

Epreuve - Matière : 101 - 0312

Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

Dans une section dédiée au paysage du Salon de 1845, le jeune critique d'art qu'est alors Charles Baudelaire introduit une distinction conceptuelle entre « le fait » et « le fini » signifiant nettement sa préférence pour « le fait » avec tout ce qu'il a d'imparfait. Cette distinction qui intervient très tôt dans l'œuvre critique de Baudelaire semble confirmer le propos de Jean-Christophe Bailly dans « Baudelaire peintre », Salon de 1846 (2021) : « L'idée de la peinture qui est celle de Baudelaire et dont l'œuvre de Delacroix est par lui le déploiement ébloui, c'est celle d'une venue, d'une sorte de montée concertante, et elle ne peut aucunement se reconnaître dans ce qui au contraire n'a d'yeux que par l'achèvement d'une forme préconçue et pour un art où, en somme, tout est joué d'avance. » Le propos très assertif de J.C. Bailly vise à définir la conception baudelairienne de l'art – mais étendrons aussi d'autres arts que la peinture, tels la sculpture ou le dessin évoqués dans les Salons de 1845, 1846 et 1859 – une conception théorique incarnée en pratique par l'œuvre de Delacroix, peintre favori du critique. J.C. Bailly définit ensuite l'idée de l'art selon Baudelaire à la fois par ce qu'elle est, à savoir « une venue » et « une sorte de montée concertante », et ce qu'elle n'est pas, à savoir « l'achèvement d'une forme préconçue » où « tout est joué d'avance ». Cette double définition par l'affirmation et par la négation suggère l'idée d'une conception de l'art fondée sur la nouveauté et sur la progression. Le terme « venue » et le syntagme « montée concertante » restent néanmoins très abstraits. De quelle venue s'agit-il ? Celle d'un art nouveau ? Celle d'une émotion esthétique ? Le verbe concerter renvoyant à l'idée de réflexion et de discussion, peut-on imaginer que cette « montée concertante » serait la capacité de l'art à

susciter la réflexion voire l'adhésion du spectateur ? Et si la conception baudelairienne de l'art est celle d'une « montée concertante », nous verrons aussi ce qu'elle peut avoir de déconcertant telle qu'elle est présentée dans les Salons. D'autre part, selon J.C. Bailly, l'idée de l'art propre à Baudelaire s'oppose nécessairement à « l'achèvement d'une forme préconçue », à ce qui est « joué d'avance ». Le critique d'art valoriserait alors l'imprévu, le spontané et l'infini face à une conception de l'art arrêtée, cloisonnée et orientée par des règles et des codes préétablis. Si Delacroix est incontestablement le « phare » de la réflexion artistique de Baudelaire dans les Salons, et si le critique valorise l'originalité, l'imagination et le tempérament singulier de chaque artiste, il n'en oublie pas pour autant certains codes artistiques et certaines « formes préconçues », nécessaires à l'élaboration d'une véritable théorie de l'art tout à fait personnelle, voire à son « achèvement ». Il nous faudra également envisager la manière dont la théorie baudelairienne de l'art se traduit dans la forme même des Salons qui, au même titre que les œuvres qui y sont analysées, constituent des illustrations de la conception de l'art par le critique qui, rappelons-le, fut aussi poète.

La conception baudelairienne de l'art dans les Salons de 1845, 1846 et 1859 est-elle nécessairement fondée sur la nouveauté, l'imprévu et l'infini, conception incarnée par l'œuvre de Delacroix ?

Après avoir montré dans un premier temps que la conception de l'art dans les Salons est caractérisée par la nouveauté, l'imprévu et l'infini, conception dont le modèle le plus éblouissant est ^{le peintre} Delacroix, nous nuancerons le caractère assertif du propos de J.C. Bailly en expliquant que cette même conception de l'art se rattache aussi au déjà conçu et que les Salons proposent une conception de l'art déconcertante par endroits, annonçant la venue d'un art contre lequel le critique se dresse. Nous réenvisagerons enfin le propos de J.C. Bailly en explorant l'idée d'une rencontre plutôt que d'une « venue », une conception de l'art propre à « concerter » le spectateur des œuvres comme le lecteur des Salons.

