Un trente-quatrième chapitre d'*Un été avec Baudelaire*

Bernard Kalaora

Professeur honoraire de l'UPJV d'Amiens, membre du LAP/EHESS de Paris

Bernard Kalaora est professeur honoraire de sociologie de l'environnement et chercheur associé au laboratoire d'anthropologie des institutions et organisations sociales (EHESS/LAP). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont les plus récents : *Rivages en devenir : des horizons pour le Conservatoire du Littoral* (Documentation française, 2010), *La Forêt salvatrice. Reboisement, société et catastrophe au prisme de l'histoire*, avec G. Decocq et C. Vlassopoulos, (Champ Vallon, 2016), *Le corps forestier dans tous ses états* avec Denis Poupardin, (L'Harmattan, 2023).

Auteur correspondant : Bernard Kalaora – kalaora.bernard@gmail.com.

Un trente-quatrième chapitre d'*Un été avec Baudelaire*

Et si Baudelaire n'était pas seulement le poète de la ville, mais aussi celui des paysages menacés ? À partir de sa participation méconnue à l'*Hommage à C.-F. Denecourt* et de son dialogue implicite avec les peintres de Barbizon, cet article propose une lecture inédite de son œuvre. Loin d'en faire un écologiste avant la lettre, il montre comment son esthétique des « beautés bizarres » et sa mélancolie des mondes qui disparaissent éclairent la naissance de la *réserve artistique* de Fontainebleau. Il invite enfin à relire Fontainebleau comme le lieu où s'invente une nouvelle manière de regarder le paysage, annonçant la conception moderne du patrimoine naturel.

Messages clés :

- L'esthétique de Baudelaire, penseur des formes singulières et des « beautés bizarres », offre une lecture inédite de la forêt de Fontainebleau.
- Celle-ci apparaît comme le laboratoire de l'invention moderne du patrimoine paysager, à travers le rôle de Denecourt, des peintres de Barbizon et de la réserve artistique de 1861.
- Le concept de *Musée vert* relie cette histoire aux enjeux contemporains de conservation des paysages, confrontés aux effets ambivalents de leur reconnaissance et de leur fréquentation.

Mots-clés : Baudelaire ; forêt de Fontainebleau ; Musée vert ; réserve artistique ; paysage.

A thirty-fourth chapter of *Un été avec Baudelaire*

What if Baudelaire was not only the poet of the city, but also a poet of threatened landscapes? Drawing on his little-known contribution to the *Hommage à C.-F. Denecourt* and his implicit dialogue with the Barbizon painters, this article offers a new reading of his work. Without portraying him as an ecologist before the term existed, it shows how his aesthetic of "bizarre beauties" and his melancholy at the disappearance of worlds illuminate the emergence of the Fontainebleau *artistic reserve.* It also invites us to reconsider Fontainebleau as the place where a new way of looking at the landscape was developed, foreshadowing the modern conception of natural heritage.

Highlights:

- Baudelaire's aesthetic, as a thinker of distinctive forms and "bizarre beauties", offers a new reading of the forest of Fontainebleau.
- Fontainebleau emerges as a laboratory for the invention of the modern concept of landscape heritage, through the roles played by Denecourt, the Barbizon painters and the 1861 artistic reserve.
- The concept of the Green Museum connects this history with contemporary issues of landscape conservation, confronted with the ambivalent effects of recognition and visitor numbers.

Keywords: Baudelaire; Fontainebleau forest; Green Museum; artistic reserve; landscape.

Citation de l'article : Kalaora, B. (2026). Un trente-quatrième chapitre d'*Un été avec Baudelaire*. *Revue forestière française*, *77*(3), 283-291. https://doi.org/10.20870/revforfr.2026.10452

Licence Creative Commons
Attribution - 4.0 International (CC BY 4.0)

BAUDELAIRE, DENECOURT ET L'INVENTION DU MUSÉE VERT

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel). » Peu de vers disent avec autant de force le rapport de Baudelaire[1] à son siècle. On répète volontiers qu'il serait « le poète de la modernité ». La formule, devenue un lieu commun, demande pourtant à être nuancée. Baudelaire est sans doute celui qui a le mieux compris ce qu'était la modernité, celui qui lui a donné son concept le plus célèbre dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Mais la comprendre n'est pas la célébrer. Baudelaire n'est ni le chantre du progrès, ni le poète enthousiaste du Paris haussmannien. Il est, plus profondément, le poète des mondes qui disparaissent.

Son regard demeure tourné vers ces quartiers promis à la démolition où s'entremêlaient les ruelles obscures, les passages, les échoppes, les théâtres du boulevard du Temple, les saltimbanques, les prostituées, toute cette humanité interlope dont il pressent qu'elle ne survivra pas aux percées d'Haussmann. Il aime la ville, mais une ville encore épaisse de son histoire, de ses marges et de ses détours. La modernité l'attire parce qu'il la considère comme étant le destin de la ville ; elle l'afflige parce qu'elle efface les traces du passé. Toute son œuvre est traversée par cette tension. Baudelaire est moins le poète de la modernité que celui de la perte qu'elle engendre.

C'est sans doute pourquoi la lecture d'*Un été avec Baudelaire* (2015)[2], le si beau livre d'Antoine Compagnon, fait naître une étrange question. En trente-trois chroniques, Compagnon retrouve un Baudelaire intime et inattendu, souvent éloigné des clichés scolaires qui en font le seul poète du *spleen* ou le théoricien de la modernité. Il ne cherche pas à reconstituer une biographie exhaustive ; il préfère suivre un détail, une lettre, un tableau, une promenade, une amitié ou une controverse, convaincu que ces fragments révèlent mieux la richesse d'une pensée qu'un récit linéaire. Cette lecture en éclats restitue toute la complexité de Baudelaire : à la fois critique du progrès, admirateur de Constantin Guys, amoureux de l'artifice mais sensible aux « beautés bizarres » de la nature, partagé entre le refus du naturalisme et la fascination pour certains paysages. Loin de refermer le personnage dans une interprétation définitive, Compagnon fait apparaître un Baudelaire traversé de tensions fécondes, dont l'œuvre continue d'ouvrir des pistes de réflexion sur l'art, la modernité et notre rapport au monde sensible.

