

Remarques sur la « modernité » baudelairienne

À Pierre Arnoux et Evelyne Boulongne.

L'année 1857 fut décisive dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle français et, par-delà, pour celle de notre XX^e siècle. [...] [Flaubert et Baudelaire] réalisent en effet [...] une sorte de coup de force esthétique par lequel ils "achèvent" l'âge de la tradition, que leur livre vient clore, en même temps qu'ils inaugurent, chacun à leur manière, l'ère de la modernité. Sans rien retirer au génie de Flaubert sans lequel le roman moderne, de Proust aux nouveaux romanciers, n'aurait pas été ce qu'il est, il nous paraît que chez Baudelaire l'initiation à la modernité se fait avec une intelligence critique encore plus aiguë.

C'est par ces phrases que Dominique Rincé introduit le volume consacré à Baudelaire de la collection « Que sais-je ? » des Presses Universitaires de France¹. On pourrait citer des formulations analogues dans bon nombre de monographies sur Baudelaire ou dans des ouvrages généraux sur la littérature française du XIX^e siècle. Aux yeux de la postérité, Baudelaire demeure donc le premier poète de la modernité, et il est fort peu probable que ce jugement soit révisé un jour. Cependant, comme la réflexion critique et esthétique a accompagné (et même précédé) son œuvre poétique – « tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. [...] il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique », lit-on dans son essai sur Richard Wagner² –, et surtout parce que le mot « modernité » revient plusieurs fois sous la plume de l'auteur du *Peintre de la vie moderne*, la tentation a été grande de faire aussi de Baudelaire le premier théoricien de la modernité poétique.³ Je me propose de montrer ici que Baudelaire a été beaucoup moins un théoricien qu'un praticien de la « modernité », au sens où l'entend la postérité, qui projette pour ainsi dire rétroactivement sa notion de modernité sur un terme que Baudelaire a employé dans un sens à mon avis différent.

Remarquons à ce propos que, s'il est vrai que Baudelaire a pu avoir la certitude d'apporter, avec *Les Fleurs du mal*, quelque chose de singulier, quelque chose de vraiment nouveau dans le domaine de la poésie, sa correspondance et ses notes ne révèlent point qu'il ait eu le sentiment d'y introduire quelque chose de « radicalement » nouveau, pas plus qu'il n'ait eu conscience d'accomplir une rupture. Quant au *Spleen de Paris*, on peut certes voir de la prudence, de la modestie ou une recherche de caution dans sa prétendue intention d'imiter Aloysius Bertrand, mais il ne pense pas que ses petits poèmes en prose marquent, selon l'expression de Georges Blin, « un commencement absolu »⁴ : « Je suis assez content de mon *Spleen*. En somme, c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de

¹ Baudelaire et la modernité poétique, 1984.

² BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., II, p. 793.

Je cite désormais cette édition en indiquant, dans le texte et les notes, le tome et la page.

³ Voir par exemple FROIDEVAUX, Gérard, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Librairie José Corti, 1989, p. 10 et pp. 29-32.

⁴ BLIN, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Librairie José Corti, 1948, p. 143.

détail, et de raillerie », écrit-il à Jules Troubat le 19 février 1866⁵. Sans doute, il aurait été agréablement surpris si par quelque révélation magique il avait pu apprendre qu'une centaine d'années plus tard certains parleront même de « deux révolutions baudelairiennes »⁶, et que des monographies portant des titres comme *De Baudelaire au surréalisme* ou *La Poésie depuis Baudelaire* orneront des milliers d'étagères.

