

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 45 (2006)

  

**Artikel:** Baudelaire, l'imagination et la rapidité d'exécution

**Autor:** Lombardo, Patrizia

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858790>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Baudelaire, l'imagination et la rapidité d'exécution

George Sand a raconté une improvisation de Chopin qu'il fit un jour chez elle : alors que son fils Maurice et Delacroix discutent du mystère des reflets en peinture, Delacroix « établit une comparaison entre les tons de la peinture et les tons de la musique »<sup>1</sup>. Chopin n'écoute plus et se met au piano : « Il improvise comme au hasard ». Il s'arrête et, dans un bref échange avec Delacroix, dit : « Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient ... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. [...] Mais si je trouve le clair de lune ? » Maurice réplique qu'il aura trouvé le reflet d'un reflet, et George Sand reprend son récit :

L'idée plaît au divin artiste. Il reprend, sans avoir l'air de recommencer, tant son dessin est vague et comme incertain. Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente<sup>2</sup>.

Ces pages des *Impressions et Souvenirs* de George Sand relancent la comparaison chère aux Romantiques entre la peinture et la musique, et montrent la concentration de l'artiste passionné : Chopin ne quitte pas son piano, continue de jouer sans s'apercevoir du petit incendie qui se déclenche dans la cuisine. La prose colorée de George Sand s'épanche pendant plusieurs paragraphes sur sa musique sublime, sur les émotions humaines qu'elle exprime, sans que Chopin n'ait jamais la prétention puérile « de faire parler les êtres et les choses au moyen de l'harmonie imitative ».

Dans ce souvenir de 1841, le lecteur est renseigné sur des détails de la conversation entre Delacroix et Maurice, sur l'adoration de Delacroix pour Chopin, sur l'attitude de Chopin qui ne parvient pas à s'intéresser à la peinture. Mais le lecteur aime aussi rêver sur cette petite aventure de « la note bleue », en jalousant les heureux amis qui ont pu entendre Chopin, et imaginant, au-delà du compte rendu de George Sand, ce à quoi Delacroix a pu penser tandis qu'il écoutait, lui qui si souvent commente dans son journal la musique de Chopin. On oublie alors le récit et on a

1 George Sand, *Impressions et Souvenirs* (Paris : Michel Lévy, 1873), p. 81 (janvier 1841).

2 *Ibid.*, p. 86.

envie de se mettre, pour ainsi dire, dans la peau du peintre, comme Baudelaire l'a fait dans ses essais sur Delacroix et Constantin Guys. C'est par une variation baudelairienne que je vais continuer « La Note Bleue : Chopin et Delacroix », conférence que Jean-Jacques Eigeldinger et moi-même avons donnée en juin 2001 à l'Université de Genève.

\*

L'improvisation jouit d'un statut particulier en musique et au théâtre ; elle est un genre, mais on pourrait aussi y voir un principe de composition dans les arts en général. Elle est le symptôme le plus certain que l'imagination travaille et que l'accomplissement d'une œuvre suit une étincelle soudaine, dont l'existence, tout en étant aidée par des techniques précises, ne saurait être fixée en normes académiques. Improviser, cela revient à imaginer en obéissant vite à la dictée de l'imagination.

Baudelaire ne s'est jamais lassé de parler de l'imagination, qu'il considère la faculté humaine la plus importante : c'est elle qui préside à toutes les activités, du commerce à la politique ; sans elle l'art ne ferait que copier. L'imagination, affirme-t-il dans son *Salon de 1859*, est à la fois analyse et synthèse, permet de saisir des relations parmi les choses, et, en décomposant le monde, parvient à créer du nouveau.

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Evangile<sup>3</sup>.

