

JULIEN ZANETTA¹

Résumé : À plusieurs reprises, le « barbouillage » apparaît dans le lexique critique de Baudelaire. Généralement accompli « sans âme », le tableau barbouillé est l'apanage des douteurs, des « singes du sentiment » ou autres éclectiques appartenant à « l'hôpital de la peinture ». Mais il arrive que Baudelaire fasse un usage autrement plus positif du terme ; on pense à Constantin Guys dont les « barbouillages primitifs » sont de nature à enthousiasmer le critique. Le barbouillage révèle alors une immédiateté et une franchise qui passe la correction formelle. Notre article se propose de comprendre l'emploi polyvalent de ce verbe et de ses dérivés, quels domaines ils recouvrent, et comment le barbouillage, qu'il soit accompli par la plume ou le pinceau, apparaît comme un trait singulier unissant littérature et peinture.

Mots-clés : Peinture, barbouillage, hasard, Constantin Guys

Homme de nerf, Baudelaire s'est bâti un dictionnaire à la mesure de ses colères. Triture, ragoût, pochade, charivari, tohu-bohu : le lexique destiné à nommer la mauvaise peinture se décline en nuance. Mais ces termes normatifs, stigmatisants, partagés par la critique d'art de l'époque, sont susceptibles, chez Baudelaire, d'osciller, et, investis d'une valeur nouvelle, leur signification pourra changer suivant le peintre auquel il s'applique. Ainsi du barbouillage. Il entre de tout dans le barbouillage, et surtout de la maladresse. Au XVIII^e siècle, le *Dictionnaire portatif de peinture* de Pernety en parle comme d'un « terme de mépris » issu du jargon d'atelier, destiné à condamner un « mauvais tableau », une « peinture d'enseigne à bière »². Furetière indique qu'il s'applique aussi aux auteurs qui écrivent « des choses qui ne valent rien »³, gâchant par là leur encre inutilement. Le verbe barbouiller unit la peinture et l'écriture en leur essence la plus matérielle : que ce soit l'encre ou la couleur, celui qui manipule ces substances risque de tacher la surface qu'il se propose de couvrir. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert spécifie d'ailleurs que le barbouillage est un « terme d'imprimeur » désignant une « feuille [...] atteinte de noir dans les marges » par la malpropreté ou « l'inattention »⁴ de l'ouvrier : le prote souille le papier de ses mains pleines

¹ Université de Genève ; julien.zanetta@unige.ch

² Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [1757], Genève, Minkoff Reprints, 1972, p. 23. Sur cette expression, voir Bertrand Tillier, « La “peinture d'enseigne”, catégorie critique et lieu commun de la modernité », *Romantisme*, n°155 (1), 2012, p. 11-24.

³ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Leers, 1690, sp.

⁴ L'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1754, vol. 2, p. 74.

d'encre, et la page est ruinée. Il s'agit, à ne pas s'y tromper, d'un terme injurieux, désobligeant, toutes professions confondues.

Pour ce qui regarde la peinture, pourtant, le parti des « barbouilleurs » n'est pas aussi ignoble qu'il n'y paraît. Les plus grands peintres du siècle, de Delacroix à Cézanne, en passant par Manet et Monet, tous sans exceptions ont vu leur peinture, à un certain moment de leur carrière, qualifiée de « barbouillage ». Le *Sardanapale* de Delacroix ? « Barbouillage informe »⁵, selon le *Journal des artistes et des amateurs* en 1839. Le *Repos* de Manet ? Un « barbouillage malpropre et barbare »⁶ selon Ernest Duvergier de Hauranne. Le *Portrait de Mme Cézanne* par son mari ? « Pur barbouillage d'enfant »⁷ selon le critique anonyme de la *Bibliothèque universelle*. Et Paul de Saint-Victor, à propos de Manet encore, pouvait écrire dans le feuilleton de *La Presse* : « Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas et barbouillant des toiles avec de la cochenille, vous aurez M. Manet... »⁸ On aura compris, d'une manière générale, que la part foncièrement négative du barbouillage l'emporte : elle désigne une œuvre trouble, où s'impose au regard du spectateur la mauvaise manière, et la confusion d'un pinceau mené par une pensée jugée trébuchante, obscure à force de reprise, hésitante et bégayant à même la toile – l'étymologie de barbouiller nous conduit à *brouiller* et à *bafouiller*. Dans la bouche du critique, « barbouillage » est un terme limite, espèce d'envers absolu de la bonne peinture, indiquant son mépris pour le barbare qui ne sait parler la langue autochtone, l'accusant, par là même, de ne pas savoir penser. Il s'agit de revenir sur l'histoire d'un terme dont la valeur change au cours du XIX^e siècle, et dont Baudelaire fait un usage emblématique. Nous nous proposons de comprendre l'emploi polyvalent de ce verbe et de ses dérivés, quels domaines ils recouvrent, et pourquoi le barbouillage, qu'il soit accompli par la plume ou le pinceau, apparaît comme un trait singulier unissant littérature et peinture.