Notons ici, en marge de cet exposé mais en conformité avec le thème général du présent colloque, que chaque fois que Baudelaire se pose explicitement comme imitateur, il rate son but : heureusement, dirions-nous, car les poèmes du *Spleen de Paris* sont évidemment d'une tout autre portée littéraire que *Gaspard de la Nuit*, tandis que le projet d'essayer « d'imiter [l]a manière » de Victor Hugo a abouti à deux poèmes des plus magnifiques – et en réalité très peu hugoliens – des *Tableaux parisiens*, et au dépassement des « limites assignées à la Poésie » (CI/583). « Les poètes immatures imitent ; les poètes mûrs volent ; les mauvais poètes dégradent ce qu'ils prennent, tandis que les bons poètes en font quelque chose de meilleur, ou au moins quelque chose de différent »⁷ : il paraît que cette remarque de T. S. Eliot s'applique parfaitement à Baudelaire, plagiaire génial qui a su transmuier les matériaux empruntés à d'autres en des créations très supérieures aux originaux. Je me bornerai ici à citer l'étrange amalgame du « Guignon », dont les tercets sont en réalité la traduction d'une strophe du poète anglais Thomas Gray, tandis que les quatrains, à l'exception des deux premiers vers, sont nés d'une adaptation plus ou moins libre d'une strophe de Longfellow⁸. C'était un article anonyme paru en 1849 dans le *Southern Literary Messenger* de Richmond qui constitue, en traduction presque littérale, l'essentiel de la première grande étude consacrée à Edgar Poe en 1852, date à laquelle Baudelaire ne connaissait ni les poèmes (dont *Le Corbeau* qu'il prétend analyser pour ses lecteurs), ni les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, ni même *La Genèse d'un poème (The Philosophy of Composition)* de son « frère d'élection » américain – dont il omettra de traduire *The Poetic Principle* pour la simple raison qu'il en a incorporé sans guillemets d'amples passages dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Remarquons cependant que Baudelaire reconnaît déjà pour ainsi dire à l'avance, dans *La Fanfarlo* écrite en 1849, toutes ses futures « dettes » secrètes et invoque, pour se disculper, un motif que la postérité n'aura pas manqué d'admettre :

Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! – et de là à penser : c'est donc de moi, – il n'y a que

⁵ BAUDELAIRE, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol., t. II, p. 615. (Désormais abrégé par la lettre C.)

Un an plus tôt, le 9 mars 1865, il a pourtant écrit à sa mère : « j'espère que je réussirai à produire un ouvrage singulier, plus singulier, plus volontaire du moins, que les Fleurs du mal, où j'associerai l'effrayant avec le bouffon et même la tendresse avec la haine » (CII/473).

⁶ JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, 1979.

⁷ Ma traduction. On lit dans l'original : « *One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate ; mature poets steal ; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn ; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. Chapman borrowed from Seneca ; Shakespeare and Webster from Montaigne.* » T. S. Eliot, « Philip Massinger », in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co Ltd, p. 125.

⁸ Voir les notes de PICHOSIS, Claude, I/860.

l'espace d'un tiret. [...] Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, restait profondément original (I/554-555).

Les transpositions d'art occupent cependant une place assez remarquable dans *Les Fleurs du mal*. En effet, plusieurs « fleurs » sont la traduction, dans le langage de la poésie, d'une expérience esthétique suscitée par la contemplation d'une œuvre d'art. Baudelaire suit là une mode, cultivée aussi par Théophile Gautier, mais il reprend aussi à son compte l'idée de l'intraductibilité du langage de l'art dans le langage non poétique, idée qui remonte, par delà les romantiques allemands, jusqu'à Kant. « La critique de la poésie est un non-sens », dit Novalis, alors que les personnages de la *Conversation sur la poésie* de Friedrich Schlegel affirment qu'« on ne peut proprement parler de poésie qu'en poésie »⁹. De là, Baudelaire n'avait qu'à franchir un pas pour déclarer dans le *Salon de 1846* qu'on ne peut proprement parler d'art qu'en art :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; [...] un beau tableau étant la nature réfléchi par un autre artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie (II/418).

Chez Baudelaire, la source plastique est parfois avouée (tel est le cas du *Masque*, dédié à Ernest Christophe), mais elle reste le plus souvent non signalée : ainsi dans *L'Irrémédiable*, où l'image du « damné descendant [...] / D'éternels escaliers sans rampe » a été inspirée par une planche de Piranèse, et celle du « navire pris dans le pôle » par un tableau intitulé *Le Naufrage* de Caspar David Friedrich¹⁰.