Cette faculté mystérieuse s'oppose au culte exclusif du métier, à l'imitation comme finalité en soi. Toujours dans le *Salon de 1859*, Baudelaire s'insurge contre l'ignorance, la paresse mentale et la prétention de nombreux peintres contemporains qui ressentent l'imagination comme un danger et une fatigue, et jugent la lecture et la contemplation du passé comme une perte de temps. Leur choix est alors d'être des classiques, non pas à la manière du paysagiste Jean-Victor Bertin (qui fut le maître de Corot), mais à la manière plate de Troyon. Et ils peignent, peignent sans réfléchir, jusqu'à imiter l'artiste à la mode. Mais imaginer signifie ne pas réduire l'art à la pratique du métier, tout en employant le métier et l'érudition comme des moyens :

3 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976), vol. ii, p. 620.

Discrédit de l'imagination, mépris du grand, amour (non, ce mot est trop beau), pratique exclusive du métier, telles sont, je crois, quant à l'artiste, les raisons principales de son abaissement. Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s'en prévaloir et le montrer, pour laisser l'imagination briller de tout son éclat<sup>4</sup>.

Contre la dégradation de l'art, Baudelaire est enchanté par la définition de Mme Crowe dans *The Night Side of Nature, or Ghosts and Ghost Seers* (1848), et il se plaît à citer ses remarques mystiques sur le pouvoir créateur de l'imagination, qu'il ne faut pas limiter à la simple fantaisie, ainsi qu'on le fait dans l'usage commun du terme. Mme Crowe reprend le débat de Coleridge et de Poe. Ce dernier, que Baudelaire avait traduit et commenté en 1857, jugeait sans importance la distinction entre *fancy* et *imagination* et, sans s'épancher sur la création divine, était convaincu que la composition de l'œuvre exige le mélange du talent et de l'*industria*. Le travail et l'application sont les moyens pour arriver à cet « éclat » du nouveau, qui est composé d'éléments déjà existants, agencés différemment. Baudelaire ne peut que partager le souci rationaliste de Poe et refuse tout mythe de l'artiste spontané, naturel, inspiré par vertu divine. Il déclare au directeur de la *Revue française* auquel est adressé son *Salon de 1859* :

Malgré tous les magnifiques privilèges que j'attribue à l'imagination, je ne ferai pas à vos lecteurs l'injure de leur expliquer que mieux elle est secourue et plus elle est puissante, et, que ce qu'il y a de plus fort dans les batailles avec l'idéal, c'est une belle imagination disposant d'un immense magasin d'observations<sup>5</sup>.

L'art exige un savoir et un lien avec la logique : dans un essai traduit par Baudelaire, *The Poetic Principle*, Edgar Allan Poe affirmait que la poésie et la musique ont à la fois un aspect suggestif et un aspect mathématique. Il en va de même suivant Baudelaire pour la poésie et la peinture. L'imagination ne peut pas offrir une copie de la réalité ou de la Nature, mais elle pense, conjecture selon les lois du nombre : « l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini »<sup>6</sup>. L'infini de Baudelaire, qui revient souvent dans ses poèmes, est un concept mystique et mathématique à la fois. En parlant de Delacroix dans le *Salon de 1846*, Baudelaire s'oppose à toute idée de génie déréglé : « Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple consé-

4 *Ibid.*, p. 612.

5 *Ibid.*, p. 621.

6 *Idem.*

quence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires »<sup>7</sup>.

Il convient alors d'établir une différence dans l'appréciation de l'imagination chez les écrivains romantiques. D'un côté, il y a ceux qui, croyant à sa valeur, lui attribuent la qualité d'un don divin. Samuel Taylor Coleridge, dont l'influence a été grande, parle dans un chapitre célèbre de sa *Biographia Literaria* de l'imagination comme « *esemplastic power* », c'est-à-dire le pouvoir de forger : un pouvoir transcendant grâce auquel l'artiste répète l'acte éternel de la création divine et accède aux symboles pour révéler les significations que Dieu a donné à la Nature. Influencé par la philosophie allemande et attaché à une vision platonicienne, Coleridge distingue l'imagination primaire et l'imagination secondaire en les opposant à la *fancy*. L'imagination primaire réitère l'infini « *I AM* » de Dieu, la secondaire est un écho de la première, conjuguée à la volonté humaine, tandis que la fantaisie n'a pas affaire à l'infini, mais élabore et choisit dans le monde fini. Le célèbre poème *The Rhyme of the Ancient Mariner* confirme la métaphysique religieuse du poète anglais par les mots de l'ermite qui sauve le marin :

He prayeth best, who loveth best  
All things both great and small ;  
For the dear God who loveth us,  
He made and loveth all.

