup> ». Planche est « "l'exécuteur des hautes œuvres" alias "Gustave le cruel" selon l'expression de Musset<sup>24</sup> ». Son « éloquence impérative » (p. 51) accompagne, comme l'a montré Anthony Glinoe, le « personnage social, hautement déconsidéré, du critique littéraire » qu'il endosse pleinement, « comme un défi aux hiérarchies du champ littéraire<sup>25</sup> » à l'époque romantique. Baudelaire se reconnaît aucun doute dans cette marginalité, et cette manière qu'à Planche d'embrasser de façon

<sup>23</sup>Anthony Glinoe, « Portrait de Gustave Planche en porte-étendard de la critique littéraire », *RHLF*, 106<sup>e</sup> année, n° 4, octobre-décembre 2006, p. 885.

<sup>24</sup>*Ibid.*

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 889.

affirmée le statut de critique littéraire et de chercher à en assainir l'atmosphère. « Les camaraderies effrontées » (p. 51) dénoncées par Baudelaire sont les mêmes, dans le champ artistique, que celles combattues par Planche en littérature dix ans plus tôt. « Parler franchement, c'est se condamner à vivre seul<sup>26</sup> », concluait Planche en 1835. Les premiers pas du jeune Baudelaire dans la critique sont accompagnés par cette ombre tutélaire nommément identifiée d'emblée dont les protestations de bonne foi vont de pair avec une plume hyperbolique et guerrière. Il n'est pas jusqu'à l'« hugophobie<sup>27</sup> » de Planche dont on ne retrouve quelque chose chez Baudelaire<sup>28</sup>.

§32

Cette parole qui va directement au but ramène au titre de cet article : « il n'est pas imprudent d'être brutal et de frapper droit ». La phrase figure dans le chapitre du *Salon de 1846* consacré au peintre Horace Vernet, la plus visible des haines de Baudelaire notamment en raison de ses tableaux militaires et patriotiques et qu'il va aborder dans le même registre belliqueux : « Bien des gens, partisans de la ligne courbe en matière d'éreintage<sup>29</sup>, et qui n'aiment pas mieux que moi M. Horace Vernet, me reprocheront d'être maladroit. Il n'est pas imprudent d'être brutal et de frapper droit [...] » (p. 208)

§33

Le franc-parler est le contraire de la ligne courbe. L'image est développée la même année dans les *Conseils aux jeunes littérateurs* :

Il y a deux méthodes d'éreintage : par la ligne courbe, et par la ligne droite, qui est le plus court chemin.

On trouvera suffisamment d'exemples de la ligne courbe dans les feuilletons de J. Janin. La ligne courbe amuse la galerie, mais ne l'instruit pas.

La ligne droite est pratiquée maintenant avec succès par quelques journalistes anglais; à Paris, elle est tombée en désuétude; M. Granier de Cassagnac lui-même me

<sup>26</sup>Gustave Planche, « De la critique française en 1835 », art. cit., p. 9.

<sup>27</sup>A. Glinoe, art. cit., p. 895.

<sup>28</sup>Le portrait que fait Baudelaire de Hugo en 1846 comme ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, « travailleur bien plus correct que créateur » (p. 157) est proche de celui de Planche en 1837 : « Il est donc permis d'affirmer que la poésie lyrique de M. Hugo appartient plutôt à la langue qu'à la pensée, et c'est ce qui explique pourquoi l'auteur des *Orientales*, après avoir exécuté, dans ses strophes disciplinées, les plus savantes évolutions, après avoir fait manœuvrer la césure et la rime en tacticien consommé, n'a pas réussi à nous montrer des hommes de la famille humaine » (« Les Voix intérieures de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, t. II, juillet 1837, p. 162).

<sup>29</sup>« Ce mot est un cruel hapax. Seul Baudelaire l'utilise, formé sur le suffixe -age, désignant l'action ou le résultat de l'action, comme coloriage ou papillotage, pour signifier une critique violente et malveillante. Les autres parlent d'éreintement, terme qui est lui aussi un néologisme contemporain, apparu dans le milieu des petits journaux et illustrant la férocité des mœurs littéraires » (Antoine Compagnon, « Delenda est », *Critique et violence*, dir. É. Marty, Hermann, coll. « Cahier Textuel », 2014, 9782705688363. fihal-01599001, p. 3)

semble l'avoir oubliée. Elle consiste à dire : « M. X... est un malhonnête homme, et de plus un imbécile; c'est ce que je vais prouver, » —et de le prouver! —primo, secundo, tertio, —etc... Je recommande cette méthode à tous ceux qui ont la foi de la raison et le poing solide<sup>30</sup>.

