

De l'esquisse dans la peinture au XIX^e siècle : signal de révolte ou « théorie des impuissants » ?

Autour de Gautier et de Baudelaire

Wolfgang Drost, Université de Siegen

Deux ans avant l'ouverture de la première exposition des impressionnistes, Barbey d'Aurevilly, dans son *Salon de 1872*, met au point la discussion qui tourne à cette époque autour du fini et de l'esquisse. Il s'intéresse à la question qui concerne particulièrement les poètes critiques d'art, à savoir le rapport qu'il y a entre la forme d'une œuvre et sa réception par le spectateur. Barbey d'Aurevilly prend résolument position contre Lessing, qui avait, dans son *Laocoon*, exigé de l'artiste de « laisser quelque chose à faire à l'imagination » du spectateur, ce qui lui donnerait la possibilité d'éprouver un sentiment de bien-être¹. Il proteste énergiquement : « Pour moi c'est la théorie des impuissants ! » Et il s'explique : « Selon moi, le *fini* peut-être aussi *fini* que possible ; il n'enferme pas l'imagination et la pensée dans ses perfections comme dans une camisole de forçat ! » Et il renchérit : « Par-dessus les perfections les plus achevées, s'ouvrira toujours pour notre âme la coupole d'azur où plane l'infini sans limites. »² Barbey d'Aurevilly formule ce jugement à propos du *Sommeil* appelé aussi *La Dormeuse* (Musée de Montauban), une toile de Bernard de Gironde, né en 1843, un élève de Bonnat. Le poète, perplexe devant l'œuvre qui avait plu au jury d'alors et avait obtenu une mention honorable, se demande dans quel but Bernard de Gironde a laissé la toile dans un état qui lui semblait par trop provisoire : « À quoi donc a-t-il obéi en s'abstenant d'achever ce corps » ?

La position de Barbey est caractéristique de la réserve de la majorité des critiques et du grand public devant la facture libre et l'esquisse en particulier. Cette réserve va jusqu'à la condamnation de la peinture des « novateurs » comme on appelait les peintres qui préparaient l'avènement de l'impressionnisme ou le représentaient. On avait le sentiment que les artistes

¹ „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt.“ *Laocoon*, chap. III dans Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden*, t. V.2, Francfort/M., Deutscher Klassiker-Verlag, 1990, p. 32. Mes remerciements pour sa collaboration précieuse s'adressent comme toujours au Dr. Riechers.

² Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Salon de 1872*, dans *Sensations d'art*, dans son *Œuvre critique* t. II, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 881, p. 887-sq. Cf. Hélène Védrine, « Barbey d'Aurevilly et l'impressionnisme : du 'crétinisme dans la couleur' à l'âme normande » dans Gérard Gengembre/ Y. Leclerc/ Fl. Naugrette (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 179-187, ici p. 182.

trahissaient les valeurs traditionnelles qui avaient fait la grandeur de l'art du passé. Pour comprendre cette soi-disant rupture du cours de l'histoire estimée fatale, je voudrais d'abord exposer le rôle que l'esquisse tenait au milieu du siècle dans le domaine des beaux-arts. Quelle importance avait la facture en liberté dans la peinture des Salons parisiens et comment fut-elle jugée par Gautier et Baudelaire? Je vous propose donc une petite investigation pour confirmer ce que nous savons ou pour nuancer nos connaissances sur la question ou peut-être même pour corriger nos préjugés.

L'esquisse à l'école des beaux-arts

Je commencerai par jeter un coup d'œil sur l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, cette institution qui jouait un rôle décisif dans l'art officiel. Nous notons tout de suite un premier point important. Philippe Grunchev proteste contre Albert Boime et l'historiographie contemporaine sur le XIX^e qui considère l'esquisse dans l'enseignement des beaux-arts comme le témoignage « d'un reste d'inspiration, d'une part de liberté chez les enfermés volontaires de la tradition académique. » Dans son livre fondamental pour notre sujet, *Les Concours d'esquisses peintes*, Grunchev explique que l'esquisse joue un rôle important dans l'enseignement de l'École des Beaux-Arts. Pendant la période de 1816 à 1863, il y avait des concours d'esquisses de la composition historique, du paysage historique (1822-1862), de la figure peinte et même de l'arbre³. L'École des Beaux-Arts a-t-elle donc été progressiste puisque l'esquisse avait droit de cité dans l'Académie des Beaux-Arts ? Le jury des *Salons* officiels n'acceptait qu'exceptionnellement des esquisses ; en 1831 figurent des *Esquisses de paysages* de Diaz de la Peña, une esquisse *Daphnis et Chloé* de L. Boucher et curieusement aussi une « esquisse terminée » d'Alexandre Couder *Le serment du Roi*. Dans les années suivantes il y a peu d'esquisses indiquées dans les livrets⁴. Toutefois, pour les concours du Grand Prix de Rome, qui passe pour l'apogée de la tradition classique, il était capital, selon Amaury-Duval, « de peindre facilement l'esquisse si l'on voulait s'y présenter avec quelques chances »⁵.

