

Julien Zanetta

Université Ca'Foscari de Venise

De la peinture municipale : Baudelaire, art et anecdote

Baudelaire déteste avec cœur l'anecdote en peinture, de son premier Salon à ses dernières remarques sur l'art. Il est permis de penser à quelques raisons expliquant ses réticences. En ce qui concerne la théorie de l'art, qui dit anecdote dit histoire dont la mise en image pose des difficultés de composition dont ont parlé aussi bien Alberti que Roger de Piles, Mariette que Diderot, Félibien que Winckelmann. Comment articuler les différents épisodes ou micro-épisodes d'une narration en un espace et un temps donnés, comment parvenir à les assembler et les faire se rejoindre intelligiblement en une surface peinte ? On connaît les infinis débats portant sur la différence de nature entre peinture et littérature, leur irrémédiable séparation à la lumière de « l'instant fécond », expression de Lessing destinée à rassembler une multitude de moments temporels en une représentation – paroxysme en accolade, point culminant montré aussi bien avec les causes qui le motivent qu'avec les conséquences qui en découlent. L'anecdote s'inscrit dans ce débat comme une anomalie de la géométrie tragique : un élément importun créant une boursoufflure dans la logique tendue de l'*historia*.

Baudelaire le sait, et n'hésite pas à pointer ponctuellement du doigt cette tendance irritante de la peinture de son époque – et ceci, de 1845 à 1862. On retrouve la trace de son agacement dans un feuillet dépité de son exil outre-Quévrain, dans lequel il émet un constat relatif à l'art belge : « En fait de grand art (lequel a pu exister autrefois dans les églises jésuitiques) il n'y a guère ici que de la peinture *Municipale* (toujours le Municipale, la Commune), c'est-à-dire, en somme, de la peinture anecdotique dans

■ Julien Zanetta – professeur assistant à l'Université Ca' Foscari de Venise. Adresse de correspondance : Dipartimento di Studi linguistici e culturali comparati / Dorsoduro 1405 / 30123 Venezia, Italia ; e-mail : julien.zanetta@unive.it

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0002-7062-9483>

de grandes proportions » (1976c, p. 934). Les proportions en question concernent aussi bien la quantité de petits épisodes narratifs, que la taille effective des tableaux dans lesquels ceux-ci prennent place. Il sera principalement question de l'attention que Baudelaire porte aux dimensions des tableaux, et de l'irritation corollaire qu'il éprouve à voir d'immenses peintures mal construites. Je désire comprendre cette expression mystérieuse de « peinture *Municipale* » qu'il emploie à une seule reprise, mais qui, je crois, est importante, dans la mesure où elle intervient tardivement dans sa production critique ; elle reprend, par là même, de nombreux problèmes que Baudelaire a déjà affrontés et, parfois réglés ; enfin, elle fait idéalement se rencontrer des questions d'esthétique et de politique.

1. Rage contre la machine

Que l'on parte d'un axiome, soit le célèbre « aveu » du *Salon de 1859* :

[...] dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les choses *grandes* à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse.¹ (Baudelaire, 1976h, p. 646)

Pierre de touche de toute une esthétique, de la « Géante » à l'horizon d'Honfleur, du « Rêve parisien » aux amours wagnériennes et autres « excès de santé » outranciers², le *grand* est de nature à fasciner, sinon bouleverser Baudelaire. Qu'est-ce au juste que le grand, ou plutôt qu'implique-t-il ? Est-il seulement de nature métaphorique ? N'a-t-il qu'une incidence émotionnelle ? Ou lui arrive-t-il de prendre parfois un tour très concrètement matériel ? Un peu des deux, sans doute.

Tout d'abord, le *grand* appréciable postule une certaine maîtrise. Un peintre ne se lance pas à l'improviste à l'assaut d'une toile énorme : la taille se domestique. Sa maîtrise peut valoir ou coûter un prix de Rome. Mais l'effet que pareille œuvre espère susciter se fonde sur les proportions, la taille étant partie prenante de l'impression qu'éprouve le spectateur. Point n'est besoin de consulter les recommandations des théoriciens classiques, Félibien en tête, pour savoir que certains sujets se prêtent mieux à l'exercice que d'autres. Il serait incongru, pour ne pas dire bizarre, qu'une scène

1. Delacroix écrivait, en 1853 : « La proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'un tableau. » (2009, p. 695).

