

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

12 | 2022

Baudelaire et l'image

Du papillotage : Baudelaire, sensations et illusions

Baudelaire and Papillotage : Sensations and Illusions

Julien Zanetta



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/9419>

DOI : [10.4000/rief.9419](https://doi.org/10.4000/rief.9419)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Julien Zanetta, « Du papillotage : Baudelaire, sensations et illusions », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 12 | 2022, mis en ligne le 15 novembre 2022, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rief/9419> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.9419>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Du papillotage : Baudelaire, sensations et illusions

Baudelaire and Papillotage : Sensations and Illusions

Julien Zanetta

- 1 Dur, doux, sec, solide : Baudelaire a coutume, comme son époque l'exige, de ponctuer ses descriptions ou ses jugements sur les œuvres d'art de qualités proprement physiques. Celles-ci ont pour fonction de restituer au second degré la réaction d'un spectateur, en des termes évoquant ou faisant appel à la sensation. À vrai dire, cela ne saurait être une originalité baudelairienne dans la mesure où, dès les premières *ekphraseis* que nous possédons, il s'est agi, pour celles et ceux qui rendent compte des peintures comme des sculptures, de saisir par l'analogie une impression déterminée de telle sorte à convier, pour le lecteur, une expérience commune, la plus commune possible tout du moins. D'un siècle à l'autre, la signification de ces appels aux sens varie. Le XVIII^e siècle, par exemple, rapproche étroitement le discours sur l'art des pensées matérialistes ou sensualistes alors régnantes – Diderot en est le meilleur exemple, nous y reviendrons. Incontesté, l'œil demeure l'organe roi, mais les critiques, en gestionnaires efficaces de l'information visuelle, font fréquemment appel à une gamme d'adjectifs dénotant le toucher, le goût, l'ouïe ou l'odorat, pour préciser, expliciter ou se substituer aux limites de la vue, tout en suscitant certains courts-circuits synesthésiques. Baudelaire, bien sûr, s'inscrit dans cette lignée, lui si dévoué au « culte de la sensation multipliée »¹.
- 2 Plus encore, le caractère tactile ou haptique, si présent dans l'univers poétique baudelairien, se voit fréquemment sollicité dans sa critique d'art, ainsi pour des définitions de textures, de consistances ou de températures. Baudelaire parle ainsi d'un dessin « dur et sec », qui accorderait trop d'attention au trait et négligerait un velouté souhaitable, la matière commandant ici aux défauts de la technique. De même, cette appréciation de Delacroix, dans le *Salon de 1845*, dont « les tons, loin d'être éclatants ou intenses, sont très doux et très modérés ; l'aspect est presque gris, mais d'une harmonie parfaite »². Tôt, Baudelaire possède l'intime et intuitive conviction que les couleurs suivent une loi d'harmonie, d'équilibre, d'ajustement que les sens relaient, prolongent

et confirment – conviction conditionnée sans doute par la diffusion des théories de Goethe relatives à la couleur³. Et de l'éventail sensitif développé des *Salons aux Fleurs du mal*, des *Curiosités esthétiques* au *Spleen de Paris*, il ne serait point besoin de trop insister pour retrouver chatoiements d'étoffes et froideurs métalliques, sols rugueux et impalpables brumes, qui unissent ces deux mondes sans solution de continuité.

- 3 Je ne ferai pas une liste exhaustive de ces appels plus ou moins manifestes, mais préférerais me concentrer sur un exemple précis, un cas qui contribue à définir le rapport particulier, troublé, de Baudelaire à l'image : une caractéristique picturale qui décrit, en fait, une modalité du regard directement issue du XVIII^e siècle, et qui détermine une sensation désagréable, en large partie, soit un usage gênant sinon étourdissant que le peintre fait de la couleur et que le langage de l'art nomme le « papillotage ». S'il existe de nombreux termes employés par Baudelaire qui, au fil des années, se sont circonscrits et fixés, le papillotage ne varie pas ou peu, mais il est permis, si l'on considère les objets qu'il définit négativement, d'en estimer la portée historique. Pour Baudelaire, les sensations de la peinture (et les mots pour les décrire) suppléent à l'illusion des sens que le papillotage empêche.