À la fin de l'ouvrage, pourtant, une idée s'impose. Non pas celle d'un oubli, car un livre est fait autant de ses silences que de ses choix, mais celle d'un chapitre encore à écrire. Un trente-quatrième chapitre, peut-être, qui porterait un titre inattendu : **«** Baudelaire à Fontainebleau ».

Pourquoi Fontainebleau ? Parce que l'on y retrouve, transposée dans un paysage, la même mélancolie historique que dans *Le Cygne* (1861). Au moment même où le vieux Paris disparaît sous les coups de pioche des démolisseurs, un autre monde est menacé, moins visible mais tout aussi précieux : celui des vieux chênes, des landes de sable et des chaos de grès de la forêt de Fontainebleau. Les blocs de grès qui émerveillent aujourd'hui les promeneurs alimentent alors les carrières destinées à fournir les pavés des nouveaux boulevards de Paris. L'ironie est presque baudelairienne : la capitale moderne se construit avec les pierres prélevées dans une forêt qui, sous l'effet conjoint des peintres de Barbizon, de Denecourt et des écrivains, est en train d'acquérir une valeur inédite de paysage. Ce n'est pas l'ancienneté immuable de Fontainebleau qui est ici en jeu, mais l'émergence d'un regard nouveau. La forêt cesse progressivement d'être perçue comme une simple ressource forestière pour devenir un lieu de mémoire, de contemplation et de création. C'est cette métamorphose culturelle, plus encore que l'histoire matérielle de la forêt, que révèle le contraste entre les pavés d'Haussmann et les chaos rocheux célébrés par les artistes.

Baudelaire ne fut jamais un militant de la nature. La célèbre lettre qu'il adresse à Fernand Desnoyers à l'occasion

1 Les principaux textes de Baudelaire mobilisés dans cet essai sont : *Les Fleurs du Mal* (1857, éd. augmentée en 1861), notamment « Le Cygne », où la disparition du vieux Paris devient la métaphore d'un monde en voie d'effacement ; *Le Peintre de la vie moderne* (1863), qui définit la modernité comme l'art de saisir « le transitoire, le fugitif, le contingent » dans son rapport à « l'éternel » ; le *Salon de 1859*, où Baudelaire consacre des pages majeures à Théodore Rousseau et renouvelle la critique du paysage ; enfin le texte consacré à l'Exposition universelle de 1855**,** repris dans *Curiosités esthétiques* (1868), où figure sa célèbre formule : « Le beau est toujours bizarre ». Cette lecture de Baudelaire est volontairement interprétative. Elle ne prétend pas restituer une doctrine écologique de l'auteur, mais montrer comment son esthétique des « beautés bizarres » et sa réflexion sur les mondes qui disparaissent permettent d'éclairer, sous un jour nouveau, la naissance du patrimoine paysager.

2 Dans *Un été avec Baudelaire* (Les Équateurs/France Inter, 2015), Antoine Compagnon propose trente-trois courtes chroniques inspirées des émissions diffusées sur France Inter. Loin d'une biographie exhaustive, il compose un portrait en fragments, privilégiant les détails, les rencontres, les œuvres, les lettres et les épisodes parfois méconnus de la vie de Baudelaire. Cette approche restitue un écrivain complexe, traversé de tensions et de contradictions. Le présent essai s'inscrit dans cet esprit en proposant, à partir de la participation de Baudelaire à l'*Hommage à C.-F. Denecourt* (1855), un « trente-quatrième chapitre » consacré à un aspect peu exploré de son œuvre : son rapport à la forêt de Fontainebleau, au paysage et à la naissance du patrimoine naturel.

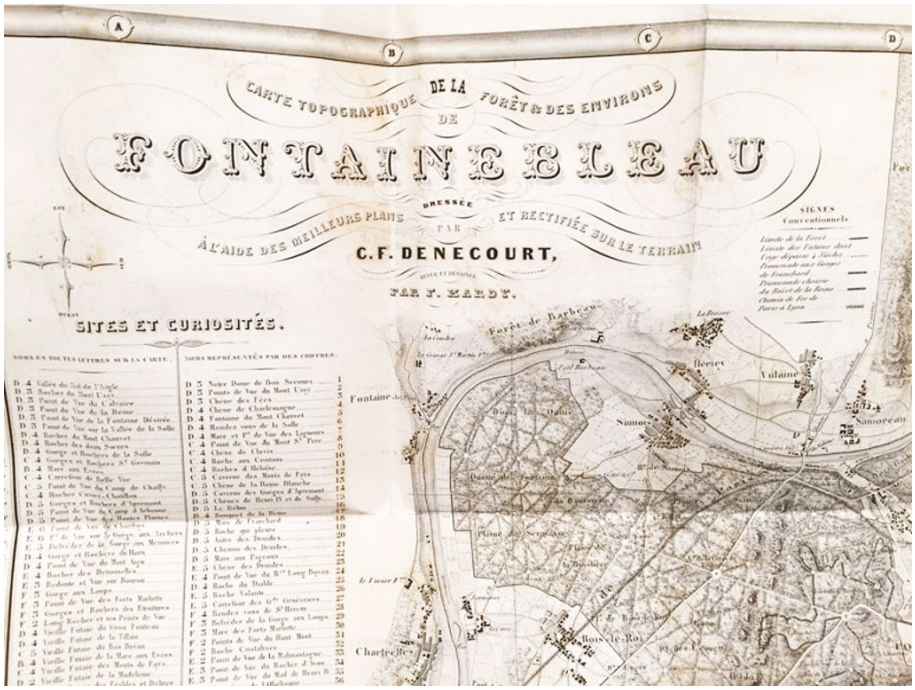


Photo 1 | Reproduction d'un détail de la *Carte topographique de la forêt & des environs de Fontainebleau […] par C.F. Denecourt*, qui en identifie et localise précisément les « Sites et curiosités ».