§34 Antoine Compagnon a replacé l'image de la ligne dans le champ lexical de l'escrime en citant *Les Armes et le duel*, traité d'Augustin Grisier, ami d'Alexandre Dumas, publié en 1847 : « On appelle ligne la direction que doit avoir l'épée pour menacer l'adversaire, ou se défendre contre lui. »[...] ». Compagnon conclut : « C'est la méthode que Baudelaire applique à la peinture d'Horace Vernet, peintre militaire exécuté à la hussarde dans le Salon de 1846 [...] »<sup>31</sup>.

§35 La ligne droite, ce peut être celle du style. Axiomatique, souvent, sans être trop théorique. Elle a aussi sa place dans le redressement opéré par l'épanorthose dont les *Salons* font un usage assez abondant —celui de 1846 au premier chef, où il s'agit de remettre la critique d'aplomb. L'épanorthose, figure de correction, a pour racine *orthos* qui, en grec signifie « droit ». On l'associe le plus souvent à l'expression de l'irrésolution qui vient interrompre et ralentir la flèche; le retour sur soi qu'elle figure représenterait les tâtonnements de l'écriture, comme dans la prose de Claude Simon, ou de la pensée. Mais, chez Baudelaire, cette suspension sert davantage à enfoncer le clou ou « la plume de fer » plus « franchement », plus complètement.

§36 Le *Salon de 1846* offre ainsi de nombreux usages de la locution « c'est-à-dire » employée à cet effet. Il en va ainsi dans sa diatribe contre la disparition des écoles et des maîtres en peinture et contre les « douteurs » : « Il y avait encore des écoles sous Louis XV, il y en avait une sous l'Empire, —une école, c'est-à-dire une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute. » (p. 234).

§37 Mais revenons au passage sur Horace Vernet que voici au complet :

Bien des gens, partisans de la ligne courbe en matière d'éreintage, et qui n'aiment pas mieux que moi M. Horace Vernet, me reprocheront d'être maladroit.

Cependant il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait quand à chaque phrase le je couvre un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, —nous, toute une génération nouvelle, ennemie de la guerre et des sottises nationales, une

<sup>30</sup>Charles Baudelaire, « Conseil aux jeunes littérateurs », *L'Esprit public*, 15 avril 1846. Repris dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 480-481. Antoine Compagnon souligne l'influence de Balzac dans cette vision de « l'escrime littéraire » (« Delenda est », art. cit., p. 2)

<sup>31</sup>Antoine Compagnon, « La plume de fer », *L'Année Baudelaire*, vol. 23, 2019, p. 144.

génération pleine de santé, parce qu'elle est jeune, et qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous, — sérieuse, railleuse et menaçante ! (p. 208)

§38

L'attaque contre Vernet, qui expose en 1845 *La prise de la Smala d'Abdel Kader*, se fait contre un illustrateur du colonialisme au service de l'état bourgeois de Louis-Philippe. Au-delà d'une forme de socialisme utopique ou de romantisme de gauche dont les spécialistes de Baudelaire ont étudié les formes et les limites, je me contenterai de constater que le franc-parler de la critique dépasse les enjeux esthétiques pour accéder à une dimension politique. En 1846, le véritable sujet de la critique est un « nous », pas seulement celui dit « de modestie » dont use Baudelaire dans le *Salon de 1845* avant d'adopter le « je » dans les autres salons. En 1845, le « nous » couvre principalement un « je » sujet de verbes énonciatifs, avec assez rarement l'inclusion des lecteurs et spectateurs. Les célèbres dernières lignes font exception en annonçant la valeur qu'aura le pronom pluriel dès l'année suivante :

Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. — Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf* ! (*Salon de 1845*, p. 120, souligné par l'auteur)