2. « En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse. J'aime ces excès de santé, ces débordements de volonté qui s'inscrivent dans les œuvres comme le bitume enflammé dans le sol d'un volcan, et qui, dans la vie ordinaire, marquent souvent la phase, pleine de délices, succédant à une grande crise morale ou physique. » (1976d, p. 807).

de genre ou une nature morte atteigne des dimensions excessives. Pour le grand, on choisira généralement la peinture d'histoire : le grand événement, le grand homme, le haut fait légitiment la grande taille. Glorification de l'histoire, du mythe, de la patrie, c'est selon. De plus, dans le cadre des Salons de peinture, le peintre qui choisit des dimensions imposantes passe en force, court-circuite le grand pouvoir du « tapisier ». En effet, celui ou celle qui arrange les tableaux de l'exposition ne peut plus, dès qu'un critère aussi objectif que la taille s'invite dans le débat, placer une œuvre proche de la cimaise, dans un coin obscur. Dans ce genre de cas, *size matters*.

Le grand s'impose et en impose. Baudelaire le remarque et va même proposer d'en faire un critère distinctif de histoire de l'art, rassemblant des peintres aussi différents que Rubens, Véronèse, Lebrun, David et Delacroix : « une parenté commune, une espèce de fraternité ou de cousinage dérivant de leur amour du grand, du national, de l'immense et de l'universel, amour qui s'est toujours exprimé dans la peinture dite décorative ou dans les grandes *machines* », écrit-il dans les premières lignes de « L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix » (1976b, p. 743-744). Il s'agit encore, dans ces cas précis, d'un *grand* aimé, ample, possiblement poétique, d'une « abondance prolifique, rayonnante, joviale » (1976b, p. 744) pour Rubens, empli d'une « faconde dramatique et quasi littéraire » pour Lebrun, riche d'une « couleur paradisiaque » pour Véronèse : autant de développements dignes de laisser « une trace éternelle dans la mémoire humaine » (p. 744). Dans un contre-exemple étonnant à la théorie du cadre dont les bords intensifient le sentiment (on se souvient des exemples du soupirail ou de la falaise qui font « jaillir l'idée plus intense » – tout comme le sonnet et sa « beauté pythagorique », 1973, p. 196-197), la grande œuvre réussie fascine, marque, avec plus d'écho encore si ses dimensions s'évasent et s'amplifient.

Il arrive aussi à Baudelaire de jouer sur le sens des adjectifs et de mélanger les polarités. Jean-Marc Baud, par exemple, dans le genre négligé de la peinture d'émail, attire l'attention de Baudelaire en 1859 : « Il sait *faire grand* dans le petit » (1976h, p. 654). Et inversement, en 1846, dans le *Musée du Bazar Bonne-Nouvelle*, à propos de trois tableaux d'histoire bien connus de Paul Delaroche : « Pourquoi donc M. Delaroche a-t-il la maladie des grands tableaux ? Hélas ! c'en est toujours des petits ; – une goutte d'essence dans un tonneau » (1976a, p. 413). Image proprement baudelairienne de diffusion et de perte de la concentration, de la fragrance dans le liquide – souvenir opposé, en quelque manière, du « grain d'encens qui remplit une église » dans « Un fantôme ».

2. Le grand raté

Toute grande œuvre n'est pas forcément réussie, loin s'en faut. Et Baudelaire n'est guère sensible à la rhétorique que la majorité d'entre elles déploient. Il nous a plutôt habitués à la réciproque suivante : si le tableau, dans ses dimensions, sa scène, son effet puissant et ramassé, relève du poème (on pense aux *Femmes d'Alger*,

« ce petit poème d'intérieur » 1976g, p. 440), alors le panorama – ou son analogue, la « grande machine » – tient du roman ou plutôt, du roman-feuilleton, ainsi que le dira Champfleury. À rebours de la marchandisation de peintures de dimensions moyennes, destinées aux intérieurs bourgeois, les grandes machines sont offertes au peuple ou à son gouvernement. Il y est donc souvent question d'un rapport à la communauté : tout le monde est concerné par un événement de portée nationale. On ne doit pas pouvoir le négliger dans une galerie, ou si tel est le cas, la taille vaut comme une offense : à petite dimension, petite victoire. Ainsi d'une esquisse de Cham, qui joue de la syllepse, en représentant deux soldats s'insurgeant devant *La bataille de Solferino* de Meissonier³ : « Crébleu ! Je vais l'aller trouver ce Monsieur Meissonnier – qu'est-ce qu'il a donc à nous rapetisser nos victoires ? » Le nom même de Meissonier devient d'ailleurs, au gré des salons, synonyme du minuscule et de l'étriqué, d'une belle facture, certes, mais que l'on doit admirer à la loupe ou dont un insecte pourrait couvrir la surface.