D'après J.C. Bailly, l'illustration la plus aboutie de l'idée de la peinture chez Baudelaire serait l'œuvre de Delacroix, propre à incarner une « venue » et une « montée concertante ». Le terme « venue » suggère l'idée de nouveauté, de ce qui ne préexiste pas, de ce qui se fait dans l'instant. Venue du pinceau sur la toile ou venue de l'émotion esthétique du spectateur, elle est caractérisée par un mouvement ascendant.

Nous pouvons d'emblée noter que le propos de J.C. Bailly souligne la nature subjective de la conception de l'art exposé dans les Salons au travers d'une relative déterminative « qui est celle de Baudelaire ». En effet, tout comme le suggère G. Van Slyke dans un article portant sur la réception des Salons, « la critique s'ancre solidement dans son discours et le signifie au moyen du je réitéré ». Les Salons ne sont pas l'œuvre d'un critique objectif qui s'effacerait derrière le compte-rendu des œuvres qu'il a pu voir, mais bien celle d'un critique qui assume le caractère subjectif de son propos. Les Salons s'écrivent ainsi à la première personne du singulier : « Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique », postule ainsi le critique dans la section « À quoi bon la critique ? » du Salon de 1846. Plus encore, Baudelaire prône la subjectivité dans l'exercice qui est la critique d'art. Dans cette même section, il se positionne en faveur d'une critique partielle : « pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle ». Il s'oppose ainsi à la critique neutre, objective et scientifique où « tout [pourrait] être joué d'avance ». Et ce choix de la partialité conditionne l'écriture des Salons où l'auteur alterne éloges éblouissants et blâmes violents. Il choisit soigneusement les artistes et les œuvres qu'il aborde, ne faisant pas cas de ce qui manque d'intérêt à ses yeux, ce qui peut donner lieu à d'importantes ellipses comme celle à la fin du Salon de 1845 portant sur les peintres Hornung, Bard et Geffroy, réduits à un vers repris et adapté de La Fontaine : « HORNUNG. Le plus fêtu des trois n'est pas celui qu'on pense. BARD Voir le précédent. GEFFROY Voir le précédent. » Baudelaire l'affirme donc d'emblée, sa critique est subjective, propre à exposer « l'idée de la peinture qui est » la sienne.

La conception de l'art selon Baudelaire, exprimée avec subjectivité, trouve son modèle, « déploiement ébloui », en la personne de Delacroix. Nous pouvons d'ailleurs comprendre le terme « montée » à l'aune du mouvement ascendant qui caractérise l'évocation de Delacroix dans les Salons. Le peintre favori du critique fait en effet l'objet de nombreux éloges, véritable « phare » des Salons si l'on reprend le titre d'un poème des Fleurs du Mal (1857) où le critique devenu poète mentionne les peintres qu'il admire, dont Delacroix, « lac hanté des mauvais anges ». L'admiration pour le peintre romantique est visible au travers des

nombreuses références à l'artiste dans les trois Salons, souvent accompagnées de superlatifs comme dans ce passage du Salon de 1845 où il est question du tableau