L'utilité du trait

Il va de soi que Baudelaire honnit le barbouillage ; il exècre « le barbouilleur infatigable qui [a] fait un pacte satanique avec son instrument »⁹, recommençant sempiternellement le même sujet, tout en ayant la prétention d'être original ; il se moque de

⁵ Cité par Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Floury, 1911, p. 25.

⁶ Ernest Duvergier de Hauranne, « Le Salon de 1873 », *Revue des deux mondes*, t. 105, 1873, p. 637.

⁷ « Chronique parisienne. Au Salon d'automne », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, Lausanne, 109^e année, tome XXXVI, décembre 1904, p. 614.

⁸ Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril 1863, p. 1.

⁹ « Pierre Dupont [I] », *OC II*, p. 27.

Théophile Gautier qui, en 1846, « loue tout le monde » y compris le « malheureux barbouilleur »¹⁰ qui devrait être oublié. Gautier, pourtant, savait à quoi s'en tenir, lui qui fulminait, dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, contre ces « barbouilleurs ignorants, qui cro[ient] avoir fait de la couleur pour avoir plaqué rouge sur bleu, blanc sur noir et vert sur jaune »¹¹. Généralement accompli « sans âme », le tableau barbouillé est l'apanage des « douteurs », des « singes du sentiment » ou autres éclectiques appartenant à « l'hôpital de la peinture »¹². Et il suffit de penser au très remarquable et très orgueilleux *Conseil aux jeunes littérateurs* sur les « méthodes de composition » pour avoir son avis sur la question :

Aujourd'hui, il faut produire beaucoup ; – il faut donc aller vite ; – il faut donc se hâter lentement ; il faut donc que tous les coups portent, et que pas une touche ne soit inutile. [...] je ne suis donc pas partisan de la rature ; elle trouble le miroir de la pensée.

Et Baudelaire de poursuivre, en offrant des exemples :

Quelques-uns, et des plus distingués, et des plus consciencieux, [...] commencent par charger beaucoup de papier ; ils appellent cela couvrir leur toile. – Cette opération confuse a pour but de ne rien perdre. Puis, à chaque fois qu'ils recopient, ils élaguent et ébranchent. Le résultat fût-il excellent, c'est abuser de son temps et de son talent. Couvrir une toile n'est pas la charger de couleurs, c'est ébaucher en frottis, c'est disposer des masses en tons légers et transparents. – La toile doit être couverte – en esprit – au moment où l'écrivain prend la plume pour écrire le titre.¹³

Il s'agit, pour Baudelaire, de distinguer entre le temps de la conception et celui de la réalisation : plus l'artiste pense son œuvre en amont, plus il gagne en sûreté et en efficacité, plus il évite, lors du passage à l'acte, l'embrouillement et la surcharge maladroite, l'opacité et l'incohérence. Baudelaire prêche donc pour l'idée à ligne claire, épurée, essentielle.

Mais on sait aussi à quel point ce « conseil » s'apparente à un vœu pieux : qui a vu les placards ou les épreuves de Baudelaire en témoignera. Si une faute se manifeste, la rature, la correction devient impérative. Et, en fait d'écriture, le poète se double d'un graphologue attentif ; la ligne emmêlée le perturbe : elle est le signe d'une pensée changeante, aux idées nébuleuses ou variables. Et si Baudelaire dit connaître et légitimer dans une certaine mesure la tentation physiognomonique, lui qui veut retrouver « l'acuité du style et la netteté des idées d'Érasme dans le coupant de son profil »¹⁴, il tient aussi que l'écriture est un portrait manifeste de qui la trace. D'où les nombreuses excuses relatives à ses lettres « griffonnées »

¹⁰ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 14. [Désormais, OC II. Lorsque nous ne citons pas de nom d'auteur, l'œuvre est de Baudelaire.]

¹¹ Théophile Gautier, « Préface de *Mademoiselle de Maupin* » [1835], dans *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 222.