Il est vrai que le nom propre est indice, pour le public du XIX^e siècle, d'un certain rapport à la taille. Même si ce nom seul recouvre, dans le cas opposé à celui de Meissonier, bien d'autres noms anonymes : selon le principe de l'atelier, la marque singulière, la signature de la boutique résume et occulte, en une facture unifiante, de nombreuses autres petites mains. Les caricaturistes n'en sont pas dupes, se doutant pertinemment que l'identité propre d'une toile vient souvent à être partagée : « les amis sont toujours là », comme Daumier le dit. De même, l'on sait aussi que derrière les grandes réalisations, les toiles pléthoriques de Horace Vernet par exemple, se cachent les élèves, les rapins, barbouilleurs de vastes ciels, couvreurs de morceaux ou de « pièces » dans lesquels la science du détail importe moins. « Pour produire par an mille pieds de chef-d'œuvre, / Que faut-il ? de l'aplomb et cinquante manœuvres » (1976e, p. 509) résume le *Salon caricatural* de 1846 auquel Baudelaire collabora, et qui dresse un échafaudage hyperbolique pour rire du gigantisme de la *Prise de la Smalah* de l'année précédente. Sans oublier l'artiste, maître d'ouvrage, donnant ses ordres l'index tendu, confortablement avachi sur une pile de coussins.

Il est aisé, lorsqu'on affronte des toises et des mètres carrés de toile, de manquer son objectif, soit à cause du sujet, soit à cause de la manière. Devant un format énorme, toute faute devient terrible : la dimension agit comme une loupe. Bref, il s'en faut de peu pour que les proportions faussent la perception. Sauf que Vernet établit cette étrange équation : monumentalité de cadre (4,90 mètres de haut contre 21 mètres de large), narration disloquée, mais intérêt maladif pour le détail. Aux yeux des critiques, il cumule les tares et le cas de la *Smalah d'Abd-el-Kader*, plus encore que la « modeste » mais non moins imposante *Bataille d'Isly* présentée l'année suivante, devient le parangon d'un genre abhorré. On connaît les lignes que Baudelaire

3. Ce dessin se trouve, sous le titre *Caricature : deux soldats regardant, furieux un petit tableau de Meissonier*, dans les collections du Département des Arts graphiques du Louvre (n° d'inventaire RF 23986, Recto). <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020220198>.

consacre, dans une version « sérieuse » de la critique caricaturale, à cet artiste militaire surnommé le « Raphaël des cantines » :

L'unité, nulle ; mais une foule de petites anecdotes intéressantes – un vaste panorama de cabaret ; – en général, ces sortes de décorations sont divisées en manière de compartiments ou d'actes, par un arbre, une grande montagne, une caverne, etc. M. Horace Vernet a suivi la même méthode ; grâce à cette méthode de feuilletoniste, la mémoire du spectateur retrouve ses jalons, à savoir : un grand chameau, des biches, une tente, etc... – vraiment c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible. (1976f, p. 357-358)