Il serait sans doute très intéressant d'examiner toutes ces influences, tous ces emprunts, et la valeur qu'ils acquièrent dans *Les Fleurs du mal* – autrement dit, d'étudier l'imitation comme facteur d'originalité dans l'œuvre de Baudelaire, mais je me suis proposé de parler ici de la prétendue « théorie » baudelairienne de la modernité, et force m'est de revenir maintenant à mon sujet.

En 1846, Baudelaire identifie l'art moderne avec le romantisme, plus précisément avec l'un de ses courants, « l'austère filiation du romantisme »¹¹, qui est pour lui l'« expression de la société moderne », et qu'il distingue de « la fausse école romantique » (II/409) et de « l'ancien romantisme » (II/366), représenté à ses yeux par Victor Hugo. Dès la fin des années 1850, il cessera cependant de se qualifier lui-même de romantique : dorénavant, il verra dans le romantisme un mouvement dont il a subi naguère l'ascendant mais dont il s'est séparé et qu'il croit avoir dépassé : « Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels », lit-on dans le *Salon de 1859* (II/645).

Son premier article de critique, le *Salon de 1845* contient déjà plusieurs éléments des grandes études esthétiques futures. Il réclame « une nouvelle manière de voir et d'entendre les arts » (II/374), ce qui doit se manifester en premier lieu non dans le choix des sujets, mais

⁹ Cité par TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 230.

¹⁰ Voir les notes y relatives de Claude Pichois (I/989), et STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, pp. 41-42. Au sujet de l'ampleur de l'inspiration plastique dans l'ensemble de l'œuvre baudelairienne, voir Prévost, Jean, *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Mercure de France, 1964.

¹¹ Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle (II/409).

dans ce qu'il appellera un an plus tard « la manière de sentir ». L'allégorie qui deviendra par la suite le moyen privilégié servant à « tirer l'éternel du transitoire » y est considérée comme « un des plus beaux genres de l'art » (II/368). Protestant contre le goût presque exclusif du passé, il revendique un art ancré dans le présent historique, orienté vers la représentation et la traduction de la mode et des mœurs : « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant l'héroïsme “de la vie moderne” nous entoure et nous presse » (II/407). Ce qui revient à dire qu'il ne voit pas encore en Delacroix l'artiste moderne par excellence : tout en prodiguant des éloges au « peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes », il lui reproche implicitement de se borner à la peinture de tableaux historiques et de rester insensible aux sollicitations du présent. Baudelaire attend donc encore « l'avènement du “neuf” », à savoir l'émergence du « “peintre”, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies » (II/407).

Il semble changer d'avis dès l'année suivante, lorsque dans le *Salon de 1846* il identifie romantisme et art moderne (« Qui dit romantisme dit art moderne... » [II/421]), faisant de Delacroix « le chef de l'école “moderne” » (II/427). Jusqu'à la mort du peintre ou presque, l'œuvre de Delacroix servira de référence constante à Baudelaire, mais plusieurs indices révèlent que celle-ci ne donnait pas entière satisfaction au poète. Les commentateurs de l'esthétique baudelairienne, à commencer par André Ferran, affirment qu'en 1846, Baudelaire « a compris » la « modernité » de Delacroix, qui consistait non dans le choix des sujets, mais dans « la manière de sentir » (II/420), c'est-à-dire dans « cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres » (II/440) ; dans son surnaturalisme, dans sa faculté de parler « surtout au souvenir » (II/433), dans sa naïveté, dans son universalité, etc. Dans cette première apologie de Delacroix, on trouve cependant deux expressions qui trahissent, peut-être malgré l'auteur, que Baudelaire attend toujours la venue du « vrai peintre » de la vie moderne. Après avoir établi sa définition du romantisme comme « art moderne », il se réfère à Delacroix comme « l'homme qui est “jusqu'à présent” le plus digne représentant du romantisme » (II/422¹²), et conclut le chapitre qui lui est consacré en disant qu'il est « la “dernière” expression du progrès dans l'art » (II/441¹³). Les tableaux de Delacroix étaient des évocations historiques, bibliques et mythologiques, ré-interprétées par l'esprit et la sensibilité de l'homme du milieu du XIX^e siècle : ils reflétaient donc l'atmosphère générale de l'époque où ils étaient exécutés, mais non « le côté épique » de la vie moderne. Peut-être Baudelaire espérait-il orienter discrètement Delacroix vers la représentation de scènes tirées de la vie contemporaine, en particulier de celle des grandes villes : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas » (II/496). Chose significative : le *Salon de 1846* se clôt sur un hommage rendu non à Delacroix, mais à Balzac.