Définitions

- 4 La définition du nom « Papillotage », dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, se développe en deux volets : il serait d'abord ce « Mouvement incertain et involontaire des yeux, qui les empêche de se fixer sur les objets. *Le papillotage des yeux* ». Puis, le dictionnaire poursuit : « Il se dit, figurément, de l'effet d'un tableau qui éblouit et fatigue les yeux par des lumières également brillantes et des couleurs également vives »⁴. En premier lieu, un effet physiologique ; ensuite, ce qui est la cause de cet effet, c'est-à-dire le tableau fatiguant. Dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de 1787, la définition, plus poétique, parlait d'un tableau qui « pétillie de manière incommode »⁵. Le *Trésor de la langue française*, de nos jours, ajoute un élément : le papillotage « manque de cohérence dans les rapports de lumière et de couleur »⁶. Imprévisible, ce défaut se révèle, depuis le XVII^e siècle au moins, une infraction au principe d'harmonie supposé régir ou tenir ensemble les différents tons du tableau. Il s'agissait de respecter ce que l'on appelait naguère l'« économie du Tout-ensemble », selon l'expression de Roger de Piles, théoricien du parti des coloristes, « parce que la fin du Peintre est de tromper agréablement les yeux »⁷. Or, qui papillote ne trompe plus.
- 5 Le XVII^e siècle tient au plus haut l'idée d'unité compositionnelle du coloris. À inverser le sens de la définition et à repartir de la cause, on remarquera que le reproche de papillotage fait à l'artiste concerne avant tout un problème de répartition de la lumière. Diderot, pour sa part, le qualifie de « défaut d'impression » du peintre, causant une fragmentation de l'attention chez le spectateur : « Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage »⁸. François Boucher se révèle roi des « papilloteurs », mais aussi Doyen, et parfois Salvatore Rosa⁹. Diderot conseille même à son correspondant de se rendre au Salon à la tombée du jour, « instant très-critique »¹⁰ selon lui, en ceci que l'affaiblissement lumineux fait saillir les défauts de répartition chromatique dans les œuvres. Il renomme le papillotage le genre ou la manière « heurtée », soit une touche maladroitte qui le « blesse »¹¹ et qui peut aussi, sous

d'autres plumes, se révéler frivole, rutilante et légère – et c'est cette acception qui est devenue, par la suite, emblème de la Régence, du style rocaille ou du Rococo. De manière générale, le terme est usité, au cours du XVIII^e siècle, de manière négative. Et c'est ainsi que Baudelaire en hérite. Émancipé ou non du strict domaine de la critique d'art, il a pu le lire aussi bien chez Diderot que chez Théophile Gautier, ses maîtres, parfaits magiciens ès-langues d'art et jargon d'atelier. Mais le terme aura une riche carrière chez les Goncourt, amants passionnés, comme l'on sait, du XVIII^e siècle, de ses préciosités et de ses inventions formelles – mais l'on sentira, sous leurs plumes, moins de rigueur et plus de tendresse dans l'usage d'un terme bien assorti au programme lexical de l'« écriture artiste ».

- 6 À propos du caractère technique de ce reproche, les amateurs ou les critiques remarquent qu'il produit un morcellement affectant moins la narration ou l'*historia* que la matière picturale à part entière : l'effet de dislocation, de division ou de fragmentation prend naissance dans la touche qui défait l'unité organique du tableau. Au XIX^e siècle, l'œil perçoit vivement ce miroitement, cette brusque variation des tonalités contrastées, qui contribue à en accentuer le caractère bruyant – « Caquetage est à l'oreille comme le papillotage en peinture aux yeux »¹², écrit Stendhal dans son journal. Diderot parlait, quant à lui, d'un « tapage d'objets disparates »¹³ pour réprocher l'amoncellement ou le fourmillement d'éléments hétérogènes. Des objets à la matière, la confusion fait pencher le lexique du visuel à l'auditif, et l'idée de papillotage paraît opportune pour sanctionner l'impression de brouillage, de crépitement, de saturation fatigante. Et si Delacroix demeure pour Baudelaire le modèle inégalé de tempérance et de juste balancement, il incarne pour les Goncourt tout l'opposé :