Une logique sérielle, en somme, où l'agglomération de scènes hétérogènes prend le pas sur l'œuvre homogène ou l'unité organique. Le spectateur en est réduit à un balayage cursif : la suite au prochain numéro. Nous sommes alors en 1845 ; l'expression « homme d'esprit » l'atteste, car l'année suivante, le ton se fait autrement plus brutal : ce sera le Vernet onaniste qui « substitue [...] les épisodes à l'unité ; il fait des Meissonier grands comme le monde [...] il vous raconte votre gloire – et c'est la grande affaire » (1976e, p. 470). À vrai dire, Baudelaire n'est pas seul à faire se télescoper micro et macro ou faire se joindre les deux extrêmes ; dans un jeu de prêtés et rendus dont ils ont le secret, Théophile Silvestre, qui fréquente assidument Baudelaire en ces années chez l'imprimeur Blanchard, commente aussi : « [Vernet] était par nature destiné aux tableaux... Mais il voulut quand même attaquer les grandes machines historiques, pour primer les peintres de genre, étonner le public, enlever les hautes commandes, et succéder à David, à Gros, à Gérard. Malgré l'immensité du cadre, M. Horace Vernet est resté un peintre nain, un Meissonier. » (1857, p. 34). À ce propos, une remarque marginale : si l'on regarde rapidement l'esquisse de cette bataille tant honnie, on s'apercevra que la manière vélocité de Vernet, lorsqu'elle se contente de broser rapidement la composition, n'est pas du tout distante des croquis de Crimée de Constantin Guys, qui feront les délices de Baudelaire une quinzaine d'années plus tard – en témoignent les chevaux et leurs jambes arquées. D'ailleurs, l'art de Guys pourrait bien être qualifié d'anecdotique, sauf qu'il représente moins des scènes particulières, des événements (à l'exception de la guerre de Crimée), que des moments récurrents, des instants nouvellement quotidiens de la vie de la capitale. Surtout, il ne cherche pas à les conjoindre en une œuvre monumentale. Là ne se pose plus la question du support et du format, l'intime et le fugace rentrant en lutte, alors, avec le grandiloquent et l'imposant.

Relativement au récit développé par le tableau de Vernet, Silvestre et Baudelaire ne sont pas les seuls d'entre les salonniers à se saisir du défaut unissant la taille à l'anecdotique : Gustave Planche parle d'« éparpillement » (1846, 15 avril, p. 283) et Théophile Gautier d'« unité impossible » (1846, 1^{er} avril, p. 1). Plus proche de Baudelaire, Champfleury évoque, quant à lui, une peinture aux allures de « roman-feuilleton » : on la comprend dès la première vue, mais « il est impossible de la relire » (1894, p. 4).

« Ce n'est pas de la grande peinture », lance Félix Pyat dans son *Diogène au salon*, « ce sont de grandes toiles » (1846, p. 81-82). Il va même jusqu'à évoquer, et c'est la critique la plus fine faite à Vernet, son absence de perspective aérienne et le risque de la planéité : la peinture plate, telle serait l'écueil de l'absence de composition, l'absence d'unité, la peinture anecdotique. Le « panorama » devient la comparaison d'usage : énorme en son horizontalité, il se veut surtout *divertissement*. Une caricature de Cham saura cueillir ce trait et, ainsi que son genre le réclame, l'exaucera jusqu'aux limites de l'exagération comique : « il est probable que l'artiste peindra son œuvre sur une place publique et qu'ensuite on charpentera une salle par-dessus le tableau. » (1845, 19 avril, p. 3).

3. De la grandeur au municipale

Il faut encore ajouter la voix d'un critique, nécessaire, qui permettra de comprendre le lien unissant les grandes machines et l'art municipal. Pour revenir en 1845 et au choc qu'a représenté l'arrivée de Vernet au salon, Philippe-Auguste Jeanron, dans *La Pandore*, fait paraître une importante recension dans laquelle il organise une gigantesque machie : la *Smalah* en combat rapproché contre l'autre œuvre immense du Louvre, *Les noces de Cana* de Véronèse (6,77 m par 9,94 m). « Les deux colosses se tiennent étroitement serrés, comme deux lutteurs cherchant à se renverser » (1845, 15 avril, p. 202), dramatise Jeanron. On peut imaginer l'issue de la lutte : dans l'un cohérence, clarté, proportion des figures et de la taille ; dans l'autre, « prosaïsme, confusion, petitesse » (p. 202), ceci à cause d'une « proportion bâtarde » (p. 202) choisie par l'artiste entre ses figures et par manque d'un sens décidé du pittoresque. Cependant, au détour d'une analyse serrée des qualités de Véronèse, Jeanron indique le rôle déterminant joué par la commande de ce genre d'œuvre : « Si c'est la municipalité vénitienne qui a fourni ce programme à son peintre, elle a été mieux inspirée que notre liste civile envers le sien, avec ses six pages de littérature officielle : car, en bonne justice, il faut reporter quelque chose aux administrations de l'idée mère de semblables ouvrages, auxquels il faut une destination assignée à l'avance et une rémunération importante. » (p. 202)

