



HAL
open science

La modernité et l'art de l'apparence. Quand C.B. rencontre C. G.

Nadia Fartas

► To cite this version:

Nadia Fartas. La modernité et l'art de l'apparence. Quand C.B. rencontre C. G.. Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image , 2016, Varia 5, http://revue-textimage.com/sommaire/sommaire_12varia_5.html. halshs-01462296v2

HAL Id: halshs-01462296

<https://shs.hal.science/halshs-01462296v2>

Submitted on 20 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La modernité et l'art de l'apparence. Quand C. B. rencontre C. G.

« Venger l'art de la toilette des ineptes calomnies dont l'accablent certains amants très équivoques de la nature¹ » : c'est en ces termes que Baudelaire conclut le texte intitulé « La femme », l'une des treize sections de son essai *Le Peintre de la vie moderne*. La formulation de ce programme permet d'engager, par la suite, la fameuse section consacrée à l'« Éloge du maquillage ». L'art de l'apparence relève donc de la modernité. En effet c'est dans ce même essai que Baudelaire appréhende les traits d'une notion encore nouvelle, censée recouvrir les caractéristiques de l'époque dans laquelle il vit : la modernité². Plus précisément la modernité, la part de transitoire que toute forme d'art doit savoir allier à l'éternel, c'est-à-dire au permanent, désigne une manière d'être, voire une « attitude³ » : il s'agit de donner forme au présent, sans céder toutefois au culte de l'instantanéité. C'est pourquoi cette temporalité demande une attention particulière. Dès lors le paraître se dissocie du superficiel, il participe au contraire de la manière de vivre la modernité, c'est-à-dire de se rendre présent. Cependant, la prise en considération du présent ne s'oppose nullement à l'histoire et cette épaisseur du présent le poète a su la trouver dans les dessins de Constantin Guys dont il extrait la nouveauté ; essai sur la modernité, *Le Peintre de la vie moderne* est également un texte de critique d'art, dans lequel le poète décrit et les œuvres et la technique du dessinateur-reporter. L'entrée dans cet essai se confond avec une entrée dans un musée, celui du Louvre.

On se propose ainsi de montrer comment les dessins de Constantin Guys, qui saisit la mode autant que les aspérités de la vie moderne, permettent à Baudelaire de cerner l'art de l'apparence propre à la modernité, en sorte que les hiérarchies inhérentes aux polarités être-paraître, apparence-profondeur, s'en trouvent dissoutes. C'est que le dénigrement de l'apparence, *via* celui de la toilette ou de la parure, relève d'une déjà longue histoire, qui prend notamment ses sources dans la critique platonicienne de l'art et de l'image tout autant

¹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], in *Œuvres complètes*, tome II, édition de Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 714. Les références au *Peintre de la vie moderne* et aux Salons renvoient à cette édition, notée *OC, II*.

² Sur l'historicité du mot entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, voir G. Blin, *Baudelaire, suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Paris, Gallimard, 2011. Précisons que le dictionnaire *Littre* (1863-1877) intègre le mot en tant que néologisme.

³ Mise en évidence par Michel Foucault dans son essai « Qu'est-ce que les Lumières ? » [1984], que nous aborderons par la suite.

que dans la critique de l'ornement dont la rhétorique⁴ est l'objet. Au rebours de cette tradition, Baudelaire met en évidence le grain du vêtement, c'est-à-dire de la surface, qui se confond avec l'épaisseur du présent. L'étude de l'apparence s'avère riche et complexe, en témoignent les chapitres consacrés aux femmes et au dandy, mais on choisira ici de l'éclairer par l'angle peu étudié des « Voitures », section qui clôt *Le Peintre de la vie moderne*. La voiture atteste en effet de la nouvelle place accordée à la parure dans la modernité : elle participe d'une nouvelle nature. L'art singulier de l'anonyme Constantin Guys met ainsi en évidence une esthétique du cerne qui dialogue avec la poétique de Baudelaire afin de donner consistance à l'apparence dans la modernité.

Le grain du vêtement : la modernité et la « qualité essentielle de présent »

La modernité exprime un nouveau rapport au temps. C'est que se développe au XIX^e siècle « une conscience aiguë de l'*historicité* du présent⁵ » : les artistes et écrivains constituent des mouvements — romantisme, réalisme, etc. — en même temps qu'ils les pensent, tandis que ces mêmes mouvements acquièrent « une reconnaissance publique quasi simultanée », précise Bernard Vouilloux. Baudelaire, quant à lui, enjoint aux artistes de donner une nouvelle consistance au présent : « le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent⁶. »

La portée de l'essai de Baudelaire et l'importance accordée au présent dans la

⁴ Voir J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Flammarion, 2013.