¹² Les italiques sont de moi.

¹³ Les italiques sont de moi.

Baudelaire devra attendre 1859 pour découvrir enfin (?) *Le Peintre de la vie moderne* en la personne de Constantin Guys¹⁴. Dans le *Salon* de la même année, il célèbre encore en Delacroix l'égal de Raphaël et de Véronèse (II/634), mais voit sa « spécialité » surtout dans la richesse de son imagination (II/636¹⁵). Certes, l'admiration de Baudelaire pour le peintre ne se démentira jamais, et ses études auront créé les conditions d'une réception plus avisée de ses œuvres. Mais la « conversion » tant attendue de Delacroix n'a jamais eu lieu, et lorsque le peintre disparaît en 1863, l'insatisfaction de Baudelaire perce assez nettement dans l'article nécrologique publié sous le titre *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. Il n'ajoute pratiquement rien de nouveau à ce qu'il a déjà dit dans les études précédentes, et réutilise même dans son texte plusieurs passages du *Salon de 1859*. Baudelaire ne va pas, bien entendu, jusqu'à lui faire ouvertement grief d'avoir été aveugle à la « beauté moderne », et n'examine pas de près ce « quelque autre chose » (II/744) au détriment de quoi ses qualités se sont affirmées. Il se montre toutefois moins discret à propos de l'absence presque complète du grotesque et de l'ironie dans son œuvre placée sous le signe « de la fatalité et de l'irréparable amertume » (II/760). Par ces omissions et ces remarques critiques à peine déguisées, Baudelaire laisse entendre qu'il croit connaître, tout comme dans le cas de Théophile Gautier, « les lacunes de son étonnant esprit »¹⁶.

Il semble donc que Baudelaire trouve le vrai champion de l'art moderne en Constantin Guys, dont il fait le « héros » du *Peintre de la vie moderne*, paru en 1863, mais élaboré en 1859-1860, c'est-à-dire parallèlement aux grands poèmes des *Tableaux parisiens*. La portée des éloges qu'il lui prodigue est cependant limitée dès le début de l'article, où Baudelaire affirme les mérites des tableaux « de second ordre » et des « *poetae minores* » (II/683). De plus – comme s'il craignait d'avoir mis Guys sur un piédestal trop élevé –, le poète juge opportun de rappeler dans le dernier paragraphe que les peintres parmi lesquels Guys se range ne sont pas les artistes les plus marquants du siècle, et que ce dernier le leur cède même sur le plan de la technique (II/724).

Dans un ouvrage intitulé *The Culture of Redemption*, l'Américain Leo Bersani décèle dans les premières pages de l'article « une certaine préciosité de la rhétorique » et croit y entendre une voix ironique perçant derrière les lignes, ce qui refléterait à son avis « une disjonction entre le narrateur et ses idées ». D'après Bersani, il s'agirait de réserves formulées implicitement « qui tendent à priver les idées exprimées de l'adhésion sans équivoque de l'auteur »¹⁷. Le critique omet cependant d'expliquer pourquoi Baudelaire se serait décidé à développer, autour de la figure d'un artiste soucieux de garder l'anonymat, des idées esthétiques auxquelles il ne croit pas pleinement... Il me semble que Bersani interprète *Le Peintre de la vie moderne* à la lumière du *Spleen de Paris*, où l'on observe en effet plus d'une fois un divorce entre Baudelaire acteur et Baudelaire narrateur, entre

¹⁴ Sa connaissance des œuvres de Guys et de l'artiste lui-même date de cette année. Préparée sans doute pendant plusieurs années, l'étude ne vit le jour qu'en 1863.

¹⁵ Le Salon de 1859 est centré, bien entendu, sur le thème de l'imagination.

¹⁶ Lettre à Hugo du [23 ?] septembre 1859 (C, I/597).