Une affection systématique pour le rouge, le brun, le bleu foncé ; des lumières métalliques du blanc d'argent ; l'exclusion des tons tendres ; le malhabile emprunt au Véronèse des brocarts jaunes et roses ; des couleurs crues trop entières et non rompues ; des fonds chargés et durs, donnent à la peinture de M. Delacroix une gamme sourde, un papillotage brutal.¹⁴

- 7 Les deux frères dégagent la violence non des scènes mais des couleurs entrechoquées, et nous retrouvons, dans le heurt des adjectifs, les sensations dont nous parlions plus tôt mais qui se retrouvent converties ici aux fins d'un diagnostic sévère de détraquement et d'instabilité, de négation de la nuance.

L'harmonie antidote

- 8 Le papillotage comme défaut concerne plus spécifiquement un usage déréglé du clair-obscur, comme si l'héritage de l'école caravagesque avait été passé au tamis ou par la diffraction d'un prisme. Lorsque Baudelaire parle, dans le *Salon de 1846*, des tableaux orientalisants de Louis Lottier, il commente : « au lieu de chercher le gris et la brume des climats chauds, [M. Lottier] aime à en accuser la crudité et le papillotage ardent »¹⁵. Le papillotage illustre l'antonyme du repos de l'œil. Il est voisin des reproches que Baudelaire adresse au détail : distrayant, importun, sollicitant gratuitement l'attention du spectateur, dont il fait d'ailleurs une mauvaise économie. À propos des mêmes œuvres, un autre salonnier, A. H. Delaunay, accable Lottier du même reproche en motivant son origine étymologique, soit une nuée de papillotes étincelantes et arbitrairement assemblées : « Recette pour faire un tableau comme M. Lottier : Prenez du papier bleu, blanc, rouge, jaune et vert, aux nuances les plus vives et les plus voyantes ; découpez-le de toutes manières, étendez une couche de colle sur une toile ;

jetez au hasard vos petits morceaux découpés, et vous aurez un tableau comme M. Lottier »¹⁶.