Ainsi, le *municipio* de Venise, inquiet de l'aspect de ses murs, aurait imposé à Véronèse un programme. Bien que cela ne soit pas effectivement le cas⁴, l'intérêt de cette proposition de Jeanron tient à l'établissement d'un lien entre gouvernement autonome et commande de grande taille. En Italie, puisque la référence de Jeanron y invite, les fresques demandées par la mairie, *il comune*, constituent un genre à part entière. Il suffit de penser au fameux cycle de fresques du Palazzo pubblico de Sienne, *L'allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement*, réalisé par Ambrogio

4. Ce sont les moines bénédictins de San Giorgio Maggiore, et non la municipalité de Venise, qui commandent à Véronèse un décor pour leur réfectoire.

Lorenzetti entre 1338 et 1339, pour se faire une idée de ce qu'un programme dicté par une autorité politique pouvait représenter pour le citoyen qui le contemplerait. L'anecdote y est nécessaire, consubstantielle à la matière même de la politique civile, mais elle demeure fédérée ou soumise par l'allégorie : le divers, l'épars, le dispersé *prend sens* en fonction d'un principe plus haut, ordonnateur, stabilisateur d'une lecture signifiante.

Après ce long préalable, il est maintenant possible de revenir à la définition de Baudelaire énoncée plus tôt à propos de la peinture belge presque dans son ensemble (le *presque* se nomme Félicien Rops) : « En fait de grand art (lequel a pu exister autrefois dans les églises jésuitiques) il n'y a guère ici que de la peinture *Municipale* (toujours le Municipale, la Commune), c'est-à-dire, en somme, de la peinture anecdotique dans de grandes proportions » (1976c, p. 934). L'anecdote qui se multiplie se dilue dans l'échelle ou dans la dimension ; elle pouvait être tolérée lorsqu'elle était concentrée, au point d'en faire un petit drame – Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, par exemple, se souvient d'une anecdote de Balzac demandant, à propos d'une petite chaumière peinte, combien d'échéances ses propriétaires devaient payer à la fin du mois : en ce cas, le tableau vaut moins pour sa réussite esthétique que son potentiel narratif, son incitation à la rêverie. Mais l'anecdote perd toute raison d'exister sitôt qu'elle devient trop nombreuse, proliférante, autonome, sans système narratif ou signifiant qui l'oriente ou lui fait contribuer au sens général de l'œuvre. Les exemples donnés par Baudelaire sont hâtifs, non développés et ne tiennent que de l'évocation en liste d'un carnet de notes. On peut seulement identifier les plus éloquents éléments de l'école historico-romantique belge. Il suffit d'évoquer Henri Leys et sa *Visite d'Albrecht Dürer à Anvers en 1520* pour comprendre de quoi Baudelaire parle : mille et un épisodes, un sujet difficile à identifier, un enchevêtrement de saynètes qui trouble la composition. Il s'agit alors, de ne pas montrer l'événement mais ses marges, ce qui relève d'une tout autre lecture de l'image. En Belgique, tonne Baudelaire, « la composition est donc chose inconnue » (1976c, p. 933).

Peinture, d'accord, mais pourquoi donc « municipal » ? Baudelaire a recours à cet adjectif en Belgique, et s'en prend à des artistes belges qui célèbrent volontiers soit un passé glorieux, soit un sentiment national (pour ne pas dire nationaliste) en de grands décors. Précisons que Baudelaire n'invente pas cette expression. On la croise à diverses occasions. En 1853, sous la plume de Henry de la Madelène, connaissance de Baudelaire (lié à Jules de la Madelène son frère, assidu du Divan Le Peletier), et inventeur vraisemblable de l'expression : « *Le Général Bonaparte et les fellahs*, de M. Ronat, et la *Paix d'Amiens*, de M. Jules Ziegler, rentrent dans ce que j'appellerai la peinture municipale. C'est assez, selon moi, que de les citer. » (1853, 30 mai, p. 268) La Madelène est lié à Baudelaire en ces années et assiste à la première lecture du sonnet des *Chats* (dont il témoigne). Mais plus que la circonstance (proprement anecdotique), relevons le lancement de l'expression : « j'appellerai » ce genre nouveau et déplaisant, célébrant emphatiquement la grandeur de l'Empereur. Henri de Lacretelle, dans son Salon de 1853, lui reprend immédiatement l'expression :

« [Ziegler] est trop grand pour faire de la peinture municipale, si ingénieuse qu'elle soit. Il invente trop heureusement pour se laisser enfermer dans la prose d'une commande. » (1853, 4 juin, p. 1) Il arrivera aussi qu'on l'appelle « peinture civique » (Péladan, 1888, p. 84).