du volume *Fontainebleau. Hommage à C.-F. Denecourt*[3] publié en 1855, le rappelle avec humour (*cf*. Annexe). Il s'y moque de cette « religion nouvelle » qui demande aux hommes de s'agenouiller devant les arbres. Il avoue même, avec cette provocation qui lui est familière, être incapable de s'attendrir sur les végétaux. Il serait donc absurde d'en faire, rétrospectivement, un écologiste avant la lettre. Mais ce serait une erreur tout aussi grande de s'arrêter à cette déclaration. Car le paradoxe demeure entier. Pourquoi Baudelaire accepte-t-il de participer à ce volume collectif consacré à Denecourt ? Pourquoi retrouve-t-on son nom aux côtés de Victor Hugo (qu'il vénère et déteste : « le génie de la bêtise » selon ses propres termes), de George Sand, de Gérard de Nerval, de Théophile Gautier, d'Alfred de Musset, d'Alphonse de Lamartine et de tant d'autres écrivains venus saluer celui que l'on surnomme déjà le « Sylvain de Fontainebleau » ?

La réponse me paraît moins tenir à la nature qu'au paysage. Baudelaire ne célèbre pas une forêt parce qu'elle serait naturelle, pure ou moralement supérieure à la ville. Une telle idée lui est étrangère. En revanche, il reconnaît qu'un paysage peut devenir une œuvre. C'est précisément ce que Denecourt est en train d'inventer. En ouvrant ses sentiers, en baptisant les rochers, en nommant les points de vue, en publiant ses guides, il ne découvre pas seulement une forêt ; il transforme un territoire en expérience esthétique (*cf*. photo 1). Il nous apprend à voir. Comme l'a montré Alain Roger dans *Court traité du paysage* (2017), un paysage n'est jamais une simple donnée naturelle : il résulte d'une « artialisation » qui nous apprend à voir le monde autrement. Denecourt participe de ce double mouvement. Par ses sentiers, ses belvédères et ses itinéraires, il façonne matériellement l'expérience de la forêt ; par les noms qu'il donne aux lieux, les récits qu'il compose et les émotions qu'il suscite, il transforme également le regard porté sur elle. Ce que les peintres de Barbizon accomplissent sur la toile, Denecourt l'accomplit dans la promenade.

3 *Fontainebleau. Hommage à C.-F. Denecourt* est publié en 1855 chez Hachette, à l'initiative du poète Fernand Desnoyers, proche des milieux artistiques et littéraires de Fontainebleau. L'ouvrage entend rendre hommage à Claude-François Denecourt (1788-1875), ancien soldat de l'Empire devenu le grand artisan de la découverte de la forêt. Créateur des célèbres sentiers bleus, auteur de guides très largement diffusés, il contribue à faire de Fontainebleau non plus seulement une forêt administrée et exploitée, mais un paysage parcouru, nommé, raconté et admiré. Le volume réunit autour de lui plusieurs des plus grandes figures de la vie littéraire du temps – Victor Hugo, George Sand, Lamartine, Musset, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire – auxquelles s'ajoutent des journalistes, des critiques d'art, comme Champfleury, et des proches des peintres de Barbizon, tels Charles Asselineau. Plus qu'un hommage personnel, cet ouvrage témoigne de la reconnaissance collective de Fontainebleau comme un haut lieu de création artistique et constitue l'une des premières manifestations publiques de ce qui deviendra quelques années plus tard la défense du patrimoine paysager, avec la création de la réserve artistique de 1861.

C'est ici, me semble-t-il, que l'histoire de Fontainebleau rejoint une autre histoire, celle que j'avais tenté de retracer dans *Le Musée vert* (1979, 1993)[4]. Mon hypothèse était simple : le XIX[e] siècle n'invente pas seulement la protection de la nature ; il invente une nouvelle catégorie de patrimoine. Certains paysages cessent progressivement d'être considérés comme des ressources pour devenir des œuvres. La forêt de Fontainebleau en est l'exemple fondateur. Grâce aux peintres de Barbizon, grâce à Denecourt, grâce aussi aux écrivains qui leur prêtent leur autorité symbolique, la forêt cesse d'être seulement représentée par des tableaux : elle devient elle-même le tableau. Les rochers prennent la place des sculptures, les futaies celle des colonnes, les clairières deviennent des salles, les sentiers de véritables galeries. Le musée n'est plus un bâtiment ; il est un paysage. Voilà peut-être ce que Baudelaire avait pressenti. Non pas la nécessité de sauver une nature idéalisée, mais celle de préserver des lieux où l'imagination humaine et le monde sensible avaient fini par composer une œuvre commune. Fontainebleau n'était plus seulement une forêt ; elle était devenue un monument artistique.