Par ailleurs, d'autres Romantiques, comme Poe et Baudelaire, glorifient l'imagination, la qualifiant de divine par une métaphore, sans penser que l'artiste soit un prophète, en l'opposant à toute croyance en la Nature ; leur souci est complètement esthétique et ils voient un lien direct entre l'imagination et la raison. La loi du nombre régit la métrique ainsi que la composition d'une œuvre, « où tout a sa raison d'être » : dans un de ses moments les plus exaltés sur le génie de Delacroix, Baudelaire affirme qu'un tableau est « une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé »<sup>8</sup>. Poe, de son côté, sait que l'artiste, comme le joueur de dames, est passionné par les hiéroglyphes, les énigmes, les puzzles : tout ce qui met à l'épreuve son habilité logique.

\*

Dans le vocabulaire de la rhétorique, d'ailleurs utilisé en peinture, on peut dire qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, certaines discussions sur l'imagination, certes colorées par l'idéologie romantique de l'originalité, touchent à ce mo-

7 *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p.432.

8 *Idem*.

ment insaisissable qui est l'*inventio*, ce quelque chose qui fait que l'œuvre existe, même avant d'avoir une existence concrète. La démarcation entre l'*inventio* et la *dispositio* est très faible. Delacroix parlait de la « première pensée ». En 1854 il écrivait que le croquis, « qui est en quelque sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée, est loin ordinairement d'être complet »<sup>9</sup>, même s'il contient le tout. En 1857, il définit cette pensée initiale comme quelque chose de complet : « Les premiers linéaments par lesquels un maître habile indique sa pensée contiennent le germe de tous ce que l'ouvrage présentera de saillant ». En se référant aux quelques traits jetés sur le papier par Raphaël ou Rembrandt ou Poussin, il affirme : « La vie déjà est partout, et rien dans le développement de ce thème, en apparence si vague, ne s'écartera de cette conception, à peine éclos au jour et complète déjà »<sup>10</sup>.

La pensée première est une idée du tableau qui vient tout entière à l'esprit de l'artiste, qui ressort dans les premiers traits et demeure tout le long de l'exécution du tableau, comme l'énergie qui le structure et le forge en se servant de tous les moyens matériels et de la technique. Baudelaire n'a pas de doute que les règles et la méthode soient utiles :

Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai<sup>11</sup>.

Il ne faut pas que les règles deviennent des dogmes : elles ne doivent pas être un but. Deux forces composent l'imagination : l'une est l'idée première, l'autre consiste dans le travail et la méthode. L'artiste qui n'a que des règles réduit celles-ci en normes ou en poncifs, et ne pourra qu'imiter sans penser. Mais l'artiste qui n'aurait que l'imagination n'existe pas, car on ne peut pas imaginer sans observer, sans réfléchir et sans produire un effet sur le spectateur. Un bon peintre n'est pas un grand peintre, mais un grand peintre est nécessairement aussi un bon peintre.

Delacroix représente pour la génération romantique le peintre plein d'imagination, et donc le véritable artiste. Il suffit de penser au contraste établi par Théophile Gautier dans son « Salon de 1834 » (*France industrielle*, avril 1834), entre le grand peintre et le bon peintre, représentés par Delacroix et Delaroche : « Quelle différence entre M. Eugène Delacroix et M.

9 Eugène Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, éd. A. Laurie (Paris : Hermann, 1996), p. 148.

10 *Ibid.*, p. 146.