¹² *Salon de 1846*, OC II, p. 472.

¹³ *Conseils aux jeunes littérateurs*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 17. [Désormais OC I]

¹⁴ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », OC II, p. 267.

en hâte, d'où les remarques sur la graphie de Pétrus Borel, penchée sur la gauche, « files de fantassins renversés par la mitraille » et emplies de « ratures »¹⁵. Le génie s'altère si l'irrésolution ou l'équivoque s'invite dans l'expression. La manière profuse et pétulante du caricaturiste anglais George Cruikshank nuit à l'esprit de son comique :

Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher est d'être souvent plus homme d'esprit, plus crayonneur qu'artiste, enfin de ne pas toujours dessiner d'une manière assez consciencieuse. [...] Il dessine un peu trop comme les hommes de lettres qui s'amuse à barbouiller des croquis.¹⁶

Les commentaires de Baudelaire dans la marge de ses autoportraits insistent bien sur l'excès de « hachures » qui cernent son visage. L'économie du trait se doit d'être précise, l'effet voulu déterminé ; il s'agit de bannir l'inutile et d'aller au plus efficace : « avec quelques hachures, distribuées sobrement, on fait le modelé » note-t-il, avec distance, à l'attention d'un professionnel – comme s'il fallait éviter de l'associer à cette famille d'hommes de lettres, indigents barbouilleurs de croquis.

Dans ces quelques appréciations, autant de traits jugés « inutiles », qui devraient selon Baudelaire demeurer invisibles, dissimulés, à jamais cachés au regard de la foule. N'est-ce pas lui qui écrit, dans un des projets de préface aux *Fleurs du mal*, que le lecteur doit sagement rester assis devant la scène, dans le siège qui lui est ménagé, sans que l'auteur se sente le besoin de lui expliquer le « charlatanisme indispensable » à l'accomplissement de toute œuvre d'art : « révèle-t-on [au lecteur] toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art ? »¹⁷ Pas de doute : dans ce cas, barbouiller est une horreur, mais une horreur nécessaire, et il existe une pudeur indispensable, un art du décorum et de l'*effet* que le tangible et le terre-à-terre ruineraient s'ils étaient exposés. Le poète, comme Baudelaire le remarque dans son article sur Banville, se représentera plus volontiers la lyre à la main dans le séjour des Muses, que les manches retroussées, dans ses plus basses et salissantes besognes, « barbouillant une page blanche d'horribles petits signes noirs ». Dans la même ligne, l'austère conseil donné par les statues impavides au poète désireux de gloire, dans le compte rendu des *Martyres ridicules* : « Il faut rester chez toi, méditer et barbouiller beaucoup de papier ! »¹⁸ C'est-à-dire accepter que l'inutile puisse servir et que le déchet acquière une hypothétique valeur à mesure qu'il s'explicite : rien ne peut sortir de la plume du poète parfaitement formé, valide, déjà armé et casqué comme Athéna prête au combat. Et les

¹⁵ *Sur quelques-uns de mes contemporains*, OC II, p. 154.

¹⁶ *Quelques caricaturistes étrangers*, OC II, p. 566.

¹⁷ [Projets de préface], OC I, p. 185.

¹⁸ « *Les Martyres ridicules* par Léon Cladel », OC II, p. 187.

« épreuves barbouillées » peuvent abriter une forme à l'état naissant, presque déchiffrable et possiblement réussie.

L'incorrection heureuse

Bien que les définitions entretiennent une relative indétermination, on constate que l'action de barbouiller implique de la matière, de la substance à étaler ; lorsqu'il s'agit du trait dessiné, moins profus mais tout aussi confus, les hachures inutiles d'un brouillon, justement, on préfère employer le terme de « gribouille ». En fait de trait, Baudelaire mesure le péril qu'il y a à s'en remettre à la technique. L'eau-forte est, certes, un procédé « expéditif » comparées aux « lentes opérations du burin », mais peut-être l'est-elle trop :

il y a un danger dans lequel tombera plus d'un ; je veux dire : le lâché, l'incorrection, l'indécision, l'exécution insuffisante. C'est, si commode de promener une aiguille sur cette planche noire qui reproduira trop fidèlement toutes les arabesques de la fantaisie, toutes les hachures du caprice !¹⁹

L'eau-forte est un art « traître », en ce qu'elle laisse la rapidité, l'absence de résistance matérielle, prendre de court la maîtrise et la domination de l'outil.