- 9 Comme l'a bien remarqué Marian Hobson, le papillotage « rappelle constamment au spectateur l'artifice de ce qu'il voit »¹⁷ : il se donne *comme* peinture, et de ce fait, rompt l'illusion de la représentation, les hautes ambitions du trompe-l'œil – l'on voit bien ce en quoi il ne convenait guère à Diderot. De fait, ce dont Baudelaire est incapable, face à une peinture papillotante, c'est bien de se laisser prendre *dans* ou *par* l'illusion, il n'est plus « agréablement trompé » : le papillotage se signale comme représentation, et non comme volontaire estompement de son statut d'œuvre peinte. Mieux que la touche épaisse (que Baudelaire peut apprécier chez Delacroix, encore que ce ne soit pas la caractéristique qui l'enthousiasme le plus), le papillotage emblématise la touche fausse, celle qui brouille l'harmonie. Elle ne parvient pas à se fondre matériellement, ni de près ni de loin, afin de se faire oublier ; nulle distance ne permet d'annuler l'effet désagréable : qu'on l'envisage depuis le bout d'un couloir ou qu'on ait le nez dessus, l'œuvre fourmille. Aussi, les sujets qui se prêtent le plus facilement au papillotage sont fort souvent des sous-bois et des marines : les sous-bois où l'ombre sur le sol se dépose en réseau et ne cesse de remuer – Baudelaire le voit chez Narcisse Diaz de la Peña et ses « Papillotages de lumière tracassée à travers des ombrages énormes »¹⁸ ; et les marines où le jeu des vagues impose au peintre de reproduire les stries irrégulières de la surface miroitante et scintillante, engendrant par conséquent un choc des valeurs chromatiques.
- 10 Le papillotage se révèle, en certains cas, étonnamment proche du dessin. Baudelaire, à propos des *Maux de la guerre* de Joseph Liès, parle d'une lumière qui en premier lieu est « trop généralement répandue, ou plutôt éparpillée ; la couleur, monotone claire, papillote. En second lieu, la première impression que l'œil reçoit fatalement en tombant sur ce tableau est l'impression désagréable, inquiétante d'un treillage »¹⁹. Reproche que l'on retrouve aussi à propos d'Ingres, sauf que ce dernier, Baudelaire a le mérite de le reconnaître malgré qu'il en ait, ne tombe jamais dans le papillotage. Dans le *Salon de 1845*, Constant Troyon, aux yeux de Baudelaire, « fait toujours de beaux et de verdoyants paysages, les fait en coloriste et même en observateur, mais fatigue toujours les yeux par l'aplomb imperturbable de sa manière et le papillotage de ses touches. – On n'aime pas voir un homme si sûr de lui-même »²⁰. Ceci pour bien faire le départ entre un tremblement, le bougé d'un pinceau mal assuré et un papillotage en bonne et due forme, c'est-à-dire avec aplomb et bonne foi : selon le *credo* proto-réaliste, le sous-bois se présente ainsi, tel quel.
- 11 Or, l'aplomb heurte Baudelaire, et l'aplomb réaliste à plus forte raison. Devant ce qu'il juge être le risque d'une mode aussi délétère pour les peintres que pour leurs spectateurs, il monte au créneau et s'emploie à louer, dès le *Salon de 1859*, l'harmonie propre aux artistes imaginatifs, comme dans la tirade du quatrième chapitre célébrant ses pouvoirs : « L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique. Cependant ses opérations les plus délicates se font par un sentiment auquel un long exercice a donné une sûreté inqualifiable »²¹. Baudelaire s'empresse d'ajouter : « On voit que cette grande loi d'harmonie générale condamne bien des papillotages et bien des crudités, même chez les peintres les plus illustres. Il y a des tableaux de Rubens qui non seulement font penser à un feu d'artifice coloré, mais même à plusieurs feux d'artifice tirés sur le même emplacement »²². En dépit de l'amour fou que Delacroix lui voue et des plus beaux souvenirs de l'« oreiller de chair

fraîche »²³, arriverait-il à Rubens de se rendre coupable de papillotage ? Comment comprendre ce commentaire hérétique ?

- 12 À l'aide du mot « harmonie », Baudelaire cherche sans doute à définir l'ordre donné à la composition, à la manière dont les couleurs s'alternent, se répondent et se contrebalancent. Mais, plus profondément, il existe chez Baudelaire une harmonie active, qui est moins conçue comme « résultat » que comme « évolution ». Dans le *Salon de 1859*, il rappelle qu'« un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés »²⁴. Il se passe comme un processus interne de correction dynamique, de modification et de stabilisation vers une harmonie conforme au tempérament de l'artiste. L'harmonie, autrement dit, est le contraire d'un état statique ; elle postule une œuvre inscrite dans la temporalité de sa création, dont la beauté ne serait pas acquise mais renouvelée. L'harmonie développe un processus de réalisation du rêve (« chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité »²⁵) – ce en quoi elle entretient des liens avérés avec ce que Thomas de Quincey, traduit par Baudelaire, nommait le « palimpseste »²⁶, dont le texte émergé est soutenu par les nombreuses sédimentations immergées. D'où l'importance du papillotage *a contrario* : manière trouble d'annuler le temps de l'œuvre, de faire régner une certaine platitude, annulant les couches inférieures, sous-terraines, le « dessous » du tableau. Surface équivoque, le tableau papillotant n'autorise pas au spectateur à l'investir de son imagination, de faire sienne composition, formes et couleurs. En revanche, l'harmonie neutralise le papillotage : seul Théodore Rousseau, dans le *Salon de 1859*, a droit à ces éloges : « Il étonne lentement, je le veux bien, il enchante peu à peu ; mais il faut savoir pénétrer dans sa science, car, chez lui, il n'y a pas de papillotage, mais partout une infaillible rigueur d'harmonie »²⁷.