11 *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 626-627.

Delaroche ! Le premier est un peintre, un artiste dans la plus grande étendue du mot, l'autre ne sera jamais, quoiqu'on fasse, qu'un ouvrier de talent, qu'un arrangeur assez adroit et rien de plus ».

Pour Baudelaire, Delacroix est l'exemple du grand artiste souvent mal compris par ses contemporains, justement à cause d'un malentendu sur l'imagination. Dans le *Salon de 1846*, il précise le lien entre l'imagination et la composition réfléchie et savante, en défendant le peintre des attaques les plus banales de la critique :

En général, et pour la plupart des gens, nommer Eugène Delacroix, c'est jeter dans leur esprit je ne sais quelles idées vagues de fougue mal dirigée, de turbulence, d'inspiration aventurière, de désordre même ; et pour ces messieurs qui font la majorité du public, le hasard, honnête et complaisant serviteur du génie, joue un grand rôle dans ses plus heureuses compositions<sup>12</sup>.

Le mot « art » peut même se confondre avec l'imagination, qui, elle, brille dans la poésie, comme dans la peinture et dans la musique. Le goût des comparaisons plus ou moins heureuses parmi les arts au XIX<sup>e</sup> siècle confirme la valeur de l'imagination : peu importe que le *medium* soit la plume ou le clavier ou le stylo, c'est « la reine des facultés » qui gouverne l'œuvre ; le va-et-vient parmi les arts témoigne d'un même principe qui dans chacun des arts dirige la création. Les différences des arts, leurs aspects spécifiques et techniques, ne sont que des accidents matériels, et il ne faudrait pas s'arrêter aux parallélismes afin d'esquisser un système d'équivalences et de rivalités parmi les arts. Ces comparaisons sont des métaphores, non des identités ; ce qui compte, c'est un noyau abstrait, pour ainsi dire le coup de fouet de l'imagination, qui par la suite s'organise selon les moyens des arts différents.

Impatient devant les stéréotypes, Baudelaire refuse la comparaison entre Hugo et Delacroix :

On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. À coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux ; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo. Le parallèle est resté dans le domaine banal des idées convenues, et ces deux préjugés encombrant encore beaucoup de têtes faibles. Il faut en finir une fois pour toutes avec ces niaiseries de rhétoricien<sup>13</sup>.

12 *Ibid.*, vol. ii, p. 430.

13 *Ibid.*, pp. 430-431.

Pour Baudelaire, Victor Hugo est un travailleur très adroit et correct, un « académicien » extrêmement habile, qui dit tout de manière calligraphique et ne laisse rien à deviner ; en revanche, Delacroix est un créateur qui, dans ses tableaux « naïvement conçus » et « exécutés avec l'insolence accoutumée du génie », ouvre « de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse<sup>14</sup> ». Car l'imagination représente non seulement l'invention de l'artiste, mais aussi l'effet que l'œuvre produit sur son lecteur ou spectateur. Les remarques de Baudelaire construisent une esthétique de la renonciation : l'art moderne, dont Delacroix est le représentant le plus accompli selon Baudelaire, fuit les détails, l'exécution calligraphique, le réalisme de l'exactitude, pour ainsi dire le contour précis des choses. Son art devient abstrait car il touche à l'essentiel et s'apparente au monde de la pensée et de l'impression mentale. L'artiste moderne sait sacrifier les *minutiae* pour la vision d'ensemble : contre tout naturalisme, Baudelaire imagine, pour la peinture, que la valeur d'un tableau puisse être mesurée par l'effet sur un spectateur qui serait placé à une distance trop grande pour en comprendre le sujet. Il y a une clarté de la vision qu'on pourrait comparer à la perspicacité du style, la *diligens negligentia* dont parle Cicéron dans *De oratore* : dans son désir de fidélité au sens, l'orateur néglige les formes les plus polies, reste indifférent aux embellissements et renonce aux ornements en rendant ainsi l'argument plus frappant.