Les dernières paroles de Marc Aurèle : « Nous sommes ici en plein Delacroix, c'est à dire que nous avons devant les yeux un des specimens les plus complets de ce que fait le génie dans la peinture ». Cette admiration sans borne est aussi patente dans la structure même des Salons : Delacroix est étudié en premier dans le Salon de 1845 et tout un chapitre lui est consacré dans le Salon de 1846, Baudelaire a par ailleurs écrit une Vie d'Eugène Delacroix. Si Delacroix fait l'objet d'un tel éloge, c'est que son œuvre est aux yeux de Baudelaire « le déploiement ébloui » de sa conception de l'art. La peinture de Delacroix relève du génie pour Baudelaire parce qu'elle fait appel à l'imagination, concept central de la réflexion esthétique du critique, et qu'ainsi le peintre se fait aussi poète, illustrant la théorie des correspondances par la correspondance entre les arts. Le critique compare Delacroix, « poète en peinture », à Victor Hugo, « peintre en poésie », dans le Salon de 1846. Ce chiasme fait l'éloge du peintre au détriment de l'écrivain qui, en voulant tout dire, tout peindre, perd la puissante suggestivité de l'inachevé. Delacroix, réputé pour être un des plus illustres coloristes de son temps et opposé à son émule dessiniste, le peintre Ingres, incarne également la position de Baudelaire dans ce débat proprement pictural. Baudelaire, sans rejeter les partisans des dessinistes, postule que « les purs dessinistes sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence », là où « les coloristes sont des poètes épiques ». Pour Baudelaire, la peinture de Delacroix annonce une « venue », celle du Romantisme face au Néo-classicisme, celle du tempérament de l'artiste dans son œuvre. Véritable incarnation de la vision baudelairienne de l'art, Delacroix représente donc un modèle à suivre dans les trois Salons, constituant un repère pour le lecteur.

Face à une définition positive de la conception de l'art baudelairienne, J.C. Bailly propose une définition négative : l'idée de l'art dans les Salons s'opposerait à ce qui est « préconçu » et « joué d'avance ». Baudelaire se positionne d'abord contre une certaine idée de « l'achèvement d'une forme préconçue ». L'imperfection et l'imprévu sont ainsi valorisés, et l'exemple le plus criant est l'exposition de la distinction entre « le fait » et « le fini », dans le Salon de 1845. Alors que le critique défend le paysagiste Corot face aux accusations du public quant aux imperfections du tableau, il en profite pour exposer une « idée de la peinture » qui distinguerait les tableaux « finis » des tableaux « faits », les premiers n'offrant rien à l'imagination du spectateur et ne montrant aucun signe du tempérament de l'artiste, les seconds réussissant non pas par leur apparente perfection esthétique, mais par l'expression d'une singularité et d'une créativité.

Epreuve - Matière : 101 - 0312

Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

De fait, l'habileté technique ne doit pas empêcher le déploiement de l'imagination de l'artiste, les deux se complètent, ce qui affirme le critique à travers la voix de la sagesse dans le Salon de 1859 : « Voilà ce que dit la sagesse; et la sagesse dit encore : l'habileté sans imagination n'est qu'une bête, et l'imagination qui veut s'en passer est une folle ». Ce refus de l'achèvement et du préconçu se retrouve dans le style même des Salons qui semblent s'écrire à mesure que le critique pense, en témoignage ce passage du Salon de 1859 où Baudelaire se dévot à la recherche du bon mot : « Je tourmente mon esprit pour lui arracher quelque formule qui exprime bien la spécificité de Delacroix ». De même, Baudelaire s'oppose à la copie de la nature, qui représente pour lui la « doctrine ennemie de l'art », dans le Salon de 1859. On comprend mieux pourquoi il est peu question du Réalisme^① dans les Salons : le critique refuse que l'art ne soit qu'une reproduction de ce qui existe déjà, où « tout est joué d'avance ». Les critiques virulentes adressées à ceux qui ne font que copier la nature confirment l'idée que la conception baudelairienne de l'art ne peut se reconnaître dans ce qui est préconçu. En sus de la copie de la nature, Baudelaire s'oppose à une imitation servile des artistes qui finissent par tous produire le même genre d'œuvre. Il s'offusque ainsi contre un certain Paul Flandrin, « fanatique » qui se serait « avisé le premier d'inquies la campagne ». Le néologisme formé sur le nom d'Ingres et mis en valeur par l'italique, montre le dégoût du critique pour la reproduction d'une « forme préconçue », ici celle des codes picturaux d'Ingres. De fait, le critique s'élève plus généralement contre le goût d'un public qui ne se fie qu'aux tendances artistiques du moment en faisant fi du véritable « critérium de l'art ». La forme même des Salons va dans ce sens : le