Mais plus encore, pour revenir à la définition première, Baudelaire insiste sur l'étymologie de l'expression – le *municipe*, *Municipium* : des citoyens jouissant des privilèges des habitants de Rome, mais qui gouvernent selon leurs propres lois – et non celles de Rome. Comme pour Genève et Bruxelles, ces « petites villes méchantes », comme pour les « idées de principicule allemand » qu'il prête au Roi (1976c, p. 953), comme pour les nombreuses discussions autour de la peur de l'annexion de la Belgique par la France, comme pour les volontés « indépendantistes » qui secouent le pays de Gand à Anvers, Baudelaire reconduit tout à un sentiment d'autonomie qu'il juge ridicule. *Idem* pour l'art : il me semble qu'il faut y voir l'idée d'indépendance, d'affranchissement envers la tutelle d'un goût dominant en territoire belge : il n'y a pas de « grand art » au sens propre, mais un art grand, caractérisé par un mouvement d'indépendance à l'égard de la doctrine française, ou plutôt proprement *parisienne*.

4. Pauvre (peinture de) Belgique

Le meilleur exemple de cette tendance résistante, indépendante, refusant avec fougue et force artifices la tutelle de ses voisins, n'est autre qu'Antoine Wiertz – « Charlatan. Idiot, voleur » (1976c, p. 935) selon les mots amènes de Baudelaire. En une version corsée de « L'Art philosophique », Baudelaire résume l'apologie progressiste du credo de Wiertz, que Baudelaire compare à Victor Hugo : l'un et l'autre « partagent la sottise » (1975c, p. 935). Les insultes pleuvent : le Belge lui paraît un « infâme *puffiste* » (1976c, p. 931) ; « Sa bêtise est aussi grande que ses colosses » (1976c, p. 936). Il pourrait possiblement ressembler à Chenavard, sauf que Baudelaire ne croit pas à la solidité de sa pensée, ni même à son érudition. Cependant, preuve que le démon de la perversité éperonnait le poète, il n'en connaît pas moins ses projets et ses réalisations. Notamment celle intitulée éloquemment *Bruxelles capitale – Paris province*, texte vindicatif concluant ainsi : « C'est mon plan, mon nouveau plan de Bruxelles en tant que capitale, capitale de l'Europe... Allez, Bruxelles ! lève-toi ; deviens la capitale du monde et que Paris, pour toi, ne soit qu'une ville de province. » (Wiertz, 1997, p. 83) De même, après mauvaise réception du *Patrocle*, le voici, encore douloureux de son éreintement, qui recommence son œuvre en plus grand (5m20 par 8m50). On connaît Wiertz pour ses virulentes prises de position contre l'hégémonie de la critique française, parisienne plus précisément. C'est ce dont atteste l'inscription en-dessous de son tableau revancharde, mal aimé puis refait, en des dimensions énormes : « Nous feuilletonistes de Paris, princes de la critique, seuls reconnus souverains et garantis infaillibles / À nos bons et fidèles vassaux [...] ceux de Belgique

[...] ayant appris par une juste soumission à notre autorité [...] Avons appliqué au dit ouvrage le sceau de notre approbation parisienne. »⁵ De ceci, Baudelaire connaît les détails : les sujets du *Municipe* n'en font qu'à leur tête.