Certes, on pourrait esquisser toute une histoire du renoncement au superflu dans les arts, du culte de la *brevitas* de la rhétorique ancienne à la bataille de l'architecture moderne contre l'ornement, stigmatisé par la devise d'Adolf Loos : *Ornament und Verbrechen*, ou par Mies van der Rohe : *Less is more*. Ce qui est certain, c'est qu'en dépit des époques ou des écoles, deux attitudes opposées se sont constamment confrontées : le goût de la précision du détail et celui de la clarté de l'ensemble. Baudelaire, dans son enthousiasme pour l'art moderne, pour un traitement moderne et pour des sujets modernes, a toujours opté pour le sacrifice du détail. Est beau le tableau qui bien que vu de loin, et dont on ne peut identifier les lignes et les contours, déclenche la rêverie du spectateur : le court-circuit de l'imagination passe de l'artiste à l'œuvre et au public. Le saut des étapes intermédiaires dont Baudelaire parle en rappelant qu'il n'y a pas de hasard dans les trouvailles de l'imagination, revient selon une autre formule dans l'essai sur Wagner. Baudelaire réclame le droit à un petit vide extrêmement précieux : « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur »<sup>15</sup>. Il y a donc

14 *Ibid.*, p. 431.

15 « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 781-782.

des œuvres qui empêchent de rêver, d'autres qui en revanche font entrer le public dans le songe qui les a enfantées : ce qui est suscité dans l'âme du spectateur « est analogue aux moyens de l'artiste ». Dans *L'Œuvre et la Vie d'Engène Delacroix*, Baudelaire reprend l'idée de l'effet :

Delacroix est le plus suggestif de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé<sup>16</sup>.

Le souvenir fait partie de l'imagination : « Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir<sup>17</sup> ». Le peintre élabore des images qui viennent de la vie ou de la nature, de sa connaissance des maîtres, et surtout de son âme. Baudelaire rappelle ce que Heine disait pour s'opposer au principe esthétique de l'imitation de la nature dans les arts plastiques : l'architecture, un des arts les plus primitifs, n'imité aucune forme extérieure ; aucun de ses types ne vient de la nature ; ils ne surgissent que de l'âme humaine. Baudelaire formule une théorie esthétique non naturelle, anti-organique, une théorie de l'artifice qui confirme sa proximité à la pensée de Poe, et suggère le rôle essentiel du souvenir dans la composition. La mémoire plonge dans le monde intérieur de l'artiste, nous y fait pénétrer. Aussi est-elle exercée pendant le moment délicat de l'exécution : il faut travailler vite pour ne pas perdre l'idée. Quoi d'autre serait l'improvisation en peinture sinon la rapidité d'exécution ? Improviser, c'est une pratique indispensable pour une œuvre imaginative, qui, loin de chercher l'accumulation des détails et le rendu calligraphique, « arrache les entrailles » d'un sujet.

Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création ; et de ce principe il en sort un second qui semble le contredire à première vue, – à savoir, qu'il faut être très soigneux des moyens matériels d'exécution. – Il professe une estime fanatique pour la propreté des outils et la préparation des éléments de l'œuvre. – En effet, la peinture étant un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités, il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole<sup>18</sup>.

16 *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p. 433.

17 *Idem*.

18 *Idem*.

L'improvisation dérive de la coïncidence de deux temporalités : le temps extrêmement lent de la conception, pendant lequel l'artiste assimile tous les matériaux qui lui seront utiles, et le temps rapide de l'exécution, où tout doit se plier au rythme qui vient de l'âme.