① mouvement artistique pourtant en pleine expansion

Salon baudelairien n'obéit pas en tous points aux codes du genre, pourtant déjà bien installé au milieu du XIX^e siècle. Insaisissable, le salon baudelairien abonde en images écleciques telles l'«Âme de la bourgeoisie» ou «la reine des facultés», évacue en partie la description des œuvres pour laisser libre cours à des digressions plus générales sur l'art, l'histoire et même la politique, et se mue en correspondance par le Salon de 1859. Dans le salon baudelairien, rien ne semble «joué d'avance» et le lecteur est surpris à chaque nouvelle analyse.

Exposant une idée de l'art toute personnelle et prenant appui sur l'exemple éloquent de Delacroix, les Salons de Baudelaire élaborent une vision de l'art à l'opposé du préconçu, mettant en avant la nouveauté et la singularité. Mais le critique n'en oublie pas moins le déjà conçu, et ce n'est pas uniquement la «venue» d'un art fondé sur l'imagination et l'imprévu qu'il expose dans ses Salons.

J.C. Bailly semble muer toute forme de recours au passé, à ce qui existe déjà, dans la conception de l'art chez Baudelaire. Il fait de cette conception une «mentée concertante», alors que le critique propose aussi une descente dans «l'hôpital de la peinture» dans un propos qui peut se révéler déconcertant par bien des aspects.

Les Salons de Baudelaire ne s'éloignent pas entièrement du préconçu, faisant appel à des codes et ^{des} règles artistiques déjà établis. Du point de vue de la structure et des thèmes abordés, surtout dans le premier Salon, Baudelaire a recours à la hiérarchie des genres picturaux. Dans le Salon de 1845, il annonce dans la section «Quelques mots d'introduction» sa «méthode de discours» organisée autour des peintures d'histoire, des portraits, des scènes de genre et des paysages, le tout dans leur ordre d'importance. Ce respect de la tradition picturale en terme de classification est complété par l'évocation de nombreux artistes du passé, reconnus comme des maîtres et mentionnés comme modèles dans les Salons : parmi eux Rubens, Raphaël, De Vinci ou encore Rembrandt. On peut également mentionner le paradoxe que représente Delacroix, véritable figure de proue de la réflexion de Baudelaire sur l'art, mais qui appartient pourtant déjà à une école, celle des Romantiques et qui, en 1845, est alors un peintre établi, imité et même délaissé car appartenant au passé. Du point de vue de la forme des Salons, l'évocation

quan- systématique de Delacroix comme modèle permet au lecteur d'imaginer d'avance certains des arguments ou exemples du critique. Par certains endroits, le salon baudelairien semble ^{donc} « joué d'avance ». Finalement, plus que des références, c'est aussi un lexique technique propre à la peinture qui fait ~~repré~~ la conception baudelairienne de l'art sur une part de « préconçu ». En effet, Baudelaire connaît les codes du salon et ceux de la peinture ; il évoque par exemple à de multiples reprises le débat entre coloristes et dessinistes, il parle de « nuances », de « profondeur », de « perspectives », d'« harmonies », de « composition », autant de termes propres à la description et à l'évaluation de l'art déjà en vigueur à l'époque où écrit le critique.