Reste à comprendre pourquoi cette intuition surgit précisément à Fontainebleau. Après tout, les forêts ne manquaient pas en France. Les futaies de Tronçais, les hêtraies de Compiègne ou les sapinières des Vosges étaient tout aussi majestueuses. Pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ? Sans doute parce que Fontainebleau est moins une forêt qu'une rencontre. Rencontre d'une géologie exceptionnelle, où le sable et le grès composent un paysage presque irréel ; rencontre d'une histoire artistique, qui voit depuis la fin du XVIII[e] siècle affluer peintres, graveurs, écrivains et promeneurs ; rencontre enfin d'une capitale toute proche, dont les habitants découvrent, à quelques heures de diligence puis de chemin de fer, un territoire qui leur paraît à la fois sauvage et familier. Fontainebleau devient ainsi un laboratoire. On n'y invente pas seulement une nouvelle manière de peindre le paysage ; on y invente une nouvelle manière de l'habiter.

À cet égard, Claude-François Denecourt occupe une place singulière. Les historiens l'ont souvent réduit à l'image sympathique du « père des sentiers balisés », inventeur de la randonnée pédestre avant la lettre. C'est oublier l'essentiel. Son œuvre n'est pas d'abord une œuvre d'aménagement ; c'est une œuvre d'interprétation. Les traits bleus qu'il peint sur les arbres ne servent pas seulement à éviter que le promeneur se perde ; ils dessinent une lecture de la forêt. En donnant des noms aux rochers, aux gorges, aux belvédères, il fait beaucoup plus que les désigner. Il les fait entrer dans un récit commun. Nommer, c'est déjà protéger. Ce que Denecourt comprend avant tout le monde, c'est qu'un paysage n'existe véritablement que lorsqu'il est partagé par une communauté de regards. C'est sans doute la raison pour laquelle tant d'écrivains répondent à son appel en 1855. Plus significatif encore, cette mobilisation ne réunit pas seulement des écrivains et des artistes. Elle associe également des journalistes, des critiques d'art, parmi lesquels Champfleury[5], ainsi que des médiateurs influents de la vie culturelle, comme Charles Asselineau[6]. Fontainebleau devient ainsi une cause qui fédère bien au-delà du seul monde des lettres.

On a parfois présenté ce livre comme un simple hommage amical. Il est bien davantage. Il constitue peut-être le premier manifeste littéraire en faveur d'un paysage. Non pas un manifeste politique, encore moins écologique au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais un manifeste esthétique. Tous reconnaissent, chacun avec sa sensibilité, que Fontainebleau est devenu un bien commun de l'imagination. George Sand y occupe une place particulière. Son rapport à la nature est presque l'exact inverse de celui de Baudelaire. Là où celui-ci se méfie de la « religion de la Nature », Sand voit dans les paysages une puissance morale, une école de liberté, parfois même une forme de communion avec le vivant. Pourtant, leurs chemins se croisent ici[7]. Non parce qu'ils partageraient la même philosophie de la nature, mais parce qu'ils reconnaissent l'un et l'autre que certains lieux dépassent leur simple existence matérielle. Fontainebleau est de ceux-là. Il est déjà chargé d'art, de littérature, de mémoire. La forêt est devenue une œuvre collective.

Cette idée, les peintres de Barbizon l'avaient exprimée avant les écrivains. Théodore Rousseau surtout. Il est frappant de constater combien Baudelaire le comprend mieux que beaucoup de ses contemporains. On a souvent opposé le critique de la vie moderne aux paysagistes de Barbizon, comme si l'un regardait les boulevards tandis que les autres tournaient obstinément le dos à la ville.

---

4 Dans *Le Musée vert. Radiographie du loisir en forêt* (L'Harmattan, 1993), je montre comment la forêt de Fontainebleau est devenue, au XIX[e] siècle, un haut lieu de promenade, de contemplation et de culture. S'appuyant à la fois sur une histoire de l'invention des usages récréatifs de la forêt et sur de nombreuses enquêtes de fréquentation menées auprès des visiteurs, l'ouvrage développe le concept de « Musée vert » pour désigner la transformation historique par laquelle certains paysages cessent d'être de simples ressources naturelles pour devenir des patrimoines vivants, à la fois naturels, artistiques et culturels.

5 Champfleury (1821-1889, de son vrai nom Jules Husson), est un écrivain, journaliste et critique d'art français, principal théoricien du réalisme. Proche de Gustave Courbet et attentif aux peintres de Barbizon, il contribue à faire reconnaître une peinture attachée à la représentation du réel et des paysages ordinaires, contre les conventions académiques.

6 Charles Asselineau (1820-1874) est un écrivain, journaliste et critique d'art français, proche de Charles Baudelaire dont il fut l'un des plus fidèles amis. Auteur de la première biographie importante du poète (*Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869), il fréquente les milieux artistiques de son temps et contribue à la diffusion de la peinture et de la littérature contemporaines.

7 Dans *L'hommage à C.F. Denoncourt*, les textes de Baudelaire (pp. 73-80) et de George Sand (pp. 80-83) se suivent. *Cf*. l'ouvrage numérisé sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103094m/f86.item.zoom.

L'opposition est superficielle. Baudelaire ne juge jamais une œuvre à son sujet ; il la juge à sa puissance d'imagination. Un boulevard médiocre l'intéresse moins qu'un arbre sublime. Dans le *Salon de 1859*[8], les pages qu'il consacre à Théodore Rousseau comptent parmi les plus profondes qu'il ait écrites sur le paysage. Ce qu'il admire chez lui n'est pas l'exactitude de la représentation. Ce n'est pas davantage une quelconque fidélité botanique. Il célèbre cette capacité presque mystérieuse à faire sentir qu'un arbre possède une histoire, qu'un rocher porte une gravité silencieuse, qu'une clairière est habitée d'une présence. Les paysages de Rousseau ne copient pas la nature ; ils lui confèrent une intériorité.