¹⁷ Harvard University Press, 1990, pp. 84-85 (ma traduction).

Baudelaire narrateur et Baudelaire auteur¹⁸. Il est certain que les jugements de Baudelaire critique littéraire sont parfois dictés par des visées tactiques, par des manœuvres qu'il entreprend sur l'échiquier de la vie littéraire (ainsi certains sont loués, d'autres ménagés, d'autres encore traînés dans la boue sans l'avoir vraiment mérité...), mais sa critique artistique échappe à toute considération « politique » de ce genre, pour la simple raison qu'il n'était pas peintre, qu'il ne devait pas compter avec les réactions d'un milieu auquel il n'était pas intégré, et qu'il pouvait par conséquent formuler ces opinions en toute liberté. Et il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un peintre, et que tout ce que Baudelaire affirme à propos de la peinture n'est pas nécessairement transposable dans le domaine de la poésie.

J'ai déjà cité plus haut quelques tournures signalant que Baudelaire avait des réserves sur le talent de Guys et la portée de son œuvre. Il est assez évident qu'aux yeux de Baudelaire les dessins de Guys, qui rendent la vie dans ses apparences extérieures¹⁹, manquent de cette « profondeur » que seules les créations des plus grands artistes sont capables d'ouvrir au spectateur. Et lorsqu'on lit à la fin de l'article : « Pour définir une fois de plus le genre de sujets préférés par l'artiste, nous dirons que c'est "la pompe de la vie", telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante » (II/707), on voit tout de suite que ce ne sont pas des thèmes très baudelairiens. Il paraît donc que l'art de Constantin Guys – que l'histoire des beaux-arts considère aujourd'hui comme un artiste intermédiaire entre les peintres romantiques et les impressionnistes, un précurseur de Toulouse-Lautrec – lui a servi seulement de prétexte pour développer des idées esthétiques. Comme c'est plus d'une fois le cas dans ses écrits critiques, Baudelaire pratique ce que Claude Pichois a appelé une « critique d'identification » (II/1071)²⁰ en prêtant au peintre ses propres convictions esthétiques.

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, la modernité n'est plus identifiée avec le romantisme : en effet, les mots « romantique » ou « romantisme » sont pratiquement absents du texte...²¹ Le passage célèbre que Baudelaire a consacré à la « modernité » a donné lieu à de nombreux commentaires²². Le caractère contradictoire des interprétations tient à l'imprécision du vocabulaire baudelairien, à l'absence d'un développement systématique et à une incohérence parfois fâcheuse du texte d'une part, et, d'autre part, aux partis pris de certains commentateurs, qui projettent pour ainsi dire rétroactivement leur notion de la modernité sur

¹⁸ Tel est notamment le cas d'*Un plaisant*, où l'« incommensurable rage » du narrateur contre le « magnifique imbécile » est implicitement condamné par la logique interne du texte. Voir FORMENTELLI, Georges, « Un plaisant », in *Dix études sur Baudelaire*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1993, pp. 137-155.

¹⁹ Baudelaire n'omet pas de souligner « son amour excessif des choses visibles, tangibles » (II/691).

²⁰ Parmi les très nombreux rapprochements possibles entre *Le Peintre de la vie moderne* et le poète des *Tableaux parisiens*, je me borne ici à indiquer la ressemblance frappante entre Guys « penché sur sa table » et « s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau » pendant la nuit (II/693) d'une part, et l'homme « las d'écrire » du *Crépuscule du matin* et le poète s'exerçant « seul à [s]a fantasque escrime » du *Soleil*, de l'autre.

²¹ En fait, on constate une seule occurrence de « romantique » : « ... nous retrouvons ces paysages familiers et intimes qui font la parure circulaire d'une grande ville, et où la lumière jette des effets qu'un artiste vraiment romantique ne peut pas dédaigner » (II/723).