L'esquisse faisait partie de la pédagogie de l'École des Beaux-Arts. Elle était considérée comme une simple indication de l'idée du tableau futur, donc une réalisation rapide pour fixer la répartition des figures et du clair-obscur. Brosset l'esquisse était une question de métier, ce qui n'excluait pas l'occasion de montrer à l'occasion une touche spirituelle. Mais celle-ci n'entraînait pas dans les objectifs du concours.

³ Philippe Grunchev, *Les Concours d'esquisses peintes. 1816-1863*, préface de Bruno Foucart. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, t. I. *Catalogue*, 1986, p. 9. – Voir aussi Frédéric Chappey, « L'esquisse à l'école des Beaux-Arts: la création des concours de composition en 1816 », in *Revue de l'Art*, 1994, n° 104, p. 9-14 (l'article traite surtout la sculpture).

⁴ Boucher (sans prénom), *Une veuve de juillet, au tombeau de son mari*, Salon de 1833.

⁵ Cité d'après Grunchev, *op. cit.*, t. I, p. 30.

Pierre Monvoisin, au concours de composition historique de 1828, dans *La Mort de Cléopâtre*⁶ indique la répartition de la lumière et suit à peine la courbe du sein et du ventre de la figure. Il n'avait apparemment aucune ambition de mettre en vue son habileté de À poser la touche. Il s'agissait d'une simple indication picturale, subordonnée au seul but de l'achèvement de l'œuvre.

Thétis consolant Achille, présenté par Jules-Joseph Lefebvre (1834-1911) pour le concours de composition historique en 1858 montre une certaine affinité avec *Gitane à la cigarette* de Manet, peinte en 1862⁷. Le tableau de Manet est proche des esquisses telles que l'École les demandait aux étudiants même si le visage de la jeune femme est plus fini que celui d'Achille chez Lefebvre. En dépit de toutes les divergences du sujet – antiquité versus *bohémianisme* – il y a une certaine affinité dans la facture et l'inspiration des figures⁸. Les esquisses faites à l'École des Beaux-Arts sont peintes dans un esprit comparable à celui des novateurs. Toutefois, Manet respectait les normes de l'art en vigueur et se gardait bien d'envoyer sa *Bohémienne* aux expositions annuelles. Les tableaux que Manet proposa au jury étaient bien plus finis, même ceux qui scandalisaient le public et la critique comme *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *L'Olympia*.

L'idéal d'une œuvre achevée avec une surface lisse où la touche est éliminée restait une *conditio sine qua non* d'une vraie œuvre d'art pour le grand public et la critique attachée à l'esthétique classique même si, au XVIII^e siècle, une certaine légèreté de la facture – correspondant à la *Leichtigkeit des Lebens* – avait été adoptée par Fragonard ou Hubert Robert dans les grandes toiles. Au XIX^e siècle, chaque critique d'art devait prendre position face à ces questions. Une peinture plus libre était considérée comme un écart par rapport à la norme : il fallait la condamner ou s'engager pour elle en la justifiant.

Gautier : Le contour idéal versus la fièvre du génie

Ce problème se posait au jeune Gautier à qui on a imputé un amour exclusif de la ligne et du contour idéal. Dans *Mademoiselle de Maupin* le poète exprime en effet de façon générale sa déception devant « un chef-d'œuvre inachevé »⁹. « La laideur et l'imperfection de l'ébauche me révoltent : je ne puis attendre que l'œuvre vienne à bien à force de la polir et de la repolir »¹⁰.

Gautier critique d'art rêve de la perfection de la forme comme expression de l'idéal. Ainsi il s'enthousiasme devant l'harmonie des contours et la suavité quasi musicale des linéaments dans l'œuvre d'Ingres. Toutefois le jeune homme était un militant du romantisme et défendait

⁶ Grunhec, *op. cit.*, t. I, reproduction à la p. 50s.

⁷ Collection de la Princeton University. Reproduction dans le Catalogue *Manet 1832-1883*, Grand Palais, Paris, RMN 1983, p. 95.