§39

Le pronom parle pour la jeunesse, pour la révolution de 1848 qui se prépare, pour cette « génération pleine de santé » que Baudelaire gratifie de trois adjectifs, « sérieuse, railleuse et menaçante », qui sont aussi ceux qui infusent sa propre voix critique. En 1846, le « nous » se distingue du « je » et se fait collectif. Il vaut pour l'époque<sup>32</sup> dans l'ensemble du chapitre XVIII comme dans le troisième chapitre sur le romantisme : « C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier que nous avons eu le rococo du romantisme, le plus insupportable de tous sans contredit. » (p. 144). Mais, en 1859, ce nous-époque sera devenu celui de la décadence regardé avec mépris par le je-dandy dans le dédoublement de l'ironie : « Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière) [...]. Chez nous le peintre naturel comme le poète naturel est un monstre. » (p. 361). La génération démocratique est devenue une menace *pour* le poète.

<sup>32</sup>Voir l'usage différencié du « je » et du « nous » : « M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique : « Tu seras de l'Académie ! » » (*Salon de 1846*, p. 157)

§40

Ajoutons pour finir que le « sérieux » n'est pas à négliger dans les traits de cet ethos critique. Le devoir qui incombe au vrai critique, lorsqu'il doit écrire autre chose que des sonnets destinés à des recueils poétiques, l'éloigne résolument de cette figure de critique que Planche appelle « spirituel », « dont l'unique désir, [l]a constante ambition, c'est d'éblouir, d'amuser la foule, d'appeler sur lui l'attention. Pourvu qu'il arrache un sourire à l'oisiveté ennuyée, pourvu qu'il déride le front de la bourgeoisie affairée, sa tâche est remplie<sup>33</sup> ».

§41

Cette critique baudelairienne qui revendique comme raison d'être l'authenticité teintée d'absolu et la singularité d'un *tempérament d'artiste* et affirme son indépendance est en même temps, comme l'écrit très justement Julien Zanetta dans *L'Hôpital de la peinture*, « le contraire d'une parole solitaire, elle est adressée, en prise sur son époque<sup>34</sup> ». Même si Baudelaire sera « dépolitiqué », selon son propre terme, après 1852 – *Baudelaire dépolitiqué* est aussi le titre de quatre études de Pierre Laforgue sur *Les Fleurs du mal* qui entendent montrer au contraire la persistance du politique –, on peut estimer que la parole critique, chez le poète, est l'espace où la vive sensibilité et la fascination profonde pour les images trouvent à se dépasser vers une scène publique. L'ethos ambivalent qu'invite à explorer un franc-parler oscillant entre l'expression d'âme à âme et l'excès verbal n'est peut-être pas sans rapport avec la réticence de certains lecteurs face à ces textes. À l'évidence, quoi qu'il en soit, l'énergie et l'obstination du poète à désigner au regard, par l'argumentation comme par la poésie des effets, un art que l'imagination a débarrassé des faux-semblants, affranchissent ces écrits sur l'art de la médiocrité qui menace la critique salonnière, circonstancielle et mondaine.

<sup>33</sup>Gustave Planche, « De la critique française en 1835 », art. cit., p. 11.

<sup>34</sup>Julien Zanetta, *L'Hôpital de la peinture. Baudelaire, la critique d'art et son lexique*, Rue d'Ulm, 2022, p. 10.

**Quelques mots à propos de : Dominique Vaugeois**

Dominique Vaugeois est professeure de littérature française à l'Université Rennes 2 et membre du CELLAM. Elle a créé la version numérique d'*Op. cit.* qu'elle co-dirige depuis 2016. Ses recherches principales concernent la critique des écrivains et l'essai esthétique moderne en France. Elle est l'auteur de deux autres articles sur les *Salons* de Baudelaire : « L'étoile et la boussole : de la faculté de juger dans les *Salons* de Baudelaire », *Lire les Salons de Baudelaire*, A. Schellino et J. Zanetta (dir.), Rennes, PUR, 2023, p. 145-158 et « La critique moderne des artistes entre exclusion et ouverture : Les *Salons* de Baudelaire », *Relire les Salons de Charles Baudelaire*, D. Philippot et H. Scépi (dir.), Classiques Garnier, 2023 p. 241-255.

**Pour citer cet article**

Dominique Vaugeois, « « Il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait. » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 09/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=769>.