²² Pour un résumé des principales lectures – celle, thématique et phénoménologique (G. Poulet), celle de la transcendance mystique (Jean Pommier, Marc Eigeldinger), celle du matérialisme dialectique (Walter Benjamin), celle de l'esthétique de la réception (Hans Robert Jauss, considéré par l'auteur comme adepte lui aussi du matérialisme dialectique et « néo-marxiste ») et l'approche psychanalytique (Leo Bersani), voir COMPAGNON, Antoine, « Baudelaire devant l'éternel », in *Dix Études sur Baudelaire*, Honoré Champion Éditeur, 1993.

le terme manié par Baudelaire dans un sens à mon avis différent. Pour plus de commodité, je reproduis ici le passage qui a soulevé tant de discussions (II/694-695), et toutes les occurrences du mot « modernité » dans le texte.

[Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Âge, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contresens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. Ainsi, les déesses, les nymphes et les sultanes du XVIII^e siècle sont des portraits moralement ressemblants.

Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la moire antique, du satin à la reine, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que dans les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne. En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G. (II/694-695)

« Ainsi M. G., s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la "modernité", représente volontiers des femmes très parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent. » (II/718)

« Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la "modernité". Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie. » (II/724)²³

Remarquons tout d'abord que le mot « moderne » est utilisé dans le sens de « contemporain, actuel » par Baudelaire, et n'est porteur d'aucun jugement de valeur. Surtout, il ne désigne jamais une orientation esthétique que notre époque définirait comme « modernité poétique » ou « artistique ». Ainsi, lorsque Baudelaire parle de « nos expositions

²³ Les italiques sont de Baudelaire.

de tableaux modernes » au début du passage cité ci-dessus, il est évident qu'il entend par là la production artistique de son temps (qui justement refuse d'« être de son temps... »). Il en va de même dans le *Salon de 1859*, dont la genèse ne précède que de peu celle de l'article consacré à Guys, et où le peintre moderne, loin d'incarner « la dernière expression du progrès dans l'art », apparaît plutôt comme marqué par tous les défauts et toutes les tares de son temps :

Et "l'enfant gâté", le peintre moderne se dit : "Qu'est-ce que l'imagination ? Un danger et une fatigue. [...]". [...] Il peint, il peint, et il bouche son âme, et il peint encore, jusqu'à ce qu'il ressemble enfin à l'artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l'argent du public. L'imitateur de l'imitateur trouve ses imitateurs [...] (II/613).

À première vue, le mot « modernité » semble en effet avoir deux sens différents dans les phrases suivantes²⁴ : 1) « Il s'agit, pour lui [pour Guys], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » ; 2) « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». En posant que chacune des deux phrases contient une définition de la « modernité », on pourrait conclure avec Gérard Froidevaux que « la modernité de Baudelaire se définit, dans le *Peintre*, par le transitoire d'une part et par la synthèse entre le transitoire et l'éternel d'autre part »²⁵. C'est que certains commentateurs se méprennent curieusement sur le sens de la première phrase : ce n'est pas la « modernité » qui y est définie, mais l'attitude de Constantin Guys, ou peut-être l'attitude que Baudelaire prête à Guys, présenté comme peintre de la vie moderne. Il s'ensuit que dans la terminologie baudelairienne « modernité » se rapporte uniquement au transitoire, à l'historique, au présent, mais cela ne suffit pas encore pour qu'on puisse parler de création artistique : Baudelaire souligne que ce n'est que « la moitié de l'art », et pour qu'il y ait œuvre d'art (durable), il faut que la composante circonstancielle se double d'une composante éternelle et immuable. Or « l'éternel et l'immuable » sont identifiés dans la même phrase avec « le poétique » (= l'esthétique), un peu plus haut avec « la beauté mystérieuse », et quelques pages plus haut, avec des contenus spirituels à valeur universelle et avec des réalités immuables (« tout ce que [la circonstance] suggère d'éternel » (II/687). Ce qui revient à dire que ce que Baudelaire entend par « modernité » se réfère aux aspects particuliers et périssables de l'époque où l'artiste vit (les avatars de la mode, les mœurs, les passions, etc.). Quand Baudelaire dit que Guys cherche « la modernité », il veut dire que le peintre s'emploie à découvrir ce qui est propre à son temps. La confusion vient de ce que Baudelaire omet de définir « la modernité » au début de son chapitre et en vient sans transition à résumer l'ambition artistique de Guys. Il faut donc lire non pas : « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; [...] [c'est-à-dire qu'il s'efforce] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire », mais : « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; (...) [et il se propose] de dégager de la mode [= de la mode présente] ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ». On peut citer au

²⁴ Voir Compagnon, art. cit., p. 72.