⁸ Lefebvre appartenait à la même génération de Manet n'étant son cadet que de deux ans (Manet naquit en 1832) mais comme le montre *La Vérité* (1870 ; Musée d'Orsay) il allait dans la direction du pompiérisme.

⁹ Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (dir.), Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 2002, p. 323.

¹⁰ *Mademoiselle de Maupin*, in Gautier, *op. cit.*, t. I, p. 421.

ses amis les artistes dans une *sainte solidarité*¹¹. Il était ouvert aux effets d'une peinture plus libre et voyait en elle une libération d'une tradition surannée des épigones du classicisme.

La peinture de Delacroix correspondait aux aspirations des jeunes. Pour Gautier, Delacroix était le révolutionnaire qui débarrassait la peinture contemporaine des « puérités gothiques » et des « radoterics pseudo-grecques ». En 1836 il qualifiait son style de « moderne » et faisait ressortir son affinité avec Victor Hugo. Delacroix lui semblait être le roi de la peinture comme Victor Hugo de la poésie. Les *Orientales* seraient empreintes du même tempérament et du même entrain. « *Le Sardanapale* ressemble singulièrement au *Feu du ciel*, le *Massacre de Scio* à la *Bataille de Navarin* ; les deux odes sont peintes comme les deux toiles. Une crudité fauve et splendide fait ressortir tous les tons, la touche a l'ardeur furieuse de la phrase. Il semble voir défiler à travers les strophes, des troupeaux de cavales balayant le sol de leurs crinières rousses; la peinture m'a fait l'effet de piaffer et de hennir. »¹² Baudelaire en 1846 s'opposera énergiquement à pareille comparaison¹³ mais pour Gautier il importait de représenter le peintre comme un combattant de l'avant-garde du romantisme, comme un génie parmi les peintres qui ne sont que « spirituels »¹⁴. À plusieurs reprises il souligne la « franchise et hardiesse de touche » comme dans la « Peintures de la Chambre des Députés »¹⁵, ou « la férocité et la fierté de touche, l'énergie, le mouvement », dans la *Bataille de Taillebourg*¹⁶. Son engagement pour Delacroix dès les années 1830 est une des gloires de Gautier à une époque où le jury jugeait ses toiles avec méfiance, les refusait plusieurs fois et où les critiques du camp classique invectivaient une œuvre comme la *Barque de Dante* comme « tartouillade »¹⁷.

La liberté de la facture de Delacroix portant le caractère de l'esquisse déblayait aux yeux de Gautier la voie pour une peinture de l'avenir ; le peintre aurait introduit la vie dans l'art figé des imitateurs de Jacques-Louis David¹⁸. Le poète l'appelait l'un « des talents les plus aventureux de l'époque : il a une certaine inquiétude, une certaine fièvre de génie, qui le pousse à toutes sortes d'essais et de tentatives ; personne ne s'est plus cherché lui-même, dans ce siècle »¹⁹. Ainsi Gautier, dès le début de sa carrière, le défendait contre le reproche d'un « dévergondage et l'abandon de la plus libre ébauche » qui faisait « horripiler les admirateurs

¹¹ Le mot est de Balzac qui décrit le cénacle des jeunes poètes dans *Un Grand Homme de province à Paris*, 1837-1843.

¹² « Salon de 1836 », *Ariel*, 13 avril 1836.

¹³ « Salon de 1846 » ; Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, t. II, p. 430. Baudelaire est d'avis que Hugo, pratiquant la symétrie dans sa poésie, n'était pas révolutionnaire. Le poète des *Fleurs du mal* se réfère sans doute à Gautier sans le nommer.

¹⁴ « Salon de 1834 », *France industrielle*, avril 1834. Cette citation comme les suivantes des *Salons* de Gautier sont données d'après le dossier en ligne « Eugène Delacroix vu par Théophile Gautier », textes transcrits par Carine Dreuille, sous la direction de François Brunet.

¹⁵ « Peintures de la chambre des députés. — Salle du Trône », *La Presse*, 26 août 1836.

¹⁶ « Salon de 1837 », *La Presse*, 9 mars 1837.

¹⁷ Delécluze dans *Le Moniteur universel*, 18 mai 1822, p. 734 : « une vraie tartouillade ».

¹⁸ « Salon de 1850-51. Réflexions préliminaires », *La Presse*, 5 février 1851.

¹⁹ « Exposition du Louvre », *La Presse*, 22 mars 1838.

de la *Casserole de Drolling* » (*La Cuisine*, 1822 ; Louvre). Dans la « négligence extrême » de la facture il reconnut « l'éclair du génie » qui équivalait « le tableau le plus fini »²⁰.