Il reste à revenir une dernière fois à la définition autour de laquelle nous tournons : « En fait de grand art (lequel a pu exister *autrefois dans les églises jésuitiques*) [...] » (1976c, p. 934). Car la Belgique ne fut pas complétement désertée de l'art. Ainsi, Baudelaire aime le « style jésuite », et plus particulièrement ce qu'il nomme les « salmigondis de styles » (soit le ragoût, le culinaire pour déprécier l'esthétique⁶), ou « style joujou » (1976c, p. 944), c'est-à-dire les pièces détachées, le caractère foncièrement « composite » des éléments articulés aux ensembles qu'il découvre : « tohu-bohu pompeux de styles religieux » (1976c, p. 944), « jeux d'échecs, chandeliers, boudoirs mystiques et terrible, deuil en marbre, confessionnaux théâtraux, gloires et transparents, anges et amours, apothéoses et béatifications » (1976c, p. 949), « pattes de tigre servant d'enroulements ». Mieux encore : « un cheval sur un toit ! un pot de fleur sur un fronton ! » (1976c, p. 939). Un style que d'aucuns pourrait qualifier de prolégomènes à ce que le xx^e siècle nommera *kitsch* – nouveau nom du « charmant mauvais goût » (1976c, p. 939). Bien entendu, pareil qualificatif a tout du blasphème et de l'incorrection – nous n'y trouvons guère de moralisme, de sentimentalisme et d'absence de culture, selon les critères naguère dressés par Hermann Broch, et nous ne sommes pas plus en contexte de société industrielle ou de culture de masse (2001)⁷. Cela suffirait pour discréditer ce baptême conceptuel. Cependant, je me plaindrais à comprendre l'attirance insistante de Baudelaire pour ce style « jésuitique » sous la bannière de l'incohérence joyeuse : la bizarrerie assemblant l'hétéroclite, l'oxymorique, le mélange confus, et la surprise de découvrir une disparité unie en une catégorie nouvelle. Il s'agit non pas d'une dégradation de l'art, mais d'une poursuite sous d'autres formes continuées, mettant en avant le faste, le faux-semblant ou l'acceptation de la facticité, la scénographie intime, la dramatisation, soit la conscience de la représentation. Bref, le rituel eschatologique que Baudelaire élit comme panacée, véritable remède au dégoût dans lequel l'a plongé son exil. L'Église contre le Municipe, autrement dit.

Baudelaire aura bel et bien contribué à la création d'une rubrique critique nouvelle – même si elle resta ensevelie dans le secret des feuillets d'un manuscrit brûlant. C'est Henry Houssaye, fils d'Arsène, qui reprendra le concept dans sa recension du Salon de 1882 : « Le Salon est envahi par d'immenses toiles d'une catégorie nouvelle, qui portera sans doute dans l'histoire de l'art le nom de peinture municipale ou celui de peinture civique. [...] C'est la confusion des genres, le renversement des proportions, dans ce chaos, la logique commande de classer les tableaux par rang de taille, comme les soldats au régiment. » (1883, p. 198) Puis Paul Mantz, dans son

5. Pour une bonne reproduction de ce détail ainsi qu'un commentaire, voir Gamboni (2011, p. 310).

6. Voir, à ce sujet, les travaux de Frédérique Desbuissons sur les liens unissant peinture et cuisine, notamment 2013, p. 91-108. Voir aussi Abramovici (2018, p. 217-222).

7. Voir aussi Coquio (2004).

compte rendu du Salon de 1886 : « L'école moderne est aux prises avec une difficulté réelle : elle cherche la formule de la peinture municipale. On a reconnu, presque sans débat, que les principaux actes de la vie civile ne pouvaient s'accomplir sans un peu de décor et l'on a trouvé bon de raconter des histoires ou de figurer des symboles aux murailles, autrefois si pauvrement vêtues, des salles de nos mairies. » (1886, 16 mai, p. 1) Souvent méprisée, plus souvent encore négligée, la peinture municipale tient en une formule mystérieuse : grande et anecdotique en de justes proportions, elle transmet l'histoire en un décor qui pare et honore. Baudelaire ne la rencontra pas, mais il ne put qu'en présager le potentiel subversif.