Mais quand Baudelaire évoque Jongkind, voici qu'il loue les « singulières abréviations de sa peinture, croquis que sauront lire tous les amateurs habitués à déchiffrer l'âme d'un artiste dans ses plus rapides gribouillages. »²⁰ On entend alors une note bien moins péjorative : quoique Baudelaire emprunte (faussement) au « brave Diderot » le terme de « gribouillage », il vise à qualifier une action, un trait dont l'efficacité tient ensemble abréviation, simplification, condensation, *suggestion*. Pour Baudelaire, on l'a remarqué, la « suggestivité » que contient un tableau peut outrepasser sa véritable qualité. L'imprévisibilité de ce genre de barbouillage, son impétuosité manifeste, est donc de nature à l'éloigner de la méprisable confusion. Le cas de Jongkind n'est pas sans rappeler celui de Eugène Boudin, dont Baudelaire apprécie hautement « [l]es études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages »²¹. Tout se passe comme si la mutabilité de l'objet devait se refléter dans la rapidité de la main. Car il est question, dans le cas de Boudin, d'« improvisations », d'adaptations véloces à la circonstance. Bien que les « notes » de

¹⁹ « Peintres et aquafortistes », *OC* II, p. 739.

²⁰ *Ibid.*, p. 740.

²¹ *Salon de 1859*, *OC* II, p. 665.

Boudin ne fassent pas tableau, elles encouragent les élans de l'imagination. Face à ces nuages, comment ne pas apprécier une forme qui, dans sa malléabilité, engage la rêverie ?

Au terme de l'éloge de Boudin, Baudelaire vient à louer « la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel »²² – il dira aussi, un an plus tard, « le *mystère dans la vie* »²³. De Hauteville-House, le 29 avril 1860, le poète en exil le remercie :

[...] je suis tout heureux et très fier de ce que vous voulez bien penser des choses que j'appelle mes dessins à la plume. J'ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'œil et surtout dans l'esprit. Cela m'amuse entre deux strophes.²⁴

On pense bien que pareille modestie sut échauffer la bile de Baudelaire – qui n'en manquait pas. Hugo était coutumier du fait ; il aurait confié dans les mêmes années au peintre Jules Laurens : « Ah ! Vous connaissez mes barbouillages ? qui ne sortent du reste pas trop présomptueusement de mon principal métier car je les fabrique avec les deux bouts de mon même outil c'est-à-dire dessinant avec le bec d'une plume d'oie et peignant avec des poils de barbe »²⁵. On relève ici une importante transformation : le dessin fait sans investissement, sans y accorder trop d'attention, acquiert soudainement la valeur d'une œuvre à part entière. Ce qui était une pratique privée, fruit du délassement ou de l'ennui distrait, suivant la pente de la rêverie et non immédiatement destiné à voir le jour, se retrouve encadré, exposée aux yeux du public. Bien plus tard, dans *L'Art d'être grand-père* (1877), Hugo mettra en vers sa passion du dessin marginal dans « Les Griffonnages de l'écolier », où l'on lit : « Partout la main du rêve a tracé le dessin / [...] Le gribouillage règne, et sur chaque vers, pose / Les végétations de la métamorphose. »²⁶ Voici l'arabesque folâtre, les entrelacs échappés au contrôle d'un mimétisme strict qui traduisent par leurs enroulements la vigueur et l'aléatoire heureux.

Car il existe un singulier rapport entre le barbouillage et le hasard : quelque chose apparaît sur le papier qui n'est pas du plein ressort de la volonté. Le dessaisissement de l'artiste contribue à l'apparition d'un inconnu fécond. On touche alors à l'idéal d'une alliance entre volontaire et involontaire, le talent gagné par l'exercice de l'un contrebalancé par la déprise et la rapidité de l'autre. Hugo admet, est même fier d'admettre que la main du hasard

²² *Ibid.*, p. 668.

²³ *Sur quelques-uns de mes contemporains*, OC II, p. 131.

²⁴ Victor Hugo, *Correspondance*, Paris, Albin Michel, 1901, t. II, p. 334.

²⁵ Cité par Jules Laurens, *La légende des ateliers – Fragments et notes d'un artiste peintre*, Paris, Fischbacher, 1902, p. 675.