Dioramas et paysages

- 13 Or, non, même si certains paysagistes trouvent grâce à ses yeux, Baudelaire les trouve majoritairement lassants. Le papillotage, parmi d'autres défauts encore, contribue à faire remonter ses acrimonies contre les réalistes. Bien plus qu'une peinture se faisant visible et clinquante, le voici qui réclame l'opposé exact, le voici qui « désire » le trompe-l'œil : tromper l'œil, l'expression le dit, c'est rendre explicite le but de l'opération, et non faire comme si de rien n'était. Ainsi les lignes de la fin du chapitre consacré au paysage dans le *Salon de 1859*, dans lesquelles Baudelaire oppose distinctement deux partis relatifs à l'illusion :

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir.²⁸

- 14 Aux yeux de Baudelaire, les paysagistes désirant « faire vrai » ne sauraient valoir un dispositif tel que le diorama, qui admet en son essence un principe illusionniste²⁹. Le critique comprend alors comment les valeurs de l'espace conditionnent la perception : inutile de prétendre « faire vrai » en un lieu où tout est représentation, où tout est *en* représentation. Le reproche est cruel : certains artistes n'ont toujours pas compris les règles du jeu, ils croient produire des tableaux de boudoirs où l'on aime à être abusé.

Alors même que le statut de l'œuvre d'art au salon est celui d'une marchandise et l'ostentation de sa nature artificielle une vérité admise.

- 15 C'est, en fait, leur hypocrisie ou plutôt leur paresse qui agace : les paysagistes deviennent menteurs par omission et par absence d'imagination. La valeur de leur mensonge porte sur deux plans distincts : le plan moral et le plan mimétique. Tandis que le premier relève d'une logique simple de la tromperie, le second tient davantage de l'auto-duperie, une manière d'accepter lucidement l'illusion, en ayant bien conscience qu'il s'agit d'une illusion. Si celle-ci se révèle « utile », c'est qu'elle est riche de rêverie ; et si les artistes nous mentent, c'est que nous y avons consenti. Ceux qui prétendent ne pas mentir, mentent encore et plus gravement, car ils nient l'essence même de leur art tout en admettant, *mutatis mutandis*, leur défaut, leur incapacité à transformer l'existant en illusion, en matière à rêve. On rejoint alors le grief principal de 1859 : « le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »³⁰. Et ce qu'il voit, sous-bois ou marines, pourrait paraître fort différent si la reine des facultés était conviée à la fête.
- 16 Ajoutons encore que le diorama comme dispositif s'anime, tout du moins à ses origines, d'un jeu d'éclairages, faisant passer sur la peinture illuminations brusques et ombres intenses. Le spectateur, soumis à une expérience sensorielle nouvelle, voit dans ces variations lumineuses une nouvelle vie donnée à l'image. Le diorama, donc, foment l'illusion et Baudelaire, plutôt que de la tenir à distance parce que trop populaire ou grossière dans sa facture, y adhère, fasciné et contraint³¹. On pourra encore entendre, dans ce bref paragraphe, des souvenirs de Théophile Gautier et du fameux « Eldorado », demeure de Fortunio, chez qui « les fenêtres de ses salons donnaient sur des dioramas exécutés d'une façon merveilleuse et de l'illusion la plus complète »³², pour mieux comprendre la nostalgie tenaillant Baudelaire. Nostalgie de dandy, frustration d'être trop violemment rappelé au monde sans avoir possibilité de le fuir – on se souvient du « coup de pioche dans l'estomac » de « La Chambre double »³³. En 1859, nous ne sommes pas loin, d'ailleurs, de l'évocation de Catherine Crowe et de la fantasmagorie, évocation de fantômes dont l'apparition, quand bien même douteuse, devrait nous contraindre à nous interroger sur le statut de la perception.