Cette remarque est décisive. Car elle permet de comprendre pourquoi les peintres de Barbizon jouent un rôle si important dans la naissance de la réserve artistique. Dès 1852, Théodore Rousseau, avec son ami le critique d'art Alfred Sensier, adresse au ministre de l'Intérieur une lettre-pétition au nom des artistes qui peignent la forêt, afin que certains sites soient soustraits aux coupes. En 1853, 624 hectares de vieilles futaies et de zones rocheuses particulièrement appréciées des artistes sont ainsi soustraits aux règles ordinaires d'exploitation. Puis, par le décret impérial du 13 août 1861, les peintres de Barbizon obtiennent la création officielle de la « réserve artistique », portée à 1 094 hectares. Ils ne demandent donc pas que la forêt soit protégée parce qu'elle est « naturelle » : ils demandent qu'elle le soit parce qu'elle est devenue irremplaçable pour l'art. Il y a là un renversement considérable. Depuis Colbert, la forêt est administrée comme une richesse nationale ; avec Barbizon, elle commence à être pensée comme un patrimoine culturel. Le paysage entre dans l'histoire de l'art avant d'entrer dans celle de l'environnement.

La notion de Musée vert prend alors toute son actualité. Lorsque j'avais proposé cette expression, je voulais précisément désigner ce moment où la nature cesse d'être l'extérieur du musée pour devenir elle-même un espace muséal. Fontainebleau en fournit l'exemple le plus achevé. Les peintres ne se contentent pas d'y installer leurs chevalets ; ils contribuent à modifier durablement le statut symbolique du lieu. On ne vient plus seulement y couper du bois, y chasser ou y exploiter le grès ; on vient y contempler une œuvre. Ce glissement est sans doute l'un des événements culturels majeurs du XIX^{e} siècle, et pourtant il demeure presque invisible tant il nous est devenu familier.

Il est d'autant plus remarquable qu'il survient au moment où la modernisation du pays menace précisément ce qu'elle contribue à révéler. Paris réclame des pavés ; les carriers convoitent les chaos de grès. Les ingénieurs voient dans Fontainebleau un gisement. Les peintres y voient une cathédrale à ciel ouvert. Deux conceptions du monde s'affrontent silencieusement. L'une réduit le paysage à sa valeur d'usage ; l'autre lui reconnaît une valeur intrinsèque, esthétique, mémorielle, spirituelle. Bien avant que la notion de « patrimoine naturel » n'apparaisse, tout est déjà là.

BAUDELAIRE ET LES BEAUTÉS BIZARRES

Ce qui rapproche finalement Baudelaire de Fontainebleau n'est donc ni une philosophie de la nature ni un goût romantique pour les forêts. C'est une esthétique. Plus exactement, une certaine idée du beau. On cite souvent cette formule de Baudelaire, sans toujours en mesurer la portée : « Le beau est toujours bizarre.[9] » La phrase est capitale. Elle ne signifie évidemment pas que toute étrangeté est belle, mais que la véritable beauté comporte toujours une part d'irrégularité, d'inattendu, d'inquiétante singularité. La beauté parfaite, symétrique, académique, finit par devenir décorative. Baudelaire recherche tout autre chose : des formes qui résistent, qui surprennent, qui dérangent légèrement le regard avant de le séduire.

À cet égard, les paysages de Fontainebleau sont profondément baudelairiens. Les forestiers du XIX^{e} siècle admirent volontiers les futaies régulières, les peuplements bien conduits, les alignements où s'exprime la bonne gestion sylvicole. Les peintres de Barbizon regardent ailleurs. Ils délaissent les arbres droits pour les vieux chênes du Bas-Bréau, les hêtres tourmentés, les pins inclinés par les vents, les racines qui s'agrippent au sable, les troncs crevassés, les silhouettes cabossées par le temps. Ils préfèrent l'accident à la norme, la singularité à la série. Ce ne sont plus des arbres. Ce sont des individus.

Il suffit de regarder les grands chênes peints par Théodore Rousseau[10] pour comprendre que ces arbres ont cessé d'appartenir à la botanique. Ils possèdent une présence presque humaine. Ils vieillissent, résistent, se tordent, survivent. Leurs branches ressemblent à des membres fatigués, leurs troncs à des corps éprouvés par le temps.

8 Le *Salon de 1859* est le compte rendu critique que Charles Baudelaire consacre à l'exposition officielle de peinture et de sculpture organisée au Palais des Champs-Élysées. Comme dans ses précédents *Salons* (1845, 1846 et 1855), il y commente les œuvres exposées tout en développant une réflexion plus générale sur l'art, l'imagination et la modernité. Les pages qu'il consacre à Théodore Rousseau comptent parmi les plus importantes qu'il ait écrites sur la peinture de paysage : il y admire moins la fidélité à la nature que la capacité du peintre à en révéler la puissance poétique et la singularité. Ces textes seront repris après sa mort dans le recueil *Curiosités esthétiques* (1868).

9 La formule « Le beau est toujours bizarre » figure dans le texte que Baudelaire consacre à l'*Exposition universelle de 1855*. Elle est reprise par la suite dans *Curiosités esthétiques* (1868), recueil de ses principaux écrits sur l'art. Baudelaire y développe une réflexion sur les conditions du beau en peinture et en poésie, en soutenant que toute véritable beauté comporte une part d'étrangeté, d'inattendu et de singularité.

10 *Cf.* par exemple : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020015620 (consulté le 02/09/2026).

Ils portent sur leur écorce l'histoire des saisons comme les visages des hommes portent celle de leur existence. Baudelaire ne pouvait qu'être sensible à cette manière de peindre. Il retrouvait dans ces arbres ce qu'il admirait déjà chez Delacroix : non pas une imitation de la nature, mais une transfiguration du réel par l'imagination. La peinture cesse d'être descriptive ; elle devient expressive. Elle révèle une intériorité des choses.