²⁶ V. Hugo, « Les Griffonnages de l'écolier », in *L'Art d'être grand-père*, Paris, Calmann Lévy, 1877, p. 152-153.

a sa part dans la tache d'encre ou de café tombant sur le papier et progressivement transformée. Ce qui n'est pas exactement du goût du traducteur de la *Philosophy of Composition* de Poe. L'idéal de maîtrise vaut aussi bien pour la littérature que pour la peinture. On connaît l'acide remarque de Delacroix sur Hugo dans son *Journal* : « Le style d'Hugo est le brouillon d'un homme qui aurait du talent. Il dit tout ce qui lui vient. »²⁷ Ce « tout » vaut, bien sûr, comme un reproche. Tout est *trop* – ou *pas assez* : « trop » car il faudrait *moins*, « pas assez » car il faudrait que le matériau soit *mieux* travaillé. C'est exactement ce que dit Baudelaire du mauvais barbouillage : il est nécessaire, car l'idée s'essaie, s'éprouve, mais il encombre, il offusque, il dégrade. Cependant, il arrive aussi qu'un autre barbouillage se fasse jour, autrement plus riche de promesses. À propos de Constantin Guys, Baudelaire confie avoir « vu un grand nombre de ces barbouillages primitifs »²⁸ qu'il apprécie étrangement. Gribouillages ou barbouillages révèlent alors une immédiateté et une franchise qui passent la correction formelle : le trait rapide fait oublier l'absence de maîtrise au profit d'une énergie débordante, une force impérieuse demandant, de la part de l'artiste, une disponibilité absolue.

Temps et barbouillage

Résumons : il entre du temps dans le barbouillage, un rythme, un *tempo* particulier. S'il plaît, c'est qu'il est rapide, léger, adroit. S'il déplaît, c'est que le songe a fait place au *travail* – c'est-à-dire, à l'excès de travail, au labeur du dessinateur. Les pâtés se sont accumulés et les masses d'encre ont offusqué l'intention première. Noyé, l'idéal ; embrumé, le beau ; englouti, le rêve. Tel est l'effet « couvrant », obscurcissant, de la barbouille : tout comme pour *Le Chef-d'œuvre inconnu*, il est possible qu'une belle forme repose *en-dessous*, mais rien n'est moins sûr. On rappellera d'ailleurs que, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'orgueilleux Frenhofer qualifie dédaigneusement de « barbouillage »²⁹ une de ses premières œuvres, sous les yeux de Nicolas Poussin, stupéfait d'admiration, qui avait prit le tableau en question pour un Giorgione. Mais, parlant ainsi, Frenhofer indique que son lexique prend en compte sa propre histoire et s'adapte à ce qu'il sait faire : c'est *en fonction* de la tardive et sublime *Belle Noiseuse* qu'il peut disqualifier ses premières productions et les nommer « barbouillages » – ce qu'elles ne sont peut-être pas.

²⁷ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 646.

²⁸ *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 688.

²⁹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 423.

De la même manière, Baudelaire, parlant des « barbouillages primitifs » de Guys, *sait* ce qui va advenir. Au risque d'une téléologie propre à la rhétorique de l'inventeur, celui qui *découvre* le Peintre de la vie moderne, il remonte aux premiers mouvements tout en ayant dans l'œil les passantes et les voitures, les militaires et les convulsions de la ville qu'il aime tant. Autrement dit, « barbouillage », dans ce cas, est un terme impliquant un jugement, une valeur et un savoir autrement plus ample : il y a connaissance de plus d'une œuvre. Le barbouillage n'est plus la simple critique faite à un rapin, devant une œuvre faible acceptée au salon par mégarde, mais l'indication qu'une amélioration *va* se produire. Il s'agit en fait d'un effet de dramatisation temporelle : de la boue de la barbouille, on vient à l'or de l'œuvre. On peut donc opposer le barbouillage *local* – qui serait un terme de critique immédiate, destiné à qualifier l'occurrence unique d'une œuvre particulière – au barbouillage *panoramique* – celui qui prend en compte un ensemble plus vaste de pièces, postulant une amélioration future, *comparant* implicitement les productions « primitives » aux œuvres abouties d'un art parvenu à son point de maturité, point qui constitue l'objet de l'essai et le *prix* de l'art de Guys pour Baudelaire.