Fantômes et kaléidoscope

- 17 À propos de fantômes, la meilleure dissertation relativement à la question de l'illusion, nous la trouvons dans les premières lignes de « La Corde », petit poème en prose dédié à Édouard Manet. Rappelons-en la teneur : « Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel »³⁴. Je tiens moins à voir l'application de ces axiomes liminaires dans le reste du poème qu'à discuter de leurs implications esthétiques : ici, l'illusionné – un peintre ressemblant fortement à Manet si ce n'est lui – propose une théorie qui place en son cœur une schize, une coupure déterminant un processus, puis un double état de la perception. Tout tient, bien sûr, à savoir si l'on choisit le regret ou la surprise ou à leur coïncidence.

- 18 Mais plus important encore : c'est la conscience que ces deux états de l'illusion existent, ou plutôt coexistent, car la mémoire maintient le lien d'un état à l'autre. En l'occurrence, le « fantôme disparu » de la conversation initiale est ironiquement l'écho du petit « fantôme » que le peintre retrouvera pendu, et dont « les grands yeux fixes » le persécutent ; de même, l'« illusion » théorique postulée par le peintre et mise à l'épreuve, récit à l'appui, de l'« amour maternel », se verra amèrement figurée dans « l'illusion de la vie » que ces mêmes grands yeux lui opposent une fois le cadavre détaché. Il est donc fait état d'un entre-deux, fort similaire en somme à la conception du papillotage que nous décrivions auparavant : être pris ou non dans l'illusion, jouer de ce double état, tout en sachant que les deux parties existent solidairement. Sans doute, deux significations de l'illusion paraissent ici se superposer : l'erreur ou l'interprétation erronée dans le domaine des sens, et l'erreur dans le domaine moral et affectif procédant d'un jugement faux. Il n'en reste pas moins que l'une comme l'autre tiennent en leur cœur un vacillement, une palpitation dans laquelle se troublent certitude et incertitude. On retrouve encore une trace de cette méditation dans « Les Fenêtres » et dans l'admission d'une séparation consommée puisqu'irréversible du moi et du monde : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? »³⁵ Le haussement d'épaule congédie plus qu'il ne semble. Ici la magie de l'image palpite pour s'éteindre temporairement.
- 19 Regagnons les troubles terres du papillotage. Traduite en termes picturaux, la théorie de la perception clivée telle qu'elle est développée dans « La Corde », offre deux adaptations. On ne sera pas surpris d'apprendre que dès ses premiers pas sur la scène artistique parisienne, la critique taxe Manet de grand papilloteur, dont l'explosion de couleurs vibre en tous sens – de même que son ami Fantin-Latour, qui tombe sous les mêmes quolibets³⁶. C'est, en fait, une matérialité nouvelle qui s'impose ou qui ose s'admettre : une pâte dense, fiévreuse, sacrifiant de plus en plus les nuances intermédiaires au profit d'une coexistence des tons. De Baudelaire et Manet, nous retenons trop souvent le chaud-froid de leurs relations³⁷. Mais tout de même : selon Baudelaire, la manière de Manet possède, certes, des « défaillances »³⁸, et même des touches qui se prennent parfois à « scintiller »³⁹ (comme dans le quatrain sur « Lola de Valence »), bien caractéristiques du papillotage, mais il en émane un « charme irrésistible »⁴⁰ enfin. Le charme est-il autre chose qu'une illusion fonctionnant à plein, une magie consommée ?
- 20 Alternative à cette option, et de manière plus surprenante, nous retrouvons la prédilection baudelairienne pour le « Peintre de la vie moderne », qu'il verrait idéalement incarné en Constantin Guys, flâneur « kaléidoscope doué de conscience »⁴¹, qui fait métaphoriquement se mouvoir dans le tube d'illusion de son regard des fragments de verre colorés. Ce n'est pas au sujet des couleurs que Guys se voit promu kaléidoscope, mais pour la sérialité des dessins unis autour d'un certain nombre de thèmes donnés : à les regarder, ils donnent une image mouvante de la beauté moderne, prise brièvement, comme des « notes », saisies finies de variations infinies, l'harmonie résultant de l'accumulation ou de l'élan constant poussant Guys, artiste perfectible. Kaléidoscope, fantasmagorie, diorama, mais aussi phénakistiscope⁴² : autant de passions stables ou éphémères de Baudelaire, autant d'instruments visant à rendre complexe l'image du monde visible, de la détacher de l'habitude en y infiltrant le plus d'illusions possibles.