L'idée de la peinture chez Baudelaire, ainsi que sa mise en forme dans les Salons, peut se révéler déconcertante à bien des égards. Loin de faire adhérer son lecteur à ses idées sur l'art, le critique le conduirait davantage à la perplexité. D'abord, la rareté de la description ~~dans~~ un genre qui doit décrire l'exposition à un lecteur absent pose question. Aucune description complète, au mieux une évocation partielle de certains éléments de l'œuvre, au pire une phrase lapidaire qui en résume le contenu. À la lecture du titre de la section « Portrait » du Salon de 1859, le lecteur s'attend à autre chose qu'à un dialogue allégorique entre le critique qui se représente en ermite et l'« Âme de la bourgeoisie », incarnation du jédantisme et du mauvais goût du bourgeois selon Baudelaire. La difficulté à saisir à qui s'adressent les Salons rend aussi difficile l'accès à la pensée du critique. Si l'adhésion aux bourgeois du Salon de 1846 laisse à penser que Baudelaire vise un public spécifique, la forme épistolaire du Salon de 1859 adhère à Jean Morel, directeur de la Revue française, crée une forme d'intimité avec le destinataire tout en braillant les repères du lecteur qui n'est pas ^{le} destinataire ^{explicite}. À cette énonciation particulière s'ajoute le recours à l'ironie qui peut bien souvent être mal comprise par un lecteur, même averti. Ainsi, lorsque Baudelaire évoque le portraitiste Léon Cogniet dans son Salon de 1845 : « M. Léon Cogniet est d'un rang très élevé dans les régions moyennes du goût et de l'esprit », on peut d'abord douter sur la valeur ironico-antiphrastique de ce qui apparaît comme une forme d'éloge. Si le critique braille de la sorte l'idée de la peinture, qu'il veut exposer dans ses Salons, comment pourrait-il faire autrement que de déconcert son lecteur ?

Si Baudelaire a l'idée de la peinture, comme d'une « venue », cette venue, pourrait aussi être une sorte de descente, l'annonce de la venue d'un art contre lequel il s'oppose et dont il fait le blâme. Ce blâme est d'abord fait au travers de l'attaque virulente et personnelle de certains artistes, à l'image du chapitre dédié à Horace Vernet dans le Salon de 1846 : « Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont pas de la peinture, mais une

masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français». Cette attaque ad hominem, dépassant le domaine de la peinture, fournit un solide contre-modèle à Delacroix. Le blâme visant des artistes particuliers - on pense ainsi à Ary Scheffer qui « découvrit - un peu tard sans doute - qu'il n'était pas né peintre » dans le Salon de 1846 - se généralise lorsque Baudelaire réunit sous des appellations de son invention les types d'artistes qu'il abhorre : ainsi des « ringes du sentiment », des « feuilletonistes », de « l'école des pointus » ou encore de « l'hôpital de la peinture », titre d'un ouvrage de J. Zanetta (2022) où le critique explique que chez Baudelaire, « l'analyse de la bonne peinture se fait au miroir de la mauvaise ». Pour monter vers les œuvres dignes d'admiration, la critique baudelairienne doit aussi descendre vers les œuvres qui ne sont dignes que de son mépris. Plus loin encore, l'idée de l'art qui transparaît dans les Salons est celle d'une décadence générale qui pousse Baudelaire à signaler son ennui à la fin du Salon de 1859. Dans ce même Salon, il s'élève contre l'artiste moderne qui ne serait qu'un « enfant gâté », et montre comment la volonté des artistes de copier leurs prédécesseurs n'aboutit qu'à une dévalorisation de l'art. Le passage sur l'« école des pointus », montre ainsi un Cupidon burlesque, gras et mauve, « président [de la] république galante et minaudière », que représente cette nouvelle école. L'utilisation d'un matériau antique par ces artistes est tout à fait contre-productive, ne soulignant que leur médiocrité face à ceux qu'ils essaient d'imiter. Mais dans ses Salons, Baudelaire annonce aussi la « venue », de la modernité dans les arts, tantôt de manière positive lorsqu'il évoque « l'héroïsme de la vie moderne », tantôt négative lorsqu'il justifie l'invasion de la photographie dans le Salon de 1859, qui ne représente à ses yeux qu'une « industrie », et non pas un art.