⁵ B. Vouilloux, « Les styles collectifs dans l'histoire et devant l'historiographie », dans *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, sous la direction de G. Chamarat, P.-J. Dufief, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 37. L'auteur précise : « C'est à cette conscience historique sans égale dans les époques antérieures (et, en dernière instance, aux facteurs sociaux, économiques, scientifiques, techniques, etc., qui ont favorisé son émergence) que doit être imputé l'*effet* d'accélération de l'histoire, souvent relevé, qui semble s'être exercé sur les sociétés du vieil Occident : plus prégnant le sentiment de l'instant, plus poignant celui de sa fugacité. Un effet qui tend à inverser les données de notre problème : loin d'avoir à attendre de leur reprise historiographique, érudite, distanciée, rationnelle, l'entrée dans la sphère de la conscience culturelle, les concepts englobants sont d'abord mis en circulation par les acteurs historiques eux-mêmes, écrivains, artistes et critiques, tous écrivant l'histoire dans le moment où ils la font — vivant l'instant en vue de sa trace dans l'histoire, le revivant par anticipation comme souvenir du présent dans l'avenir. Le XIX^e siècle voit en effet la formation de groupes, d'écoles, de mouvements qui, pour la première fois, prennent conscience d'eux-mêmes en tant qu'êtres de raison historiques et dont justement l'un des premiers actes fondateurs, visant à consacrer leur existence publique est d'endosser, d'assumer, voire de revendiquer la dénomination qui, avec une intention souvent dépréciative leur a été accolée — et bientôt de s'en trouver une (le futurisme sera le premier mouvement à se choisir un nom) » (*ibid.*).

⁶ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 684. Voir l'étude lumineuse de Gaëtan Picon intitulée « Baudelaire et le présent », dans *Les Lignes de la main*, Paris, Gallimard, 1969.

modernité sont notamment mises en évidence par l'attention que la philosophie prête et à l'un et à l'autre. *Le Peintre de la vie moderne* permet à Michel Foucault de lire sur de nouveaux frais l'opuscule de Kant, *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?*, dans lequel le philosophe aborde le présent en tant qu'objet philosophique tout en formulant la nouvelle condition qui s'offre aux hommes : « *Les lumières se définissent comme la sortie de l'homme hors de l'état de minorité, où il se maintient par sa propre faute. [...] Sapere aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des lumières*⁷. » Le présent de Kant ne correspond pas à celui exposé dans *Le Politique* de Platon, autrement dit « un âge du monde, distinct des autres par quelques caractères propres⁸ » ; il ne correspond pas plus à « un événement dont on perçoit les signes » tel que le conçoit l'« herméneutique historique » d'Augustin ; il diffère également du présent de Vico qui est envisagé comme « un point de transition vers l'aurore d'un monde nouveau⁹ ». En ce sens, le présent de Kant ne désigne pas « l'aurore d'un accomplissement ». Pour « comprendre le présent », Kant cherche plutôt à poser une différence « qui concerne la pure actualité » : « quelle différence aujourd'hui introduit-il par rapport à hier ? ». En dégagant ainsi cette question de l'opuscule de 1784, Foucault insiste sur son importance d'un point de vue philosophique : « Kant a posé la question philosophique du présent. » L'*Aufklärung*, ce moment de la culture et de la pensée européennes d'où parle Kant, correspond à « un processus qui nous dégage de l'état de "minorité" ». Myriam Revault d'Allonnes insiste sur le fait que si, comme Descartes avec le *Discours de la méthode* ou les *Méditations métaphysiques*, d'autres philosophes avant lui ont évoqué leur présent et leur cheminement, Kant est le premier à poser la question

qu'est-ce que précisément que ce présent auquel j'appartiens ? Qu'est-ce qui fait sens aujourd'hui pour une réflexion philosophique ? [...] Le philosophe ne se pose pas seulement la question de son appartenance à telle ou telle doctrine, tradition ou courant de pensée, pas même celle de son appartenance à une communauté humaine en général : il s'interroge sur « son appartenance singulière à un présent », à un « nous », à un certain « nous »¹⁰.

L'opuscule de Kant permet ainsi à Foucault de définir la modernité en termes d'attitude. Ce

⁷ E. Kant, *Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], traduction de H. Wismann, *Œuvres philosophiques. Tome II, Des prolégomènes aux écrits de 1791*, sous la direction de F. Alquié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 209.

⁸ M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » [1984], *Dits et Écrits, 1954-1988*, tome II (1976-1988), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1382 et citation suivante.

⁹ *Ibid.*, p. 1383 et citations suivantes.