- 21 L'illusion était sur le point de devenir mot d'ordre d'une génération nouvelle. Génération qui allait s'opposer au procès fait aux usages extensifs d'une pratique de l'alternance chromatique qu'on allait appeler, à partir des années 1870, « bariolage ». Sauf que le bariolage n'est plus, à cette époque, un vilain mot. Et, par le truchement d'un Jules Laforgue ou d'un Félix Fénéon, par exemple, les impressionnistes, comme les pointillistes éliront le papillotage comme modalité inattendue, voire comme « méthode » à part entière, pour appréhender le moderne. Félix Fénéon accueille ainsi cet art nouveau : « Dans un milieu soumis aux lois conjuguées du contraste des tons et du contraste des teintes, – un fourmillement de paillettes prismatiques en concurrence vitale pour une harmonie d'ensemble : ainsi les néo-impressionnistes concurent le spectacle du monde et l'objectivèrent »⁴³. Le papillotage ne porte plus son nom, mais ses effets, toujours identiques, sont désormais souhaités, recherchés, théorisés : ils traduisent l'oscillation perceptive que Seurat ou Signac appellent de leurs vœux, aux fins d'une exaltation de la couleur, une effervescence maîtrisée. Le divisionnisme ou le chromo-luminarisme ne prennent pour autre base qu'une extension achevée d'un papillotage heureux, c'est-à-dire *systématique*. « La touche divisée », cinquième chapitre du livre manifeste de Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, postule que la division chromatique « est un système complexe d'harmonie, une esthétique plutôt qu'une technique »⁴⁴, soit l'élaboration réconciliée de la paire baudelairienne. Qu'on ne soit pas surpris d'apprendre, alors, que le premier chapitre de ce même livre s'ouvre sous le patronage de Baudelaire, Signac l'invoquant « en sa critique impeccable »⁴⁵.

NOTES

1. Ch. Baudelaire, *Fusées*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 701 (dorénavant OC I ; lorsque nous ne mentionnons pas de nom d'auteur, c'est de Baudelaire qu'il s'agit).
2. Id., *Salon de 1845*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 354 (dorénavant OC II).
3. Voir à ce sujet le numéro « La couleur des Lumières », dans *Dix-huitième siècle*, 51, dir. A. Gaillard et C. Lanoë, 2019, mais aussi J. Lachat et J. Zanetta, « De la couleur en critique », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 27, 2021, p. 77-86.
4. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, t. II, 1762, p. 291.
5. Abbé Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, t. III, 1788, p. 62.
6. TLFi, consulté le 25/06/2022, URL :- <https://www.cnrtl.fr/definition/papilloter>.
7. R. de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, dans Id., *Œuvres diverses de M. de Piles*, Amsterdam et Leipzig, Arkstée et Merkus, 1767, t. IV, p. 277.
8. D. Diderot, *Ruines et paysages : Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 336.
9. Voir à ce propos le bel article de B. Poulain, « Rococo et fugacité du regard : émergence et modification de la notion de “papillotage” », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 80, 2017, p. 572-584.
10. D. Diderot, *Ruines et paysages*, cit., p. 543.
11. Ibid.