L'idée de la peinture, chez Baudelaire n'est pas exempte d'une « forme préconçue », elle joue avec les codes préétablis sans les nier. Une idée de l'art illustrée certes par Delacroix en tant que modèle, mais aussi par de nombreux contre-modèles qui contribuent à faire de cette idée une descente vers ce que le critique rejette. Mais plus que de déconcentrer son lecteur, Baudelaire vise à l'interroger pour former son jugement et en faire un spectateur averti, sensible à l'art tel que le conçoit l'auteur des Salons.

Epreuve - Matière : ...101 - 0312

Session : ...2024.....

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

L'idée de « montée concertante » proposée par J.C. Bailly peut se comprendre comme une tentative, à travers les Salons, de susciter la réflexion du lecteur et de le faire adhérer à une théorie de l'art. Dès lors, la conception de l'art selon Baudelaire reposerait davantage sur une rencontre que sur une « venue ».

Nous pouvons comprendre l'expression « montée concertante » comme la vocation des Salons à amener le lecteur à réfléchir dans la perspective de former son jugement esthétique. En effet Baudelaire signale le caractère « didactique » de ses Salons au début du Salon de 1845 en évoquant d'« utiles guide ânes », ainsi qu'au début du Salon de 1846 où il postule le « besoin d'art » des bourgeois. Il y aurait donc le projet d'initier un lecteur néophyte suite à la démocratisation de l'art et l'ouverture des Salons à un plus grand nombre de spectateurs sous Louis Philippe. Le style des Salons participe de cette idée : l'adresse à une deuxième personne du pluriel, l'emploi de l'impératif « Examinez », ^{« Supposez »} ou même de la première personne du pluriel « nous avons devant les yeux », témoignent de la volonté du critique de guider son lecteur vers une meilleure appréciation de l'art. Cette ambition est nourrie par la dimension théorique des Salons qui déploient « l'idée de la peinture », chez Baudelaire. Les Salons vont vers un degré d'abstraction de plus en plus élevé, une simple étude des titres de sections montrent cette progressive théorisation des ouvrages : on note le titre « Portraits » au pluriel en 1845, puis « Du portrait », à la manière d'un trait latin en de + ablatif en 1846 et enfin « Portrait », au singulier en 1859. Description et évaluation d'œuvres précises laissent place à des théories plus générales ⁽²⁾ sur le Romantisme dans « Qu'est-ce que le Romantisme ? » ou sur « le gouvernement de l'imagination ». Non

(2) marquées par l'emploi de tours impersonnels, du pronom indéfini ou encore du présent nominal.

seulement Baudelaire amène le lecteur à réfléchir, mais il produit lui-même une réflexion théorique sur l'art tout en l'exposant à son lecteur.

Baudelaire concerte son lecteur pour susciter l'adhésion à son idée de ce que doit être l'art. Dans « concertante », on entend le préfixe latin *con* qui signifie à la fois l'intensité et la réunion. Nous pourrions avancer l'idée que les Salons sont l'occasion d'une réunion entre le critique et le lecteur. Baudelaire adopte à certains moments le point de vue du spectateur afin de mieux retranscrire l'expérience de l'exposition à ses lecteurs. J. Fauchier parle ainsi de « fiction d'ambulation » pour qualifier la manière dont le critique est attentif aux circonstances matérielles de l'événement. Il évoque ainsi tel tableau mal placé, tel autre tableau mal éclairé, il décrit spatialement sa progression dans le salon et recourt souvent au sens de la vue « nous avons devant les yeux ». L'emploi du présent de description fait revivre à son lecteur le moment de contemplation. Si les descriptions sont rares, elles n'en sont pas moins présentes de façon suggestive, propres à susciter l'imagination du lecteur. Ainsi la reproduction par touches de la Madeleine dans le désert de Delacroix au début du Salon de 1845 : « C'est une tête de femme renversée dans un cadre très étroit. À droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher - quelque chose de bleu. La Madeleine a les yeux fermés, sa bouche est molle et languissante, ses cheveux épars. » Le recours à la virgule, au hilet, et à la parataxe et aux phrases nominales reproduit le mouvement de l'œil sur la toile. Mais plus que d'épouser le regard de son lecteur, Baudelaire vise à susciter son adhésion, en témoignent les nombreuses figures rhétoriques, notamment les questions rhétoriques, mais aussi les images tour à tour comiques « torpillé comme du macaroni » par le drapé d'une sculpture de Cléinger, burlesques « moutards antiques », satiriques « l'esprit français épigrammatique », et même fœtiques « la reine des facultés », ou encore les jeux sur les rythmes et les sonorités comme à l'ouverture du chapitre sur la couleur du Salon de 1846 « supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoit, poudroie et chatoie », où l'énumération et l'homéotéleute invitent à se représenter l'endroit.