Les remarques de Baudelaire amènent aussi à réfléchir au rôle de la main dans la peinture. On aurait aimé que George Sand nous parle des mains de Chopin ; mais hélas, elle ne saurait pas abréger ses considérations et ses descriptions ; en revanche, Baudelaire fait vite miroiter l'image du peintre au travail, non pas en racontant platement un épisode, mais dans un tour de force où l'abstrait et le concret se condensent en spasmes rapides, où la rêverie, la réflexion, la maxime et les « ondulations de la conscience » sont solidaires. Dans le long passage cité, Baudelaire fait allusion à ce que Delacroix dit, en s'identifiant à des principes qui sont aussi les siens en matière artistique. Les affirmations générales filent vers un constat abstrait sur la peinture, qui, pour ainsi dire, ne se pose pas sur son abstraction : la clause qui rappelle que peindre est un art de raisonnement profond fait apparaître la main – réelle, concrète, unique par son article déterminé, appartenant à Delacroix plus clairement que si le nom du maître revenait dans la phrase, et en même temps une main qui est métaphore et métonymie, comme si elle était le travail de l'artiste dans la répétition journalière des gestes et des efforts pendant toute une vie devant les toiles. Et lorsque le lecteur est ébloué, comme dans un poème des *Fleurs du Mal*, par l'association du haut et du bas, par le passage de l'adjectif « profond » à l'adjectif « servile », au lieu de s'enfoncer dans le monde de la matière, de tous ces outils du peintre qui doivent être prêts pour la besogne, il est soulevé, élevé, emporté du « divin cerveau » jusqu'aux éléments les plus volatiles, jusqu'aux zones les plus impalpables de l'idéal. Le souffle de la phrase de Baudelaire a un rythme si soutenu qu'il mime par les mots et la syntaxe la rapidité de l'exécution, le mouvement ininterrompu de l'improvisation, cette force incandescente qui n'est rien d'autre que l'imagination.

En peinture, comment ne pas remarquer le lien de l'improvisation à la forme de l'esquisse, ou du croquis ou de l'ébauche ? L'ébauche est un idéal en soi, le produit même de la fulguration de l'idée et de l'obéissance de la main qui veut la suivre dès son apparition. Les hésitations de Delacroix sur la question du fini et du non fini montrent son attrait pour le caractère rapide de l'ébauche, qui pour ainsi dire garde en elle la chaleur de la première pensée. L'ébauche est pour le peintre ce que Chopin disait à Delacroix au moment où il se mettait au piano chez George Sand : « Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient [...] rien que des reflets, des ombres,

des reliefs qui ne veulent pas se fixer. » Et néanmoins l'artiste ne s'arrête pas.

Baudelaire, toujours soucieux du rapprochement entre l'imagination et l'esprit de système, aime observer la manière dont les artistes travaillent dans leur atelier. Certains peintres accumulent des tableaux commencés, où des parties sont absolument finies, tandis que d'autres restent indiquées par un contour noir ou blanc. Mais Delacroix procède par séries de tableaux superposés et complets : plusieurs ébauches harmonieuses dans l'ensemble de la composition montrent que maintes créations se suivent l'une après l'autre, la dernière étant toujours plus proche de la perfection, c'est-à-dire de la pensée première, la plus profonde chez l'artiste – celle qui a enfanté l'œuvre.

La rencontre des deux temporalités, celle de la conception et celle de l'exécution, devient le motif le plus obsédant des écrits esthétiques de Baudelaire. Ainsi dans *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, il parle du mélange de passion et de volonté chez l'artiste : Delacroix est à la fois fougueux et patient, « amoureux de la passion » et « froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible ». L'objectif de l'artiste est de traduire le plus fidèlement possible ses impressions, et pour cela il doit disposer de tous les moyens qui rendent cette traduction rapide. L'imagination est la faculté la plus importante, mais elle resterait « impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habileté rapide, qui pût suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatients »<sup>19</sup>.