12. Stendhal, « Il carattere della Signora C[ossonnier] » [1806], dans Id., *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 1026.
13. D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 120.
14. E. et J. de Goncourt, « La Peinture à l'Exposition universelle de 1855 », dans Eid., *Études d'art*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1893, p. 199-200.
15. Ch. Baudelaire, *Salon de 1845*, dans OC II, p. 484.
16. A. H. Delaunay, *Catalogue complet du salon de 1846*, Paris, Au bureau du journal des artistes, 1846, p. 81.
17. M. Hobson, *L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 8.
18. Ch. Baudelaire, « Catalogue de la collection de M. Crabbe », dans OC II, p. 963.
19. Id., *Salon de 1859*, dans OC II, p. 651-652.
20. Id., *Salon de 1845*, dans OC II, p. 391.
21. Id., *Salon de 1859*, dans OC II, p. 625-626.
22. Ibid., p. 626.
23. Id., « Les Phares », dans Id., *Les Fleurs du Mal*, dans OC I, p. 13.
24. Id., *Salon de 1859*, dans OC II, p. 626.
25. Ibidem.
26. Id., *Les Paradis artificiels*, dans OC I, p. 505.
27. Id., *Salon de 1859*, dans OC II, p. 663.
28. Ibid., p. 668.
29. Relativement aux dioramas, on consultera B. Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993 ; du même, *The Painted Panorama*, New York, Harry N. Abrams, 1999 ; H. et A. Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover, 1968 ; F. Robichon, *Les Panoramas en France au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Nanterre, 1982.
30. Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, dans OC II, p. 619.
31. Baudelaire parle encore, à propos d'un intérieur d'église de Bonington, de « merveilleux diorama, grand comme la main », OC II, p. 965.
32. Th. Gautier, *Fortunio* [1838], dans Id., *Romans, contes et nouvelles*, éd. P. Laubiret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 714. Voir aussi E. Berkbile McManus, « Illusion and the True: Arcades, Dioramas, and Irony in Théophile Gautier's *Fortunio* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, XLIV, 3-4, 2016, p. 218-234.
33. Ch. Baudelaire, « La Chambre double », dans Id., *Le Spleen de Paris*, dans OC I, p. 281.
34. Id., « La Corde », dans Id., *Le Spleen de Paris*, dans OC I, p. 328.
35. Id., « Les Fenêtres », dans Id., *Le Spleen de Paris*, dans OC I, p. 339.
36. Le reproche de la vive alternance des « taches » de couleurs circule chez les plus critiques, mais aussi chez les défenseurs, de Huysmans à Zola en passant par Mirbeau ; on fera du papillotage chez Manet un critère positif, plus tard, notamment C. Pelletan, « Le Salon de 1875. M. Manet », dans *Le Rappel*, 19 mai 1875, p. 2, mais aussi, plus tard, L. Daudet, *La Recherche du beau*, Paris, Flammarion, 1932, p. 112 ; pour Fantin-Latour, voir A. Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, Lucien Laveur, 1909, p. 50.
37. On consultera, à ce sujet, la version qu'en donne A. Schellino, « "Je suis un des premiers qui l'ont compris". Sur la prétendue "rencontre manquée" de Baudelaire et Manet », dans *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, XXXIX, 3-4, 2015, p. 347-355.
38. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. Cl. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 497.
39. OC I, p. 168.
40. Id., *Correspondance*, cit., t. II, p. 497.

41. Id., *Le Peintre de la vie moderne*, dans OC II, p. 692.
 42. Dispositif optique qui fait l'objet d'une description détaillée dans Id., « Morale du joujou », dans OC I, p. 585-586.
 43. F. Fénéon, « Quelques peintres idéistes » [1891], dans Id., *Œuvres plus que complètes*, Genève-Paris, Droz, 1970, t. I, p. 200.
 44. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Floury, 1921, p. 79.
 45. Ibid., p. 33.
-

RÉSUMÉS

Il est arrivé à Baudelaire, dans sa critique d'art, d'employer une caractéristique picturale qui détermine un usage gênant que le peintre fait de la couleur et que le langage de l'art nomme « papillotage ». De 1845 à 1862, la signification du terme « papillotage » ne varie pas ou peu, mais il est permis, si l'on considère les objets qu'il définit négativement, d'en estimer la portée historique, et de comprendre ses liens avec la notion d'illusion.

In his art criticism, Baudelaire sometimes used a pictorial characteristic that determines an awkward use of colour by the painter and that the language of art calls *papillotage*. From 1845 to 1862, the meaning of the term *papillotage* did not vary much, but it is possible, if we consider the objects it defines negatively, to estimate its historical significance, and to understand its links with the notion of illusion.

INDEX

Mots-clés : Baudelaire (Charles), papillotage, couleur, image, illusions, critique d'art, sensations, harmonie

Keywords : Baudelaire (Charles), colour, papillotage, image, illusion, art criticism, sensation, harmony