¹⁰ M. Revault d'Allonnes, *Pourquoi nous n'aimons pas la démocratie*, Seuil, 2010, p. 86. Sur « Qu'est-ce que les Lumières ? » de M. Foucault, voir aussi B. Karsenti, *D'une philosophie à l'autre. Les sciences sociales et la politique des modernes*, Paris, Gallimard, 2013.

mot vient désigner un « mode de relation à l'égard de l'actualité », distinct de la période historique : « plutôt que de vouloir distinguer la “période moderne” des époques “pré” ou “postmoderne”, je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de “contre-modernité”¹¹. » Pour illustrer ses propos, Foucault prend alors appui sur l'essai de Baudelaire dans lequel s'exprime « une volonté d'“héroïser” le présent¹² ». Il est sensible à l'injonction que le critique d'art fait aux peintres : s'emparer du présent et notamment du costume contemporain.

Insistons cependant sur la relation entre modernité et histoire, ce dont témoigne un passage important de l'essai, également cité par le philosophe :

Il [Constantin 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 transitoire¹³.

Et de préciser d'emblée le lien entre passé et présent : « Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique¹⁴. » En outre, le poète explique la visée de son essai dans les termes suivants : « C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu¹⁵. » Si la modernité esthétique a ses propres contours, si elle développe ses propres objets, savoirs et discours, elle n'en est pas moins liée au projet politique et social, la démocratie républicaine, qui se développe au XIX^e siècle. C'est pourquoi, il convient de ne pas isoler l'art de la modernité, contrairement à ce que semble affirmer Foucault. Insistant sur l'ascétisme du « dandysme », le mieux à même de traduire « l'attitude volontaire de modernité¹⁶ », celui-ci affirme en effet :

Cette héroïisation ironique du présent, ce jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration, cette élaboration ascétique de soi, Baudelaire ne conçoit pas qu'ils puissent avoir leur lieu dans la société elle-même ou dans le corps politique. Ils ne peuvent se produire que dans un lieu autre que Baudelaire appelle l'art¹⁷.

¹¹ M. Foucault, art. cit., p. 1387.

¹² *Ibid.*, p. 1388.

¹³ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 694

¹⁴ *Ibid.*, p. 684.

¹⁵ *Ibid.*, p. 685.

¹⁶ M. Foucault, art. cit., p. 1389.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1390.

De surcroît, le dandy n'est qu'une des figures du personnel de la vie moderne que Guys représente parmi d'autres et Baudelaire n'érige pas l'ascétisme — « se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure¹⁸ » — comme le trait spécifique de la modernité. Il reste que la pensée de Baudelaire croise celle du philosophe ou plus précisément des philosophes, par une pensée du vêtement et du corps en mouvement comme éléments de la singularité. La singularité est garantie par le régime du commun (social, politique) propre à la modernité.

Dès ses premiers *Salons*, le poète engage en effet à saisir « l'héroïsme de la vie moderne » jusque dans le costume noir, tant décrié par ses contemporains :

Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; — une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement¹⁹.

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, publié près de vingt ans après les *Salons* de 1845 et 1846, Baudelaire interpelle les peintres qui s'avèrent incapables de restituer le costume contemporain en harmonie avec la personne qui le porte :

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 passer²⁰.

Par le truchement du vêtement et de la question de sa représentation Baudelaire opère un geste double. D'une part, il accorde la modernité à la vitalité, c'est-à-dire au réel, ce qui ressortit à l'inattendu et au périssable ; d'autre part il montre que la visée de l'art n'est pas seulement de traduire la modernité : l'art et la modernité sont indissociables. L'art maintient et souligne la part de singularité, autrement dit d'irréductibilité que la modernité, dans son rapport au collectif et à l'universalité, doit préserver. Comment Constantin Guys répond-il à cet enjeu artistique et esthétique ?

Guys ne s'attache pas à reproduire des scènes du quotidien en les travestissant en

¹⁸ *Ibid.*, p. 1389.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 494.

²⁰ *Ibid.*, p. 695.

scène d'un autre temps comme le déplore Baudelaire à propos des « peintres actuels, [qui] choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'Orient ». Songeons aux tableaux historiques d'Ingres²¹ (fig. 1) ou aux tableaux d'Ary Scheffer (fig. 2) que Baudelaire exècre particulièrement²² ; songeons aux scènes de genre²³ d'Ernest Meissonier (fig. 3). L'exactitude de Guys est autre : ni idéale, ni textuelle (c'est-à-dire conforme aux sources mythologiques, historiques, bibliques ou littéraires), ni, en bon reporter, strictement documentaire. Il entrecroise plusieurs dimensions, le permanent et le transitoire, sans les opposer, comme certains théoriciens de l'art le préconisent.