²⁵ *Op. cit.*, p. 27.

moins deux phrases montrant clairement que « modernité » n'est pas un concept esthétique, mais une catégorie temporelle. Lorsqu'on lit : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque », cela veut dire qu'il existe une époque présente pour chaque peintre ancien, que chaque peintre ancien était à même de choisir pour ses œuvres des sujets contemporains, et que la plupart ont effectivement représenté leurs personnages dans les costumes de leur époque. Et l'avant-dernière phrase de l'article fait définitivement disparaître toute équivoque : « Il [Guys] a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité » (II/724), phrase où « la beauté passagère » constitue « le caractère » (esthétique) propre à « la vie présente », cette dernière étant identifiée avec « la modernité ».

Guys ne fait donc que « chercher » la modernité, qui se rencontre dans les spectacles de la rue. Il cherche la modernité, mais il ne la produit pas, il ne la crée pas.

Il ressort de tout cela que dans la terminologie baudelairienne, la « modernité » est une catégorie a-temporelle, applicable en principe à toutes les époques. Les commentateurs l'opposent à « antiquité », alors qu'au sens strict, cependant, « antiquité » ne peut pas être considérée comme son contraire. Toute « modernité » ne devient pas inévitablement une « antiquité », toute « modernité » n'est qu'une antiquité en puissance : « [...] pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite » – autrement dit, pour qu'une « modernité » devienne vraiment une « antiquité », il faut qu'elle arrive à toucher la sensibilité des hommes des siècles ultérieurs, qu'elle devienne une époque mémorable (digne d'être conservée dans les mémoires), qu'elle soit porteuse de qualités susceptibles d'être « reçues », comprises et appréciées par d'autres époques. Dans le domaine artistique, cette médiation s'accomplit par la beauté, qui se compose elle aussi d'un élément éternel et d'un élément circonstanciel, la présence du premier permettant à la postérité la « jouissance esthétique ».

L'expression « tirer l'éternel du transitoire » prête aussi à des équivoques. Je me bornerai ici à deux remarques à ce propos. Tout d'abord, cette formule signifie littéralement que seul l'éternel devrait être représenté, et que le transitoire dont il est dégagé ne serait digne d'aucun intérêt. Bien entendu, il n'en est rien : comme s'il se corrigeait lui-même, Baudelaire ne tarde pas à souligner la présence nécessaire de l'élément circonstanciel : « En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché ». Deuxièmement – comme il s'ensuit de ce que nous avons dit plus haut –, un art qui se contente du transitoire est nécessairement un art éphémère, incapable de se survivre, en raison de l'absence de contenus capables de solliciter d'autres époques : une « modernité » ainsi traitée ne saurait jamais s'élever au rang d'« antiquité ». Il faut montrer à la fois le minéral et la gangue, la perle et l'huître²⁶; soit, dans les termes de Baudelaire lui-même : l'artiste idéal est « le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel » (II/687²⁷). Ce que Baudelaire veut, c'est

²⁶ Ces métaphores sont d'Antoine Compagnon, art. cit., p. 72.

²⁷ L'italique est de moi.

« la traduction “légendaire” de la vie extérieure », c’est-à-dire l’expression, l’interprétation de la vie – « tous [l]es ouvrages [de Guys] sont signés de son âme éclatante » (II/688) qui « explique » aussi la beauté ; cela signifie aussi que la vision (et la représentation) de l’accidentel doit se doubler d’un regard plus vaste, faisant voir les dimensions secrètes, mais universelles, des choses et des êtres : la réalité présente doit être transformée en “légende”, en mythe enraciné dans « l’inconscient collectif », dont l’auteur de l’essai sur Richard Wagner soupçonne l’existence (« Rien de plus cosmopolite que l’Éternel », II/800), et transmise de génération en génération comme un message s’adressant à toutes les époques.

LÁSZLÓ SUJTÓ

Szeged