Les rochers de Fontainebleau participent de la même esthétique. Ils ne ressemblent à aucun paysage classique. Le Bilboquet, dressé comme un gigantesque menhir défiant les lois de l'équilibre ; les chaos du Cuvier, empilés comme les ruines d'une architecture disparue ; les Gorges d'Apremont, où le sable, les bruyères et les blocs de grès composent un univers minéral ; les longues dalles polies par les siècles[11]... Rien n'y évoque l'ordre, la symétrie ou la mesure. Tout semble relever d'une géologie fantastique. Les blocs paraissent avoir été abandonnés là après quelque cataclysme oublié. Ils sont des sculptures sans sculpteur, des ruines sans civilisation, des monuments sans architecte. Avant même que les surréalistes ne découvrent les pierres de Fontainebleau, elles étaient déjà, pour les peintres de Barbizon, des objets d'émerveillement parce qu'elles échappaient précisément à toute régularité.

Les *Fleurs du Mal* (1861) sont peuplées d'êtres qui vivent à la marge de la beauté officielle : les vieilles femmes, les aveugles, les chiffonniers, les prostituées, les saltimbanques, les cygnes perdus dans une ville qui n'est plus la leur. Baudelaire ne détourne pas le regard de ces figures ; il les élève à la dignité poétique. Leur fragilité, leurs blessures, leur étrangeté deviennent la condition même de leur beauté[12]. Les vieux arbres de Rousseau appartiennent à cette même famille. On pourrait dire que les peintres de Barbizon accomplissent dans le paysage ce que Baudelaire accomplit dans la poésie : ils déplacent la beauté vers ce qui semblait jusque-là indigne d'elle. Ce rapprochement permet de mieux comprendre sa présence dans l'hommage rendu à Denecourt. Baudelaire ne défend pas Fontainebleau parce qu'elle serait une nature intacte qu'il faudrait sanctuariser. Une telle idée lui serait étrangère. Il défend, ou plus exactement il reconnaît, un paysage dont les formes répondent à sa propre esthétique : un monde de singularités, de bizarreries, de formes accidentées que l'industrialisation menace d'effacer.

Son ambivalence apparaît alors dans toute sa profondeur.

Baudelaire n'est pas hostile à la modernité parce qu'elle serait moderne. Il n'est ni réactionnaire ni nostalgique au sens banal du terme. Il sait que son époque invente des formes nouvelles de sensibilité. Il a parfaitement compris que l'art ne pouvait ignorer le présent. Mais il refuse que la modernité se réduise à la seule logique de l'utilité, de la circulation ou de la rentabilité. La destruction du vieux Paris le blesse moins parce qu'elle remplace des maisons anciennes que parce qu'elle efface un tissu de singularités : les passages, les cours, les théâtres du boulevard du Temple, les quartiers populaires où s'entremêlaient toutes les figures de la vie urbaine. De la même manière, l'exploitation des rochers de Fontainebleau ne signifie pas seulement la disparition de quelques blocs de grès ; elle menace un paysage dont la valeur réside précisément dans son irréductible singularité.

Faut-il aller plus loin et voir dans Baudelaire un adversaire de *la mise en tourisme* de Fontainebleau, que Denecourt contribua pourtant à inventer ? La prudence s'impose. Aucun texte ne permet de lui attribuer une telle position. Mais son œuvre autorise une interrogation. Car Denecourt porte en lui une contradiction qui est aussi celle de toute politique patrimoniale. Pour protéger la forêt, il faut la faire connaître. Pour la faire connaître, il faut attirer des visiteurs. Et plus le succès grandit, plus le risque apparaît de transformer le paysage en objet de consommation. Denecourt résout cette tension par une véritable pédagogie du regard : ses guides apprennent à marcher lentement, à observer, à nommer, à contempler. Baudelaire ne résout pas cette tension : il critique le culte de la nature tout en admirant les formes naturelles les plus étranges, comme si la nature pouvait parfois devenir elle-même artiste.

Toute son œuvre nous invite à distinguer la contemplation de la consommation, le regard de l'appropriation. C'est peut-être là que se dessine, avant la lettre, une critique de ce que nous appelons aujourd'hui la marchandisation des paysages.

À partir de ce moment, Fontainebleau cesse d'être seulement une forêt. Elle devient un problème philosophique. Comment préserver ce qui doit demeurer vivant ? Comment protéger un paysage sans le transformer en décor ? Comment faire reconnaître la valeur d'un lieu sans l'épuiser par son succès ? Ces questions, qui sont les nôtres, naissent silencieusement au XIX^{e} siècle, dans le dialogue improbable entre l'ancien soldat nommé Denecourt, quelques peintres installés à Barbizon et un poète qui affirmait ne jamais s'attendrir sur les végétaux. Et pourtant, c'est peut-être lui qui comprit le plus tôt qu'un paysage pouvait devenir une œuvre.

11 Ou encore les rochers qui, par un retour de l'histoire sur elle-même, portent désormais le nom de Baudelaire : *cf.* https://foret-fontainebleau.teria.fr/fiches.html?ref1=576&ref2=15 (consulté le 02/09/2026).

12 Ces personnages baudelairiens sont d'ailleurs bien présents dans « Les deux crépuscules », textes écrits par Baudelaire pour l'*Hommage à C.F. Denecourt*. *Cf*. l'ouvrage numérisé sur Gallica, pp. 74-79 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103094m/f77.item.zoom).

L'INVENTION D'UN NOUVEAU REGARD : LA FORÊT MONUMENT

L'histoire de Fontainebleau n'est pas seulement celle d'une forêt sauvée des carriers ; elle annonce un changement beaucoup plus profond dans la manière dont les sociétés occidentales commencent à penser leurs rapports aux paysages. Avec la réserve artistique de 1861, quelque chose d'inédit se produit : pour la première fois, un territoire est protégé moins pour ce qu'il produit que pour ce qu'il fait éprouver. Cette décision discrète annonce une révolution culturelle dont nous ne mesurons peut-être pas encore toute la portée.