L'essai de Baudelaire entre ainsi en dialogue avec les discours de Joshua Reynolds célèbre portraitiste anglais du second XVIII^e siècle qui fut président de la Royal Academy. Dans *Le Peintre de la vie moderne* Baudelaire ne fait que mentionner le nom de Reynolds : il n'en précise ni l'art ni la théorie. Or, il est remarquable que Joshua Reynolds ait développé une réflexion sur la temporalité dans la peinture à partir de deux manières d'envisager le temps dans la représentation du vêtement qui sied au meilleur portrait. Selon lui, loin de l'exactitude des costumes contemporains les peintres ne doivent pas représenter leurs modèles dans des habits modernes²⁴. S'il juge la mode suspecte car changeante, il est néanmoins plus nuancé et tente, furtivement, de ménager les temporalités. Ainsi, dans son *Septième Discours* prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre 1776, celui-ci invoque un savant dosage de « préjugés » qui n'autorise aucune originalité puisque la nouveauté entrave la clarté liée à l'habitude :

²¹ « Quant à la Jeanne d'Arc qui se dénonce par une pédanterie outrée de moyens, je n'ose en parler. [...] Ici, comme dans l'Apothéose, absence totale de sentiments et de surnaturalisme », *Exposition universelle (1855)*, *ibid.*, p. 589.

²² Voir « De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment », *Salon de 1846*.

²³ Signalons à ce propos l'ouvrage de M. Vottero, *La Peinture de genre en France, après 1850*, préface de B. Jobert, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Art et société », 2012. L'auteur met notamment en évidence l'importance des « peintres de mousquetaires » dans la peinture de genre du XIX^e siècle. Voir notamment le chapitre intitulé « Pourpoints et feutres à panaches, la scène de genre Renaissance ou le triomphe du bric-à-brac ».

²⁴ Andreas Beyer analyse la peinture de Gainsborough et de Reynolds à partir de leur conception temporelle du vêtement : « La confrontation du portrait de *Lady Mary Bate Dudley* avec celui de *Lady Worsley*, peint par Reynolds, montre que l'opposition entre les deux peintres ne se limitait pas à la conception du visage mais se reflétait jusque dans les vêtements. La position de Reynolds, consignée dans son *Septième discours* et dans son *Discours ironique* de 1791, visait à enlever à l'œuvre tout caractère temporel susceptible d'en affecter la pérennité. Pour lui, un tel risque existait si le modèle était habillé à la mode de l'époque. La *nightgown*, sorte de négligé porté par Lady Bate Dudley, en vogue en France et en Angleterre au milieu des années 1780, représentait tout ce que Reynolds condamnait. À ses yeux, un modèle atteignait ainsi au comble du ridicule, parce qu'il n'était pas vêtu selon l'idéal antique et que le sens commun prenait de ce fait le pas sur un sens plus élevé », A. Beyer, *L'Art du portrait*, traduit de l'allemand par A. Virey-Wallon, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 262 ; *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer Verlag GmbH, Munich, 2002.

En conséquence, celui qui dans le portrait désire ennoblir son sujet, que nous supposons être une dame, évitera de le peindre dans le costume moderne, dont l'air familier suffit pour détruire toute dignité. [...] Il donnera à la draperie de sa figure un air antique pour y mettre de la dignité, et conservera quelque chose du costume actuel pour y sauver la ressemblance. De cette manière son ouvrage s'accordera avec le préjugé que nous avons en faveur des choses que nous voyons continuellement, et le parfum de simplicité antique répondra à ce qu'on peut appeler notre préjugé érudit et savant²⁵.

Les propos de Reynolds viennent donc nourrir l'intertextualité de la dualité baudelairienne. Néanmoins, Baudelaire privilégie, quant à lui, non pas une complémentarité entre l'antique et l'actuel, mais une intrication entre le poétique et l'historique, le transitoire et l'éternel, afin que « toute *modernité* soit digne de devenir antiquité²⁶. » Dès lors, la querelle du vêtement fonde la modernité baudelairienne et, par une adresse aux peintres actuels, l'inscrit plus concrètement encore dans son rapport à l'art. De sorte que l'art des beaux-arts et l'art du paraître (celui de la mode) ne sont pas distincts :

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 [...]²⁷.