Gautier était particulièrement fasciné par une œuvre aujourd'hui au Louvre : « *La Mort de l'évêque de Liège*, pour le mouvement et la fureur de la composition, est un chef-d'œuvre inimitable, c'est un tourbillon peint, tout remue et tout se démène frénétiquement dans ce petit cadre, d'où il semble entendre sortir des mugissements et des tonnerres ; jamais on n'a jeté sur une toile une foule plus drue, plus fourmillante, plus hurlante et plus enragée ; les flambeaux avinés et les lumières orgiaques qui font trembler à travers cette confusion, leur auréole chevelue et leur pénombre aux rayons éraillés, sont sinistres à voir comme les étoiles et les comètes qui pleuvent du ciel dans les sombres hallucinations de l'Apocalypse; M. Delacroix excelle dans l'impossible » en créant une synesthésie d'impressions optiques et auditives²¹.

Dès les premières années de ses activités de critique d'art, Gautier formule parfois des constations qui auraient pu sortir de la bouche d'un critique défendant l'art classique. Ainsi au Salon de 1834 il note une atmosphère et une profondeur dans *Les Femmes d'Alger* qu'il n'avait vue nulle part avant. Mais il ne cache pas ses réserves : « Quelques laissez-aller de dessin déparent malheureusement cette production remarquable à tant d'égards, et qu'une retouche de quelques heures pourrait mettre au-dessus de tout reproche. »²² L'apparence d'esquisse lui déplaisait. Encore une trentaine d'années plus tard le poète répétera ce reproche face aux représentants du premier impressionnisme qu'il invite expressément à faire un effort et à consacrer quelques heures ou journées de travail pour finir leurs toiles. Il y a là une constante de la critique de Gautier. Le caractère inachevé de certaines œuvres suscite bien souvent des reproches de sa part.

En rendant compte de *La Barque de Don Juan* (1841) qui lui « paraît un des meilleurs ouvrages » de Delacroix, il fait noter à ses lecteurs un manque de « finesse » dans les mains et quelques détails. Il n'emploie pas le terme courant de *faute* pour signaler une simple inadvertance mais se sert du mot de *défaut* pour souligner qu'il s'agit d'une fatale disposition innée²³. L'esquisse est en opposition avec son rêve de la pureté d'une beauté calme, son idéalité et sa perfection. Il appréciait que Delacroix ait « la vie, don rare et précieux »²⁴. Mais cette facture qui lui paraissait concentrer le rythme fiévreux de la vie contemporaine n'était pas selon son goût, comme il l'avouait en 1855. Il concédait aux artistes « le droit de formuler » au moyen de la facture libre le « côté ému et palpitant » de la vie mais il confessait : « nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps »²⁵. Ainsi ses préférences personnelles percent

²⁰ « Salon de 1846 », *La Presse*, 1^{er} avril 1846.

²¹ « Exposition du Louvre », *La Presse*, 22 mars 1838.

²² « Salon de 1834 », *La France industrielle*, avril 1834.

²³ « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 18 avril 1841, p. 162.

²⁴ « Salon de 1839 », *La Presse*, 4 avril 1839.

²⁵ *Œuvres complètes de Th. Gautier*, Alain Montandon (dir.), t. V, *Beaux-arts en Europe – 1855*, M.-H. Girard (éd.), Paris, Champion, 2011, p. 271.

à travers sa critique ; il y a une différence entre son goût personnel et l'objectivité de ses jugements. Son sens esthétique lui fait reconnaître la valeur d'une œuvre même quand elle ne correspond pas aux désirs de son cœur. Gautier a développé une stratégie consistant à laisser dans une mi-ombre cette différenciation qui lui fait honneur²⁶.

Cependant il ne faut pas croire que le style d'esquisse ne présentait un problème que pour les critiques ; les peintres eux aussi avaient parfois des doutes et les formulaient. Pour Delacroix les esquisses avaient « le charme du je ne sais quoi. »²⁷ Toutefois il connaissait la difficulté de terminer un travail et croyait que dans une œuvre achevée le talent mais aussi l'imperfection du peintre se montrent davantage : « on ne gâte pas le tableau en le finissant ! [...] en renonçant au vague de l'esquisse, il [l'artiste] se montre davantage dans sa personnalité, en dévoilant ainsi toute la portée, mais aussi les bornes de son talent. »²⁸ Ainsi, la touche libre de Delacroix comme forme de liberté va de pair avec un certain remords que Malraux appelait à juste titre sa « mauvaise conscience »²⁹.