Vue rétrospectivement, elle semble appeler un dialogue entre plusieurs penseurs qui, sans s'être rencontrés, éclairent chacun une facette de cette invention. John Ruskin (1921)[13] aurait reconnu dans les vieux chênes du Bas-Bréau ou dans les chaos rocheux d'Apremont l'équivalent naturel de ces monuments dont il disait qu'ils étaient les dépositaires de la mémoire des générations. Il nous rappelle qu'il existe des réalités dont la valeur réside moins dans leur fonctionnalité que dans l'épaisseur du temps qu'elles portent en elles. Alois Riegl (1924)[14] aurait sans doute ajouté qu'un paysage, comme un monument, ne possède jamais une seule valeur : économique pour les carriers, sylvicole pour les forestiers, artistique pour les peintres, historique pour les promeneurs, affective pour ceux qui y reviennent, chacune de ces valeurs entrant parfois en conflit avec les autres. Walter Benjamin (1982)[15], enfin, nous inviterait à une interrogation plus inquiète : comment préserver l'aura d'un lieu lorsque sa célébrité même menace de le transformer en objet de consommation ? Toute politique patrimoniale est traversée par cette contradiction. Il faut rendre un lieu visible pour le protéger ; mais le rendre visible, c'est déjà risquer de l'exposer aux usages qui finiront par en altérer l'expérience.

C'est peut-être ici que Baudelaire retrouve toute son actualité. Lui qui refusait la religion romantique de la Nature ne réalisait pas moins que certains paysages étaient devenus irremplaçables, non parce qu'ils seraient sacrés en eux-mêmes, mais parce qu'ils concentraient une histoire, une esthétique et une manière d'habiter le monde que la seule logique de l'utilité ne pouvait pas comprendre. Sa mélancolie devant la disparition du vieux Paris rejoint ainsi, par un détour inattendu, la défense de Fontainebleau : dans les deux cas, ce qui est en jeu n'est pas la conservation nostalgique d'un passé révolu, mais la sauvegarde de singularités que la modernité tend à uniformiser.

C'est précisément dans cet entrelacs de l'art, de la mémoire et du paysage que prend place la notion de *Musée vert*. Il ne s'agit pas de transformer la nature en musée, encore moins de l'immobiliser comme une collection d'objets, mais de reconnaître que certains paysages deviennent des œuvres sans cesser d'être vivants. Ils demeurent soumis aux saisons, aux tempêtes, au vieillissement des arbres, aux métamorphoses du temps long et ils acquièrent simultanément une valeur culturelle qui engage notre responsabilité. Fontainebleau n'est donc pas un musée au sens d'un espace qui enfermerait la nature ; le massif inaugure plutôt une manière nouvelle de regarder le vivant, où l'expérience esthétique devient inséparable d'une éthique de la conservation.

Peut-être est-ce là, finalement, le véritable trente-quatrième chapitre d'*Un été avec Baudelaire*. Non celui qui ferait de Baudelaire un écologiste avant la lettre, ce qu'il ne fut jamais, mais celui qui révélerait un penseur des formes menacées, attentif à tout ce qui risque de disparaître sous les effets conjugués du progrès, de la standardisation et de l'oubli. Fontainebleau nous rappelle alors une évidence que notre époque redécouvre avec difficulté : nous ne protégeons durablement que ce que nous avons appris à regarder. C'est pourquoi la naissance du patrimoine naturel fut d'abord une révolution du regard avant d'être une politique de conservation. En cela, Denecourt, les peintres de Barbizon, Baudelaire et ceux qui leur succéderont appartiennent à une même histoire : celle de l'invention d'une culture du paysage où la nature, devenue œuvre sans cesser d'être vivante, nous oblige moins à posséder et exploiter le monde qu'à en prendre soin.

Fontainebleau nous rappelle que les paysages ne deviennent pas des patrimoines parce qu'ils sont simplement beaux, mais parce qu'ils sont devenus irremplaçables. Peut-être est-ce là le sens le plus profond de la formule de Baudelaire : le beau est toujours un peu bizarre.

13 John Ruskin (1819-1900) est un écrivain, critique d'art et penseur britannique, considéré comme l'une des grandes figures de l'esthétique du XIX^{e} siècle. Défenseur de Turner, inspirateur du mouvement *Arts and Crafts*, il exerce une influence décisive sur les théories modernes de la conservation. Dans *Les Sept Lampes de l'architecture* (1849) et *Les Pierres de Venise* (1851-1853 ; première édition en français : 1906, réed. 1921), il affirme que les monuments tirent leur valeur de l'empreinte du temps et de la mémoire des générations, une conception qui influencera durablement les politiques patrimoniales européennes.

14 Alois Riegl (1858-1905) est un historien de l'art autrichien, l'un des fondateurs de la théorie moderne du patrimoine. Dans *Le Culte moderne des monuments* (première édition en français : 1903, réed. 1924), il montre que les monuments ne possèdent pas une valeur unique, mais plusieurs valeurs – historique, artistique, d'ancienneté, d'usage ou de mémoire – dont la reconnaissance varie selon les sociétés et les époques. Son analyse demeure une référence majeure pour comprendre la construction culturelle du patrimoine.

15 Walter Benjamin (1892-1940) est un philosophe, critique littéraire et historien de la culture allemande. Dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* et dans *Paris, capitale du XIX^{e} siècle. Le Livre des passages*, il analyse les effets de la modernité sur notre rapport aux œuvres, aux villes et à la mémoire. Son concept d'« aura » désigne la présence singulière d'une œuvre ou d'un lieu, dont la valeur peut être fragilisée par sa diffusion, sa reproduction ou sa fréquentation de masse.