La lecture des occurrences de la modernité est renouvelée par la trame du vêtement. La dimension concrète de la modernité, qui relève alors de l'expérience, est dévoilée sous un autre point de vue. Si « la moire antique », « moire dont le dessin est grand » selon le *Littre*, est un tissu à la mode, en témoigne le journal *Le Conseiller des dames et des demoiselles* de février 1863 (fig. 4), le mot *moire* implique le mouvant puisqu'il désigne un apprêt qui « communique un éclat changeant, une apparence onduleuse et chatoyante » (*Littre*) aux étoffes. Hippolyte Taine, adepte des théories de l'hérédité, s'en inquiète. Se retrouve en effet dans ses *Leçons professées à l'École des beaux-arts* une critique des « peintres de la moire antique et du satin » :

A côté des journalistes de la plume, il est le journaliste du crayon, il peut avoir beaucoup de talent et d'esprit, mais il ne s'adresse qu'à un goût passager ; dans vingt ans ses habits seront démodés. Beaucoup d'esquisses de ce genre qui, en 1830, étaient vivantes, ne sont plus aujourd'hui qu'historiques ou grotesques. Nombre de portraits, dans nos expositions

²⁵ Sir J. Reynolds, *Discours sur la peinture*, préface de J.-F. Baillon, texte établi d'après l'édition de L. Dimier, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1991, p. 157 ; J. Reynolds, *Discourses*, éd. de Pat Rogers, Penguin classics, 1992, p. 200.

²⁶ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 695.

²⁷ *Ibid.*, p. 694-695.

annuelles, ne sont que le portrait d'une robe, et, à côté des peintres de l'homme, il y a les peintres de la moire antique et du satin²⁸.

Au rebours de cette conception rétrécie d'une superficielle surface, Guys valorise le vêtement car celui-ci se confond avec le mouvement. Après avoir, au tout début de son essai, fait l'éloge d'une « série de gravures de modes commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat²⁹ » — il s'agit des gravures de Pierre La Mésangère (fig. 5) —, après avoir développé des réflexions générales sur l'art, Baudelaire en arrive au point précis du grain, à la matérialité de l'art, de l'image, du tissu et, par là-même, *via* le vêtement contemporain, à l'épaisseur du présent. La forme que prend le corps avec le vêtement, la courbure singulière des tissus, ou encore la fixation d'une rencontre fugitive, telle que la décrit Baudelaire dans le poème « A une passante », visent là encore l'attitude de sorte que le vêtement s'efface : il s'agit d'exprimer et de traduire la modernité, plutôt que de représenter le vêtement, exact (figs. 6 et 7 et 8 et 9).

Offrir une consistance au présent, en mettant en évidence la surface, sans l'opposer à la profondeur, c'est offrir une consistance au réel en abolissant toute idée d'arrière-monde. Un autre objet, la voiture, met en évidence la place accordée à la surface dans la modernité baudelairienne.

La nature-parure et la voiture-parure ou de l'artifice moderne

La treizième et dernière section du *Peintre de la vie moderne* intitulée « Les voitures » est rarement mentionnée. Elle contribue pourtant à la compréhension de la modernité baudelairienne dans le rapport qu'elle entretient à l'artifice. Consacrées au monde des « êtres privilégiés », « Les voitures » marquent une frontière tout en appartenant à la modernité, ce dont les premiers mots attestent : « Ainsi se continuent, coupées par d'innombrables embranchements, ces longues galeries du *high life* et du *low life*. Émigrons pour quelques instants vers un monde, sinon pur, au moins plus raffiné³⁰. » Plus encore, avec « Les voitures », Constantin Guys développe un nouvel aspect de son talent par la manière singulière de saisir des formes en mouvement dans l'espace. Selon Baudelaire, l'artiste ne peut qu'être attiré par « la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué,

²⁸ H. Taine, *De l'idéal dans l'art. Leçons professées à l'École des beaux-arts*, Paris, Germer Baillièrre, 1867, p. 72.

²⁹ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 684.

³⁰ *Ibid.*, p. 722.

navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace³¹ ». La ville moderne, ou plus précisément sa périphérie, est traitée comme un paysage dont il convient de saisir et la familiarité et la préciosité : « [...] il ne s'agit plus des terrains déchirés de Crimée, ni des rives théâtrales du Bosphore ; nous retrouvons ces paysages familiers et intimes qui font la parure circulaire d'une grande ville³². » La modernité est donc liée autant à une manière de penser le temps qu'à une manière de penser l'espace.