Théophile Gautier est un personnage plus complexe qu'on ne le pense en général. On détecte encore un autre aspect de son esthétique, qu'il semble ne pas avoir approfondi mais qui révèle un aspect important de l'esquisse intéressant le philologue autant que l'historien de l'art. Dans la *Rebecca enlevée par le templier Boisguilbert* (1846) « quoique traitée encore en esquisse » il apprécie la composition « pleine d'ardeur, de vie et de mouvement ; [...] les contours flambent, la touche remue ; la toile semble plutôt avoir été pochée que peinte tant les tons s'y plaquent et s'y heurtent avec violence ; [...] le *Tournoi* de Rubens peut seul donner une idée de cette couleur et de ce faire. »³⁰ Dans le *Giaour* (1850-51) il sent « un certain souffle byronien » et reconnaît que « l'intention première est belle, le jet puissant » même si « l'exécution dépasse les licences de l'esquisse la plus lâchée »³¹. Toutefois, son scepticisme face à l'esquisse lui ouvre une perspective nouvelle : il découvre l'intérêt de l'esquisse comme témoignage de la genèse d'une œuvre d'art. Ainsi, curieux, il cherchait à découvrir dans l'esquisse ou dans l'ébauche d'un peintre la pensée intime du créateur, qui permet de suivre l'évolution de la vision de l'artiste. Il est sensible à la genèse d'une œuvre d'art et voit l'intérêt d'étudier les corrections apportées par les peintres que les Italiens appellent si bien *pentimenti*

²⁶ W. Drost, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant », *Théophile Gautier et le Second Empire*, Actes du Colloque international du Palais Impérial de Compiègne, 13-15 octobre 2011, Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud (dir.), Nîmes, Lucie éditions, 2013, p. 170-191.

²⁷ Cité d'après Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, Nizet, 1973, p. 54.

²⁸ Delacroix, *Journal : 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, édition revue par Régis Labourdette, Paris, Plon, 1996, p. 330 (20 avril 1853).

²⁹ André Malraux, *Les Voix du Silence* dans *Écrits sur l'art*, t. I (*Œuvres complètes*, IV), Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2004, Jean-Yves Tadié et Henri Godard (dir.), p. 313.

³⁰ « Salon de 1846 », *La Presse*, 1^{er} avril 1846. Rubens, *Tournoi près des fossés du château de Steen*, 1638/40, Louvre.

³¹ « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 8 mars 1851.

et que Diderot³² avait circonscrit avec le terme de *tâtonnement* : « Il est curieux de voir la pensée d'un homme de génie à ses différents états, pochade, esquisse, tentative même malheureuse. Certains côtés intimes et familiers se produisent ainsi qui disparaissent dans l'apparat d'une grande œuvre »³³.

Baudelaire : La collaboration créatrice du spectateur comme achèvement de l'esquisse

L'attitude de Baudelaire face à l'esquisse n'est pas moins complexe que celle de Gautier. Il a admiré à Honfleur les « études au pastel improvisées » de Boudin. Dans ces « études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et sa couleur »³⁴, il apprécie apparemment l'instantanéité, qui sera un but essentiel de Monet, avec qui Boudin a pris part à la première exposition des impressionnistes en 1874³⁵. Le poète était frappé par la beauté des esquisses météorologiques et s'amusait à en deviner l'heure représentée. Ces pastels lui plaisaient et il comparait l'impression qu'ils faisaient sur lui à son émotion devant certains tableaux de Delacroix qu'il avait admirés. Dans son enthousiasme il s'arrogeait le droit d'introduire les pastels dans son compte rendu du *Salon de 1859*, pour ainsi dire au nez du jury, et leur consacrait une des plus poétiques évocations de la critique d'art du XIX^e siècle : « 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. »³⁶

Mais en dépit de tout le plaisir qu'il prenait à la contemplation des pastels, il était convaincu que Boudin aurait dû transformer ces esquisses en œuvres véritables. « Il sait bien qu'il faut que tout cela devienne tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté ; et il n'a pas la prétention de donner ses notes pour des tableaux. Plus tard, sans aucun doute, il nous étalera dans des peintures achevées les prodigieuses magies de l'air et de l'eau. »³⁷ Peut-on détecter un certain dilemme entre la réaction spontanée du poète et celle du critique respectueux des normes esthétiques alors en vigueur ? De toute façon Baudelaire se trompait sur les

³² Uwe Fleckner, « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un bon tableau? Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle », dans Thomas Gaetgens, Chr. Michel et *alii* (éd.), *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 509-533.

³³ « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 8 mars 1851.

³⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 665. Un bon choix de reproductions illustrant l'impression de Baudelaire est donné par Anne-Marie Bergeret-Gourbin, avec la participation de Laurent Manœuvre, dans *Eugène Boudin, peintures et dessins. Musée Eugène Boudin, Honfleur*, Paris, Somogy, 1996, p. 81-96.

³⁵ Voir notre commentaire de Baudelaire, *Salon de 1859*, W. Drost/ Ulrike Riechers (éd.), Paris, Champion, 2006, p. 667-674.

³⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 666.

³⁷ *Ibid.*, p. 665.

intentions du peintre qui, aimant le plein air, était convaincu de la valeur des études sur le motif : « Trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de travail au chevalet »³⁸.

Chez Constantin Guys la constellation est toute différente. Baudelaire était enthousiaste des deux cents dessins au lavis de sa collection. L'essai sur *Le Peintre de la vie moderne* est tout entier une protestation contre la traditionnelle esthétique néo-classique. Il reconnaît à plusieurs reprises que Guys est un « mineur » et qu'il ne possède pas la maîtrise d'un Carle Vernet ou d'un Eugène Lami ou Gavarni, Debucourt, Moreau, Saint-Aubin, ou Achille Devéria³⁹. Guys, homme modeste qui cherchait l'anonymat, ne voulait pas que l'on appelle « artiste » et Baudelaire trouve qu'il a « un peu raison » en soulignant son manque de perfection : Guys « dessinait comme un barbare »⁴⁰. Mais, l'ayant appliqué aussi à Corot, il donnait au terme de « barbare » un sens positif pour signaler que cet artiste cherchait à résumer certaines parties de ses tableaux⁴¹ pour ne pas laisser dominer l'anarchie des détails revendiquant une égalité absolue. Pour signaler que sa nomenclature provient d'un choix délibéré, Baudelaire oppose le terme de « barbare » aux peintres qui sont de « purs manœuvres, des intelligences de village », bref « des brutes très adroites »⁴². L'artiste *barbare* en revanche, dans ses esquisses, ne tergiverse pas, il est énergique et s'exprime sans hésitation pour ne pas perdre la fraîcheur de l'impression⁴³.

Il y a plus. Pour caractériser l'esquisse, Baudelaire évoque l'art mexicain, égyptien et ninivite⁴⁴. Il fait surgir l'idée de l'origine des peuples et même les barbouillages des enfants et développe ainsi un concept nouveau de l'esquisse. L'esquisse pour lui gagne à être rudimentaire, c'est-à-dire qu'elle est l'expression d'une « perception *enfantine* »⁴⁵ ; celle-ci, dans la maturité d'un artiste, devient une perception douée jointe à une grande habileté et à un esprit analytique qui fait partie de l'imagination. Le peintre observe le monde qui l'entoure avec des yeux neufs d'un convalescent. Il est plus qu'un flâneur, il est plutôt moraliste dans le sens d'analyste sans but pédagogique, toujours aux aguets de moments cruciaux où s'exprime une tension mentale. Il pénètre les dessous des choses, les frivolités et les séductions, les politesses hypocrites du grand monde, les discussions des marins avec les filles sur le prix de la volupté.

³⁸ Boudin, *Journal*, cité d'après Gustave Cahen, *Boudin, sa vie, son œuvre*, Paris, Floury, 1900, p. 185.

³⁹ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 724. On trouve des reproductions caractéristiques dans Bruno Streiff (éd.), *Constantin Guys 1802-1892*, exposition au Stedelijk Museum Vlissingen, 10 juli – 22 augustus 1954, Vlissingen, [s. n.], 1954.

⁴⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 688-sq. Il se référait à des dessins d'une époque antérieure mais l'artiste avait alors tout de même plus d'une quarantaine d'années.

⁴¹ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 697-sq.

⁴² Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 689.

⁴³ Baudelaire anticipe sur l'intérêt qu'on a porté à ces créations enfantines qui ont le mérite d'aller droit au but en laissant de côté les éléments superflus.

⁴⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 697.

⁴⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 694.

Il cherche autre chose « que le plaisir fugitif de la circonstance », il extrait la « fantasmagorie »⁴⁶ de la réalité. Dans certaines esquisses représentant des scènes de bouges, Baudelaire découvre sous la surface de la capitale les résonances maléfiques de Satan⁴⁷. Loin du naturalisme, qui s'applique à rendre la modernité, la technique de l'esquisse aux yeux de Baudelaire peut être propice à une ouverture sur un monde surnaturel. Le poète reste un romantique.