Photo 2 l Incendie de juillet 2026, à Noisy-sur-École.
Photo : Bernard Wölfer, 2026

Les vieux chênes du Bas-Bréau, les chaos du Cuvier ou les sables d'Apremont n'ont jamais été des paysages exemplaires ; ils furent des singularités. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. La mise en paysage de Fontainebleau, en révélant au XIX^{e} siècle la valeur esthétique, symbolique et culturelle de ses chaos rocheux et de ses futaies, a préparé les conditions de leur extraordinaire attractivité. Aujourd'hui, la surfréquentation du massif, l'essor du surtourisme et l'afflux de grimpeurs venus de toute l'Europe mettent à l'épreuve ce patrimoine qu'ils sont venus admirer. L'expérience sensible du lieu, sa richesse écologique autant que sa portée culturelle s'en trouvent fragilisées.

Les incendies qui ont récemment ravagé plus de 2 050 hectares de la forêt de Fontainebleau illustrent tragiquement cette nouvelle vulnérabilité[16] (*cf.* photo 2). Certes, la sécheresse exceptionnelle et les épisodes de canicule créent des conditions particulièrement propices aux départs de feu. Mais, comme le rappelle Juliette Faivre, directrice de l'agence Île-de-France Est de l'Office national des forêts (« Entretien », *Le Monde*, jeudi 16 Juillet 2026), cette catastrophe est aussi inséparable de la pression humaine qui s'exerce sur le massif : « Il y a une corrélation entre les départs de feu et la fréquentation, puisque neuf feux sur dix sont d'origine humaine. Dans le massif, les gens continuent à faire des bivouacs et des barbecues alors que c'est interdit. Ils n'ont pas intégré ce risque feu. Tout cela crée un cocktail très néfaste… Le feu a parcouru déjà deux réserves biologiques, la réserve intégrale de Béorlots (*en libre évolution depuis plus de cent cinquante ans*) et la réserve dirigée de la Haute-Borne, les secteurs de la lande de la Poulette et de la vallée chaude qui abritent des milieux très spécifiques, ont aussi été touchés ».

Ainsi la forêt est-elle menacée par ceux-là même qui devaient la célébrer. Les visiteurs venus y retrouver un monde préservé participent parfois, malgré eux, à son altération. On imagine volontiers l'ironie avec laquelle Baudelaire aurait accueilli ce nouvel avatar du progrès : une société qui célèbre la nature avec ferveur tout en la consumant par ses propres usages. Lui qui voyait dans la modernité moins une promesse qu'une puissance d'effacement y aurait sans doute reconnu une confirmation supplémentaire de ses inquiétudes : le désir de posséder les paysages finit parfois par détruire ce qui les rendait précisément désirables. ■

16 Quelques semaines avant les grands incendies de juillet 2026, paraissait *L'épreuve du feu. Habiter autrement la Terre*, de Pauline Vilain-Carlotti (Flammarion). Ce livre rappelle opportunément que les incendies ne sont pas seulement des catastrophes naturelles : ils interrogent désormais nos manières d'habiter, de fréquenter et de protéger les paysages.

ANNEXE

Lettre de Charles Baudelaire à Fernand Desnoyers (1855)
Extrait de *Fontainebleau : Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies. Hommage à C. F. Denecourt*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1855, pp. 73-74[17].

LES DEUX CRÉPUSCULES
A FERNAND DESNOYERS

Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, – le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, – un je ne sais quoi qui frise l'impudence. Dans l'impossibilité de vous satisfaire complétement suivant les termes stricts du programme, je vous vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.

C. B.

RÉFÉRENCES

Asselineau, C. *et al*. (1855). Fontainebleau : Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies. Hommage à C.F. Denecourt publié par Auguste Luchet. Paris : Librairie de L. Hachette et Cie. 368 p. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103094m/f3.item

Baudelaire, C. (1861). *Les Fleurs du Mal*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise. 319 p.

Baudelaire, C. (1863). *Le Peintre de la vie moderne. Le Figaro*, 26, 29 novembre et 3 décembre 1863.

Baudelaire, C. (1868). Curiosités esthétiques. Paris : Michel Lévy. 440 p.

Benjamin, W. (2021). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*. Paris. 976 p. (Éd. originale allemande : *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, 1982 ; ouvrage rédigé entre 1927 et 1940).

Champfleury, J.H. (1857). *Le Réalisme*. Paris : Michel Lévy. 16 p.

Compagnon, A. (2014). *Baudelaire, l'irréductible*. Paris : Flammarion. 334 p.

Compagnon, A. (2015). *Un été avec Baudelaire*. Paris : Les Équateurs/France Inter. 171 p.

Kalaora, B. (1979). « Le tourisme en forêt : naissance et développement d'un loisir urbain. Le cas de la forêt de Fontainebleau », *Études rurales*, n° 76, pp. 69-86.

Kalaora, B. (1993). *Le Musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris : L'Harmattan. 304 p.

Riegl, A. (1984, éd. originale : 1903). *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse.* Traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, avant-propos de Françoise Choay. Paris : Seuil. 122 p.

Roger, A. (2017). *Court traité du paysage*. Folio. 250 p.

Ruskin, J. (1914). *Les Peintres modernes* (*Modern Painters*). Traduit de l'anglais et annoté par Emile Cammaerts. Paris : H. Laurens. 234 p.

Ruskin, J. (1921, éd. originale : 1906). *Les Pierres de Venise*. Traduit par Mathilde P. Crémieux. Renouard (5^e édition). 266 p.

Vilain-Carlotti, P. (2026). *L'épreuve du feu. Habiter autrement la Terre*. Paris : Flammarion. 272 p.

17 *Cf*. l'ouvrage, numérisé et accessible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103094m/f76.item.zoom