Ultime parure de la femme, du dandy, et de tout le personnel de la vie moderne, la voiture s'avère adéquate à l'exploration de l'espace de la modernité. Elle protège, enveloppe et transporte :

Tantôt ce sont des haltes et, pour ainsi dire, des campements de voitures nombreuses, d'où, hissés sur les coussins, sur les sièges, sur les impériales, des jeunes gens sveltes et des femmes accoutrées des costumes excentriques autorisés par la saison, assistent à quelque solennité du turf qui file dans le lointain ; tantôt un cavalier galope gracieusement à côté d'une calèche découverte, et son cheval a l'air, par ses courbettes, de saluer à sa manière. La voiture emporte au grand trot, dans une allée zébrée d'ombre et de lumière, les beautés couchées comme dans une nacelle, indolentes, écoutant vaguement les galanteries qui tombent dans leur oreille et se livrant avec paresse au vent de la promenade.

Ainsi est-il plus question de balancement que de vitesse (le mot n'est pas employé dans cette section) dans ce mouvement de la vie moderne. La nature est *excédée* : en cadence, avec élégance, la *voiture-parure* surgit dans le paysage de la vie moderne (figs. 10 et 11 et 12). Or le projet poétique de Baudelaire est notamment avec les *Tableaux parisiens*, *Le Spleen de Paris* et *Le Peintre de la vie moderne*, d'extraire la poésie du nouveau paysage de la ville moderne. La *voiture-parure-allure* peut en être l'emblème : « Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très difficile à sténographier. » Le sujet détaché, « une voiture », est orné par les virgules. Cet ornement est joint à l'idée de balancement que l'on retrouve dans la ponctuation, les points-virgules (« point affaibli ou virgule renforcée³³ »), les adverbes et conjonctions (« tantôt », « ou », « et ») qui rythment cette dernière section du *Peintre de la vie moderne*. La voiture autorise l'entremêlement de la nature et de l'artifice : « La fourrure ou la mousseline leur monte jusqu'au menton et déborde comme une vague par-dessus la portière. » La nature (« une vague », elle-même annoncée et redoublée par l'adverbe « vaguement »), c'est-à-dire le comparant, est mêlée à l'artifice,

³¹ *Ibid.*, p. 724.

³² *Ibid.*, p. 723 et citations suivantes.

³³ M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009, p. 146.

lequel fait émerger le sens du toucher, en alliant différentes textures sensuelles, qui relèvent autant de l'animalité que de la douceur et du vaporeux, de l'épaisseur et de la transparence. Nature et artifice *débordent* ensemble. Mais si la caractéristique de la vague est de se briser, elle est aussi de se renouveler sans cesse : elle figure l'indéterminé. Baudelaire retrouve dans la mer une image privilégiée, lieu de l'infini et de l'éternel : « La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame³⁴. » La mer produit ce même « infini dans le fini³⁵ » qu'il extrait des tableaux de Delacroix. Toutefois, loin des images romantiques, le poète ne va pas jusqu'à projeter ses états d'âmes dans le paysage, ce dont témoignent les constructions pronominales associées aux objets, aux choses et aux événements : « Dans cette série particulière de dessins se reproduisent sous mille aspects les incidents du sport, des courses, des chasses, des promenades dans les bois », « ses retraites se remplissent de brumes automnales, d'ombres bleues, de rayons jaunes, d'effulgences rosées, ou de minces éclairs qui hachent l'obscurité comme des coups de sabre. » Là encore, entre l'ombre et la lumière, le vaporeux et le cinglant, la poétique des contrastes trahit les qualités d'une nature plurielle, illimitée et artificialisée.

Dans ce balancement entre mesure et démesure, Constantin Guys réalise une opération d'extraction, opération complexe mais au rendu simple. C'est cette extraction que Baudelaire a repérée et qui correspond à la modernité. Ainsi avec les voitures Constantin Guys propose-t-il un *concentré de modernité*. Il ne représente pas des personnes précises, aucun de ses dessins n'est un portrait, il saisit des attitudes, ici il s'agit de celles des riches (« les attitudes du riche lui sont familières³⁶ »). La voiture elle-même a une attitude, donnée par son allure. « Attitude » rime avec « certitude » comme l'exprime une nouvelle fois Baudelaire à propos de la méthode de Guys : « il sait, d'un trait de plume léger, avec une certitude qui n'est jamais en défaut, représenter la certitude de regard, de geste et de pose qui, chez les êtres privilégiés, est le résultat de la monotonie dans le bonheur ». La « main sûre des coursiers³⁷ », ces dessins qui suffisent « à coup sûr » à montrer « la puissance de M. G. comme paysagiste » confirment une capacité à l'exactitude. Le trait est repris dans la description faite par Baudelaire de certaines aquarelles où il évoque des « rayons jaunes » (autrement dit la ligne et la couleur), de « minces éclairs » (la ligne et la lumière). Ainsi, le trait, la zébrure, la lumière complexifient le dilué de l'aquarelle, la « monotonie » de ces balancements. Entre le rebord,

³⁴ Ch. Baudelaire, « L'homme et la mer », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, édition de Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 19.