RÉFÉRENCES

- Abramovici, J.-C. (2018). Du ragoût en peinture. Dans J. Csérge et F. Desbuissons (dir.), *Le cuisinier et l'art. Art du cuisinier et cuisine d'artiste, XVIe-XXIe siècle* (p. 217-222). Chartres / Paris, Menu Fretin / Éditions de l'INHA.
- Baudelaire, Ch. (1973). *Correspondance*. T. II. Mars 1860 – mars 1866. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1868]. *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 408-413). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b) [1863]. *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 742-770). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c). *Pauvre Belgique*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 819-961). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 780-815). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1846]. *Salon caricatural de 1846*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 497-524). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976f) [1868]. *Salon de 1845*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 351-407). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976g) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976h) [1868]. *Salon de 1859*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 608-682). Paris : Gallimard.
- Broch, H. (2001) [1951]. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris : Allia.
- Champfleury, J. (1894). *Salon de 1846*. Dans *Œuvres posthumes de Champfleury. Salons 1846-1851*. Paris : Alphonse Lemerre.
- Coquio, C. (2004). Kitsch et critiques du kitsch : Spleen du Beau et mal de l'Art. *Méthode !*, 6, 311-324.
- Delacroix, E. (2009). *Journal*. T. I. Paris : José Corti.
- Desbuissons, F. (2013). La peinture faisandée. Un fantasme de haut goût dans le second XIX^e siècle. Dans A. Carol et I. Thibaudet (dir.), *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art* (p. 91-108). Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence.
- Gautier, T. (1846, 1^{er} avril). Salon de 1846. *La Presse*, 1-2.
- Gamboni, D. (2011). *The Pen and the Brush*, Chicago & London : University of Chicago Press.

- Houssaye, H. (1883). *L'art français depuis dix ans*. Paris : Didier.
- [Huart, L.] (1845, 19 avril). Revue véridique, drolatique et charivarique du Salon de 1845 par Cham. *Le charivari*, 3.
- Jeanron, Ph.-A. (1845, 15 avril). Salon de 1845. Deuxième article. *La Pandore*, 15 avril 1845, 186-188.
- Lacretelle, H. de. (1853, 4 juin). Salon de 1853. *La lumière*, 1-4.
- Madelène, H. de la. (1853, 30 mai). Salon de 1853. *L'éclair*, 279-280.
- Mantz, P. (1886, 16 mai). Le Salon. *Le temps*, n° 9145, 1-2.
- Péladan, J. (1888). La décadence esthétique. L'Art ochlocratique, salons de 1882 et 1883. Paris : Camille Dalou.
- Planche, G. (1846, 15 avril). Salon de 1846. La Peinture. *Revue des deux mondes*, 282-299.
- Pyat, F. (1846). *Diogène au salon*. Paris : Gustave Sandré.
- Silvestre, T. (1857). *Histoire des artistes vivants*. Horace Vernet. Paris : Blanchard.
- Wiertz, A. J. (1997). Ériger Bruxelles en capitale de l'Europe. Dans P. Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française, 1848-1914* (p. 77-83). Bruxelles : Complexe.

RÉSUMÉ : Baudelaire déteste avec cœur l'anecdote en peinture, et n'hésite pas à pointer ponctuellement du doigt cette tendance irritante de la peinture de son époque. On retrouve la trace de son agacement dans un feuillet dépité de son exil en Belgique où il parle de « peinture *Municipale* », c'est-à-dire « de la peinture anecdotique dans de grandes proportions ». Cette contribution cherche à comprendre cette expression mystérieuse de « peinture *Municipale* » que Baudelaire emploie à une seule reprise, mais qui est importante, dans la mesure où elle intervient tardivement dans sa production critique. Elle reprend, par là même, de nombreux problèmes que Baudelaire a déjà affrontés et, parfois réglés : elle fait idéalement se rencontrer des questions d'esthétique et de politique.

Mots-clés : Baudelaire, critique d'art, anecdote, peinture, échelle

About "peinture *Municipale*": Baudelaire, Art, and Anecdote

ABSTRACT: Baudelaire loathes the anecdote in painting and does not hesitate to point the finger at this irritating trend in the painting of his time. We find a trace of his annoyance in a dejected leaflet from his exile in Belgium, where he speaks of "*Municipal painting*", that is, "anecdotal painting of great proportions". This contribution seeks to understand the mysterious expression "*Municipal painting*", which Baudelaire uses only once, but which is important insofar as it comes late in Baudelaire's critical production. At the same time, it takes up many of the problems that Baudelaire had already confronted and, in some cases, resolved; ideally, it brings together questions of aesthetics and politics.

Keywords: Baudelaire, art criticism, anecdote, painting, scale