La *diligens negligentia* est encore une fois la manière qui offre plus de clarté, qui donne la possibilité d'entrer en contact avec l'imagination du spectateur. Le « feu » de l'imagination exige bien plus de méthode que l'on ne croirait. Stendhal et Delacroix sont pour Baudelaire tous deux des tempéraments ardents attirés par des systèmes de morale pratique : contrairement à une opinion répandue, la vélocité d'exécution demande une recherche continuelle qui permet d'atteindre ce qui est absolument nécessaire et qui évite le superflu. L'argument de Baudelaire contre le réalisme et contre le culte du détail se complète par sa réflexion rapide, aphoristique, sur l'exécution et le rôle du souvenir. Les partisans du détail sont esclaves du modèle, alors que les artistes imaginatifs ont tout dans la tête, c'est-à-dire dans leur mémoire, et dans leurs doigts, c'est-à-dire dans l'habileté de leur exécution. Ce serait une erreur de penser que le monde extérieur n'est pas important pour ces artistes, car il est comme la Nature pour Delacroix : un vaste dictionnaire dont on tourne et consulte les

19 *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p. 747.

feuillet. L'univers est un grand magasin d'observations qui nourrissent la mémoire. Baudelaire exalte les qualités de Constantin Guys dans *Le Peintre de la vie moderne*, l'essai qui résume ses principes esthétiques, s'opposant avec vigueur à tous les mythes de la Nature : ici il développe le thème de la représentation de la vie urbaine, déjà annoncé la fin du *Salon de 1846*, ici il accentue la valeur du croquis comme la forme même du rythme de la vie contemporaine ainsi que de la vélocité d'exécution. On trouve dans ce texte l'esthétique du moi et de la foule, qui caractérise *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* : cet essai fait correspondre le vertige de la vie moderne avec la rapidité de l'exécution. L'artiste et la ville se réfléchissent l'un dans l'autre.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire<sup>20</sup>.

Contre toute pratique du modèle à reproduire, la mémoire joue un rôle essentiel dans le travail de l'artiste, dont l'esprit est sollicité par les mille impressions de la vie métropolitaine. Les croquis de Constantin Guys ne sont pas un assemblage de notes minutieuses, mais une véritable traduction de la vie extérieure. Un des chapitres de ce petit traité sur le beau moderne porte le titre : « L'art mnémonique ». Baudelaire parle de la méthode de Constantin Guys qui, comme tous les bons dessinateurs, dessine « d'après l'image écrite » dans son cerveau, « et non d'après la nature<sup>21</sup> ».

Coleridge a discuté l'importance de la mémoire dans sa philosophie transcendantale, en attribuant à la *fancy* la capacité de choisir parmi les éléments du monde fini. Dans son langage kantien et mystique, il fait alterner de longues sentences philosophiques et des citations de Descartes ou de Hartley ou de Milton. Mais Baudelaire ne supporte pas le poids de la théorie, comme il ne supporte pas les détails réalistes, tout ce qui est uniforme et étouffe l'imagination du lecteur. Dans le dénouement rapide de ses phrases parfois brèves et parfois longues, parfois rêveuses et parfois polémiques, qui procèdent par saccades, aphorismes, pointes et mouvements inattendus, Baudelaire invente une petite histoire où il s' imagine ce que fait et ressent le peintre. Avec l'enthousiasme de l'enfant pour qui « l'univers est égal à son vaste appétit », Constantin Guys plonge dans la

20 *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p 694.

21 *Ibid.*, p. 698.

foule et dans une foule d'impressions, en admirant « l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales ». Il a la même soif de vie que le convalescent du conte de Poe traduit par Baudelaire, « L'Homme des foules », ou que le mangeur d'opium dans *Les Paradis artificiels*, là où la voix de Baudelaire se fond avec celle de Thomas De Quincey dans le commentaire et la traduction libre de plusieurs de ses œuvres. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, on ne saurait plus distinguer Baudelaire et Constantin Guys, et le poète parle de son engouement pour les paysages de la grande ville en imaginant les pensées du peintre :

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : « Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues ! » Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant<sup>22</sup>.