La spiritualité de l'artiste prévaut sur la dextérité de la main. Baudelaire a recours à une forme particulière d'oxymore pour caractériser les esquisses de Guys : « vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite »⁴⁸. En introduisant à plusieurs reprises dans des passages essentiels de l'essai le concept de « l'imagination du spectateur », il ouvre la porte vers la *Wirkästhetik*⁴⁹. Celui qui regarde les dessins à la plume n'est pas en dehors de l'œuvre mais il en fait partie intégrante. L'ébauche se prête particulièrement bien à cette coopération créative étant, selon le dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts (édition 1858), « début de la réalisation d'un projet de peinture »⁵⁰. Pour Baudelaire le projet peut être réalisé par celui qui regarde l'œuvre. Je vous rappelle son mot tiré de son compte rendu du *Prométhée délivré* par L. de Senneville : « la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur »⁵¹ et il reprend cette idée dans son « Salon de 1846 » : « car elle [la poésie] gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller »⁵². Les croquis mettent en branle l'imagination de Baudelaire *lecteur* avide d'images. Peu importe si elles ILS sont des « dessins informes », comme Baudelaire les a appelés à un moment donné, car « l'imagination seule du spectateur sait [les] transformer en choses parfaites »⁵³.

Baudelaire donne ainsi une nouvelle dimension au concept d'esquisse en exigeant que le regardeur l'achève par une coopération active. Baudelaire, un des premiers dans l'histoire de la théorie de la réception, partant de ses propres expériences devant les esquisses de Guys, il déplace, un des premiers, le centre émotionnel, de l'intérieur vers l'extérieur de l'œuvre. Le récepteur prend part à l'acte créateur de l'artiste. Il en résulte qu'en fin du compte que pour Baudelaire le sujet et sa suggestivité ont une importance équivalente à la structure de l'esquisse. Le sujet, écrit-il, fait « une partie du génie »⁵⁴. L'art est une prise de possession spirituelle de la réalité. L'artiste présente de façon suggestive le monde des hommes et des choses pour que le

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

⁴⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 700.

⁴⁹ « L'imagination du spectateur peut encore aujourd'hui faire marcher et frémir cette *tunique* et ce *schall*. » (*Ibid.*, t. II, p. 684). Cf. W. Drost, *Zwei Etappen auf dem Wege von der normativen Ästhetik zur Wirkästhetik und zur Theorie von der 'Poesie des Kunstwerks'*: Simon-Théodore Jouffroy und Charles Baudelaire, dans *Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag*, A. Leuteritz, B. Lipps-Kant, I. Nedo, K. Schwager, Sigmaringen, Thorbecke, 1975, p. 203-212.

⁵⁰ *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, Firmin-Didot, 1858, p. 214.

⁵¹ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 9.

⁵² Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 9 et 474.

⁵³ *Ibid.*, t. II, p. 697.

⁵⁴ Baudelaire, « Salon de 1859 », *ibid.*, t. II, p. 668.

spectateur puisse y prendre une part active. En poésie, Mallarmé avec ses réflexions sur la suggestivité, et Valéry⁵⁵ qui, généreux, permet à ses lecteurs de donner le sens qui leur plaît à ses vers, s'engagent dans cette voie que Baudelaire a *esquissée*.

Malraux : L'esquisse comme expression de l'autonomie de l'artiste moderne

Dans la réception de la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle, ni Gautier ni Baudelaire et ni la majorité de leurs confrères n'ont entrevu la fonction novatrice de l'esquisse pour l'avenir de l'art. La modernité de l'impressionnisme leur échappait. Avec ce mouvement surgit le même malentendu que face à la facture apparemment spontanée des peintres romantiques : on croyait qu'une œuvre esquissée était un tableau que le peintre avait manqué d'achever. On taxait les touches libres et les taches de couleur de maladresses.

La plupart du temps, les poètes critiques d'art ignoraient que les peintres profitaient des résultats acquis par les recherches optiques des physiciens d'alors. Delacroix avait – en vain – cherché le contact avec Michel-Eugène Chevreul, auteur d'un livre paru en 1839, *De la Loi du contraste simultané*. Chevreul, James Clerk Maxwell et Ogden Nicholas Rood ont exercé une influence considérable sur les impressionnistes et les pointillistes. Les physiciens avaient découvert le rôle des spectateurs : le cerveau de celui qui regarde mélange les couleurs juxtaposées sur la toile que la rétine enregistre. Les couleurs ont ainsi une plus grande intensité que quand elles sont distribuées en tons unis sur la toile. Les spectateurs sont impliqués dans le processus de la réalisation de l'œuvre, de façon inconsciente, il est vrai, mais aussi inconsciente que le sont les associations et les vagabondages de l'imagination suscités par la suggestivité du sujet d'un tableau. Contrairement à Barbey d'Aurevilly, Baudelaire a vu comme signes positifs de l'esquisse non seulement *l'imprécision* mais aussi *l'imperfection* artisanale et s'oppose ainsi au concept moderne de la valeur tout esthétique de l'écriture individuelle du peintre.