³⁵ *Salon de 1859, OC, II*, p. 636.

³⁶ *Ibid.*, p. 722 et citation suivante.

³⁷ *Ibid.*, p. 723 et citations suivantes.

la limite de la « parure circulaire d'une grande ville » et l'infini de la mer, la modernité est concentrée. Tout comme l'objet voiture vient désigner la modernité, l'ultime section « Les voitures » condense plusieurs thèmes de la vie moderne. De sorte que l'art de Constantin Guys est lui-même une quintessence de la modernité : « il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie³⁸. »

En outre, avec « Les voitures » Constantin Guys intègre la postérité, c'est-à-dire la notoriété qu'il refuse. Dès la cinquième section intitulée « La modernité », Baudelaire prévient le lecteur que l'artiste dont il parle et qui incarne la modernité souhaite rester anonyme. Cette volonté est le corollaire de la pratique du dessinateur et d'une possibilité de s'infiltrer dans tous les interstices, fugitifs, de la modernité. L'anonymat se confond avec le fugitif pour atteindre l'historique, et cette place privilégiée Constantin Guys entend bien la conserver :

Grand amoureux de la foule et de l'incognito, M. C. G. pousse l'originalité jusqu'à la modestie. M. Thackeray, qui, comme on sait, est très curieux des choses d'art, et qui dessine lui-même les *illustrations* de ses romans, parla un jour de M. G. dans un petit journal de Londres. Celui-ci s'en fâcha comme d'un outrage à sa pudeur. Récemment encore, quand il apprit que je me proposais de faire une appréciation de son esprit et de son talent, il me supplia, d'une manière très impérieuse, de supprimer son nom et de ne parler de ses ouvrages que comme des ouvrages d'un anonyme. J'obéirai humblement à ce bizarre désir. Nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M. G. n'existe pas, et nous nous occuperons de ses dessins et de ses aquarelles, pour lesquels il professe un dédain de patricien, comme feraient des savants qui auraient à juger de précieux documents historiques, fournis par le hasard, et dont l'auteur doit rester éternellement inconnu³⁹.

L'auteur Baudelaire construit un narrateur-personnage en mettant à distance Constantin Guys, lui-même devenu un personnage de fiction. De la dédicace de « Rêve parisien », poème des *Fleurs du Mal*, au *Peintre de la vie moderne*, l'existence de Constantin Guys se trouve paradoxalement affirmée par les initiales. C. G. s'inscrit furtivement et par ironie (« nous feindrons ») dans la tradition des fictions sur l'art, entre *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac et *L'Œuvre* de Zola. Baudelaire entérine la fiction en prenant son parti, avec humour, par l'insistance sur l'imagination. Au terme du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire ajoute Constantin Guys dans la liste des peintres de mœurs, tout comme le poète s'ajoutait en anagramme dans « Les Phares ». On se souvient de l'analyse de Philippe Hamon qui distingue « un cas curieux d'auto-muséification, ou d'auto-panthéonisation » dans ce poème dans lequel Baudelaire consacre chaque strophe à un artiste (Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt,

³⁸ *Ibid.*, p. 724.

³⁹ *Ibid.*, p. 688.

Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya, Delacroix). L'auteur attire notre attention sur la strophe cinq qui se distingue des autres par la place accordée au nom propre de l'artiste Puget :

C'est aussi la seule strophe de la série à comporter une adresse (« Toi qui sus... »), qui implique donc une présence indirecte d'un sujet d'énonciation (un « je »). C'est aussi la seule à comporter une absence de complément (une relative) de lieu (« où...où »). Cette absence de lieu et de première personne explicitement désignée désigne curieusement le lieu d'une présence cachée, celle de l'écrivain, dont le nom propre anagrammatisé et inversé (LERE DE BO / « coLERE DE BOxeur... ») se trouve à la place exacte, à l'incipit de la strophe, justement à la place où aurait dû se trouver le nom propre (Puget, déplacé au vers quatre de la strophe). Le nom de Baudelaire a pris la place de celui de Puget, Baudelaire a pris la place de Puget, s'est inscrit dans le catalogue du Louvre poétique qu'il compose parmi les grands noms de l'art de tous les temps et de tous les pays [...]