La petite fiction continue et, une fois arrivé le soir, le peintre s'enivre de la vie nocturne : « M. G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique. » Et enfin, à l'heure où les autres rentrent et dorment, Constantin Guys travaille, penché sur sa table, et fait renaître sur le papier toutes les choses, « belles et plus que belles, singulières et doués d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur »<sup>23</sup>. Baudelaire explique comment la fantasmagorie de la vie moderne a été extraite du monde extérieur en imaginant un duel entre deux types de mémoire qui président à l'exécution du peintre : la volonté de ne rien oublier, de retenir la multiplicité des détails et la volonté de trouver une harmonie synthétique capable de rendre l'essentiel des impressions. Plus l'exécution est rapide, plus elle est égale à l'idée et sait trouver l'équilibre entre la précision de tous les éléments, qui demandent d'être traités à égalité, et la vision d'ensemble, qui exige de l'ampleur, de l'ordre et du sacrifice. L'erreur serait de se laisser emporter par la justice rendue à toute petitesse : on n'obtiendrait que les minuties d'un myope ou d'un bureaucrate. Mais M. G. sait éviter une telle erreur par ses techniques dans la composition des espaces et dans l'utilisation du crayon, du lavis et de l'encre. On peut dire ainsi que l'*inventio* et la *dispositio* sont à peine séparées, ou plus exactement ne sont pas séparées chronologiquement.

Le duel entre la mémoire résurrectionniste, qui veut tout évoquer, et la fureur du pinceau renvoie à la même nécessité de rapidité que Baude-

22 *Ibid.*, p. 692.

23 *Ibid.*, p. 694.

laire décrivait à propos de Delacroix. Ainsi l'ivresse du crayon dans les croquis de M. G. impose un tour de force à la main et au cerveau :

C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main ; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a dîné<sup>24</sup>.

Comme dans le cas de Delacroix, Baudelaire envisage encore une fois le choc des temporalités : l'une lente et l'autre frénétique. L'une est égale à toute la passion obsédante de son propre art, à toute une vie absorbée par l'œil de l'artiste ; l'autre est égale à l'impromptu qui brûle les étapes entre la pensée et la main. Des impressions, des reflets qui montent à la surface du fond de la mémoire où ils sont enfouis, mais que la main de l'artiste ne lâche pas ; rien ne saurait les arrêter.

On comprend alors que la célèbre synesthésie, si chère aux romantiques, depuis Hoffmann jusqu'à Baudelaire et aux artistes de la fin du siècle – et dont George Sand donne un exemple avec sa description de la « note bleue » –, parle non seulement de la confusion des sens, mais des correspondances entre le monde extérieur et intérieur, entre le physique et le mental. La synesthésie est l'effet d'une œuvre sur l'esprit du spectateur – ou du lecteur –, mais aussi ce moment syncrétique qui est le jaillissement de l'œuvre, les commencements de son idée même, son ombre, ses reflets, ses reliefs, le va-et-vient de ce qui est incomplet et complet à la fois, les hésitations d'une naissance et la détermination irréversible à exister. Comme le suggère Delacroix dans ses réflexions sur le croquis, le développement du thème, en apparence si vague, ne s'écartera de la conception à peine éclos au jour et complète déjà, et la note bleue de Chopin résonne dans l'azur.

Quant à la deuxième assertion de Rosen (la transposition d'effets meyerberriens), elle est non seulement erronée, puisque c'est précisément à partir des années 1840 qu'Alkan commence à épurer son style, notamment par une fréquentation toujours plus accrue du répertoire de musique dite « ancienne » et par la pratique de l'orgue et du piano-pédalier.

1. Ce texte est une version remaniée d'une communication donnée en 2021 dans le cadre du cycle « Synesthésies » du Groupe d'études du XIX<sup>e</sup> siècle de l'Université de Genève, sur l'invitation de Patrizia Lombardo et Jean-Jacques Eigeldinger.

2. Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1995), p. 153.

24 *Ibid.*, p. 699.