Finalement, si l'idée de l'art chez Baudelaire n'est pas du côté de ce qui est « joué d'avance », c'est parce que plutôt que sur une « venue »,

elle repose sur la rencontre, sur le moment imprévisible de la rencontre entre un artiste et le monde, entre le spectateur et la vision du monde de l'artiste. En ce sens, le concept qui apparaît le plus important au yeux du critique est celui de l'imagination. C'est l'imagination qui permet à l'artiste de représenter le monde tel qu'il le voit et le conçoit, et c'est cette même imagination qui permet au spectateur de saisir la vision de l'artiste. Contre ceux qui font fi du pouvoir de l'imagination, Baudelaire expose dans le Salon de 1859 l'exemple d'un paysan qui commande à un peintre un tableau de sa famille. Il donne pour consigne au peintre non seulement de les représenter, mais aussi de faire entendre le son des cloches, de faire sentir l'odeur des champs et de communiquer le sentiment de satisfaction du paysan une fois la journée de travail accomplie. Baudelaire montre, à travers cet exemple lui-même sorti de sa propre imagination, qu'un humble paysan, peu au fait des aspects techniques de la peinture, a toutefois perçu l'essence de l'art. La rencontre entre l'artiste et le monde d'abord doit permettre de s'émanciper de la simple copie du réel pour laisser transparaître son tempérament, la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ensuite constitue une forme d'« achèvement », de l'œuvre par la perception du spectateur. C'est pourquoi Baudelaire invite à de multiples reprises son lecteur à imaginer, à se représenter, à concevoir par la pensée les œuvres dont il est question, plutôt que d'en donner une description exhaustive qui laisserait peu de place à l'imagination.

Nous nous étions interrogés, d'après le propos de J. C. Bailly, sur la pertinence des idées de nouveauté, d'imprévu et d'infini pour caractériser la conception de l'art baudelairienne, et ce à l'aune de l'œuvre de Delacroix qui constitue pour Baudelaire une pièce maîtresse de sa réflexion esthétique. Il semble d'abord évident que le rôle joué par le peintre dans l'idée de l'art qui est celle de Baudelaire est essentiel et caractérise une pensée singulière qui assume sa subjectivité. La conception baudelairienne de l'art repose à première vue sur la nouveauté et l'originalité, se refusant à tout ce qui relève du « préconçu », et du « joué d'avance ». Cette idée est présente tant dans le contenu des Salons que dans leur forme qui joue avec les codes du genre. Cela dit, ce jeu avec la tradition montre que le critique fait parfois appel au « préconçu ». Par ailleurs, sa conception de l'art ne se fonde pas uniquement sur un mouvement ascendant, les œuvres admirées y côtoient les œuvres fustigées, et ce balancement permet à l'auteur de structurer une théorie de l'art qu'il expose à son lecteur dans une sorte de concertation. À la fois guide et spectateur avec le lecteur, le critique cherche à susciter l'adhésion après concertation. Les Salons sont donc à la fois exposition

et incarnation de l'idée de l'art « qui est celle de Baudelaire », une idée de l'art où rien n'est « joué d'avance », car tout se fait dans l'instant de la création, puis dans celui de la contemplation.