Baudelaire crut à la « décrépitude » de la peinture du temps de Manet⁵⁶, et Gautier en voulait à Monet et aux impressionnistes d'avoir avec leurs « ébauches informes »⁵⁷ violé « l'orthographe de la peinture »⁵⁸; les novateurs auraient commis un crime de lèse-majesté

⁵⁵ Maurice Bémol, « L'inachevé et l'achève dans l'esthétique de Paul Valéry », dans un important volume publié par J. A., Schmoll gen. Eisenwerth, *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Ein Symposium, Berne/ Munich, Francke, 1959, p. 155-160.

⁵⁶ Cf. mon article : « „Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art“ - Baudelaire et Gautier, Zola et Mallarmé devant la modernité de Manet » dans les *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes /Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Année 38, 2014, p. 93-114.

⁵⁷ *L'Illustration, Journal universel*, 8 juin 1872; *Théophile Gautier. Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris, Séguiet, 1994, p. 426. Paolo Tortonese a finement interprété l'attitude d'Edmond de Goncourt face aux impressionnistes et évoqué le contexte historique de la facture libre: « Goncourt, Monet et le siège de l'image : notes sur une antipathie esthétique », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°11, 2004, p.79-92.

⁵⁸ « Monsieur Manet ignore-t-il ou viole-t-il à plaisir l'orthographe de la peinture ? » (« Salon de 1870 » dans le *Journal officiel* du 18 juillet 1870).

contre la tradition et seraient arrivés à la « négation de l'art »⁵⁹. Les poètes pensaient apparemment que l'esquisse et la facture libre des impressionnistes correspondaient à leurs brouillons qu'ils avaient l'habitude de condamner à disparaître dans une corbeille à papiers.

Permettez-moi en conclusion de revenir un peu en arrière. Vous connaissez la fameuse prise de position de Baudelaire en faveur de Corot contre certains de ses confrères reprochant au peintre sa « gaucherie » et qu'il ne savait pas peindre : « Braves gens ! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie – ou si l'on veut – une œuvre d'âme – où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé – est toujours très bien exécutée, quand elle l'est suffisamment ». Baudelaire énonce la distinction restée célèbre entre un « morceau *fini* » et une chose *faite* et met en avant la « touche spirituelle », donc l'écriture individuelle de l'artiste⁶⁰. André Malraux de son côté a choisi de Corot l'esquisse du *Pont de Narni* pour l'opposer au tableau achevé. Pour lui, l'esquisse est « soumise aux lois de Corot, et le tableau achevé à celles de la critique »⁶¹. Il y aurait donc deux dimensions distinctes. Malraux soutient même qu'il « suffit de rapprocher les deux œuvres pour voir qu'il s'agit de traduction et de régression »⁶². Traduction, c'est-à-dire que le peintre achève le tableau en vue d'une exposition publique, il produit « une convaincante fiction », une « illusion par ce *fini* destiné au spectateur ». Mais l'artiste se soumettant à la « représentation » aurait risqué *d'affaiblir* l'expression plastique originale « et peut-être [il la] détruirait »⁶³.

Vers la fin du XIX^e siècle, cette incertitude commence à être surmontée. Une tendance vers « un langage indépendant des choses représentées » s'affirme dans les années 1880.⁶⁴ « Ce que cherchait le nouvel art, c'était le renversement de la relation entre l'objet et le tableau, la subordination de l'objet au tableau. » Malraux détecte la volonté de l'artiste « de tout soumettre à son style, et d'abord l'objet le plus brut, le plus nu. Son symbole, c'est la *Chaise* de Van Gogh. »⁶⁵ C'est à cette autonomie de la peinture qu'aboutit l'esquisse qui est devenue ainsi l'expression peut-être la plus pure de la modernité.

⁵⁹ « Salon de 1869 », *L'Illustration* du 15 mai 1869 ; Gautier, *Critique d'art*, op. cit., p. 298.

⁶⁰ « Salon de 1845 » ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 389s.

⁶¹ Malraux, op. cit., p. 313.

⁶² *Ibid.*, p. 313.

⁶³ *Ibid.*, p. 310.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 320, p. 322.