Dans le cas précis de Guys, cette amélioration n'implique cependant pas une élimination ou un polissage de sa manière enfantine et barbaresque. Pas de renoncement, mais un affinement, une intégration : l'idée est plus claire, Guys *sait* mieux ce qu'il veut faire – volontairement. Aussi, les dessins de Guys possèdent *encore* de la barbouille en eux ; c'est sur de la barbouille qu'ils se construisent, c'est avec de la barbouille qu'ils se forment : le lavis se mêle au trait et le diffuse. Bien que la pensée animant l'ensemble puisse paraître confuse, c'est en compulsant les liasses d'ébauches, en les corrigeant, en rehaussant leur lumière, que les « masses » se précisent « au dernier moment »³⁰. C'est ainsi que Baudelaire, questionnant la validité du format statique de la peinture, entreprend la défense de « l'ébauche parfaite » – « vous nommerez cela une ébauche, si vous voulez, mais une ébauche parfaite »³¹ : c'est-à-dire un dessin qui n'a pas immédiatement pour fonction d'être vu, mais qui acquiert sa force *évolutivement*. La notation ne naît pas œuvre, elle le devient. Lorsque Baudelaire presse Guys de lui donner quelques dessins afin qu'il les montre à Jules Desaux, pour obtenir de lui quelque « indemnités littéraires », le peintre tarde. Fort marri, Baudelaire écrit à Desaux : « il a prétendu qu'on ne pouvait pas montrer de croquis sans leur faire un peu

³⁰ *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 699.

³¹ *Ibid.*, p. 700.

de Toilette »³². « Faire une toilette » à ses dessins, autre manière de les *débarbouiller*, de les « allumer », et leur faire passer ces « eaux verdâtres d'une aquarelle de Morgue »³³ dans lesquels ils semblent trempés, selon l'expression d'Edmond de Goncourt, pour les faire parvenir à une langue nouvelle, « assez souple et assez heurtée »³⁴ à sa façon, sans protocole ni marche à suivre.

Bien que *barbouiller* ne soit pas le verbe le plus fréquent du lexique baudelairien, il n'en souligne pas moins une pensée profonde : d'une part, que le *mal peint*, autant que le *bien peint*, doit pouvoir être décrit, référencé, reconnu et nommé ; d'autre part, que le sens d'un verbe tel que barbouiller, quand bien même il peut s'inscrire dans son contexte historique selon l'acception que lui donnent écrivains et critiques contemporains, gagne à être particularisé, dégagé d'une signification univoque et adapté à décrire une manière ou une technique originale. Et si l'on se penchait plus longuement sur ce barbouillage positif, où se développent l'indistinction, l'indécision, la suggestion, comme autant d'effets *voulus*, on découvrirait plusieurs autres peintres, fort différents d'ailleurs, entrer dans cette nouvelle catégorie, des touches douces de Corot, au « tohubohu admirable » de Goya, où « la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir »³⁵.

Baudelaire, de fait, a su inspirer. Cette revalorisation, cette appréciation nouvelle de la peinture hasardée, on peut la retrouver à la même époque chez les Goncourt, par exemple, dans leur amour pour Gabriel de Saint-Aubin dans *L'Art du XVIII^e siècle* (1859) : « À l'aide de ces essais, de ces tâtonnements, de ces inventions, de ces découvertes, de ces ficelles, de ce tripotage, [...] Gabriel arrive à un ragoût, à un gribouillis, à un barbouillage d'art qu'on ne rencontre chez aucun autre artiste. »³⁶ On pense aussi à un Jules Laforgue, qui désire « négliger les chefs-d'œuvre finis – et analyser intimement les pochades »³⁷, ou un Émile Zola, maugréant contre l'art de son temps par trop policé : « pas un tableau qui choque, pas un tableau qui attire. On a débarbouillé l'art, on l'a peigné avec soin ; c'est un brave bourgeois en pantoufles et en chemise blanche. »³⁸ Nous sommes alors sur le chemin qui mène à Matisse, ou Jean Dubuffet, qui décrivait ses tentatives de peinture figurative comme étant

³² Baudelaire, cité par Pierre Duflo, « Baudelaire et Constantin Guys : trois lettres inédites », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 83 / 4, 1983, p. 602.

³³ Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2014, t. III, p. 1122.

³⁴ « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, OC I, p. 275.

³⁵ « Quelques caricaturistes étrangers », OC II, p. 570.

³⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Rapilly, 1873, t. I, p. 457.

³⁷ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t. III, p. 377.

³⁸ Émile Zola, *Mon Salon* [1866], in *Mes haines*, Paris, Charpentier, 1893, p. 276.

« toujours à la limite du barbouillage le plus immonde et misérable et du petit miracle »³⁹.
Misérable miracle promis à un avenir certain.

Bibliographie

³⁹ Jean Dubuffet, cité par Michel Ragon, *Jean Dubuffet*, Paris, Fall, 1995, p. 52.