En découle un bouleversement de la généalogie des grands peintres et une modification des partages entre image verbale et image visuelle : Baudelaire « s'est panthéonisé vivant comme producteur d'images à lire au royaume des grands producteurs d'images à voir⁴⁰ ». Avec « Les voitures », c'est à un nouvel artiste que Baudelaire donne une place dans la généalogie des producteurs d'images à voir. Constantin Guys, artiste modeste qui voulait rester anonyme, élargit ainsi le genre du *trait*, celui du dessin et de la caricature : « Ses oeuvres seront recherchées par les curieux autant que celles des Debucourt, des Moreau, des Saint-Aubin, des Carle Vernet, des Lami, des Devéria, des Gavarni, et de tous ces artistes exquis qui, pour n'avoir peint que le familier et le joli, n'en sont pas moins, à leur manière, de sérieux historiens⁴¹. » De sorte qu'aux riches passagers des voitures, s'ajoute la vie ordinaire représentée par les peintres de mœurs.

Avec « Les voitures », l'anonyme Constantin Guys est autant point d'arrivée que point de départ d'une nouvelle manière de penser et de peindre, tout comme la modernité implique un balancement entre les polarités, entre distance et appartenance. La voiture-parure boucle ainsi la visite du musée personnel que Baudelaire, collectionneur de Guys, déroule au lecteur du *Peintre de la vie moderne*, musée qui prend le relais du musée du Louvre mentionné au début de l'essai. Baudelaire regrettait alors que les visiteurs, y compris les artistes, « passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant des tableaux très intéressants quoique de *second ordre*, et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés⁴² ». A l'issue de l'essai, Baudelaire a réussi à mettre en avant la peinture du présent, lié à l'extérieur et au paraître. En outre, c'est à la faveur d'un dialogue

⁴⁰ Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007 (édition de 2001 augmentée), p. 110-111.

⁴¹ Ch. Baudelaire, *OC, II, op. cit.*, p. 724.

⁴² *Ibid.*, p. 683.

entre le texte et l'image, entre le poète et l'artiste, que le nouage entre apparence et modernité est mis en évidence.

Donner consistance à l'apparence dans la modernité : le dialogue entre le poète et le peintre de la vie moderne

L'intérêt que Baudelaire porte à la méthode de C. G. permet de souligner l'importance de l'espace, de la surface et de l'extérieur et dans *Le Peintre de la vie moderne* et dans la modernité.

Le peintre de la vie moderne utilise ce que l'on peut nommer le *cerne*, une méthode similaire à celle de Delacroix, qui travaille et le contour et la couleur, pour saisir non pas « l'homme universel », mais tous ceux qui font la modernité :

M. G. commence par de légères indications au crayon, qui ne marquent guère que la place que les objets doivent tenir dans l'espace. Les plans principaux sont indiqués ensuite par des teintes au lavis, des masses vaguement, légèrement colorées d'abord, mais reprises plus tard et chargées successivement de couleurs plus intenses. Au dernier moment, le contour des objets est définitivement cerné par de l'encre. À moins de les avoir vus, on ne se douterait pas des effets surprenants qu'il peut obtenir par cette méthode si simple et presque élémentaire⁴³.

Baudelaire s'attache à la manière dont la figure émerge, dont le visuel prend forme. Cette méthode lui permet de contrer l'« émeute de détails » qui assaille l'artiste, détails « qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue⁴⁴ », ajoute Baudelaire : le poète poursuit ainsi, en la rapportant à la démocratie moderne, l'analogie entre la composition en peinture et l'organisation politique que Roger de Piles avait notamment développée avec la théorie du « tout-ensemble⁴⁵ » (chaque partie est subordonnée au tout afin de conserver l'harmonie, le « tout politique »). Plutôt que de choisir ou de restituer des détails, Guys retient des formes, des « silhouettes », et l'imagination est en cela décisive :

En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature [...]. Quand un véritable artiste en est venu à l'exécution définitive de son œuvre, le modèle lui serait plutôt un *embarras* qu'un secours. Il arrive

⁴³ *Ibid.*, p. 699.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 698-699.

⁴⁵ « Le tout-ensemble est un résultat des parties qui composent le tableau, en sorte néanmoins que ce tout qui est une liaison de plusieurs objets ne soit point comme un nombre composé de plusieurs unités indépendantes et égales entre elles, mais qu'il ressemble à un tout politique, où les grands ont besoin des petits comme les petits ont besoin des grands », R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], préface et édition de J. Thuillier, Paris, Gallimard, « Tel », 1989, p. 65.

même que des hommes tels que Daumier et M. G., accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images, trouvent devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte leur faculté principale troublée et comme paralysée. Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour⁴⁶.

Baudelaire exprime clairement ici la dimension intellectuelle de l'art (« l'image écrite dans leur cerveau ») qui entre en dialogue avec la mémoire et l'imagination. Le souci du détail, qui doit attester du vrai ou de la vraisemblance, leur nuit, au contraire. Ainsi dans le nouveau régime du singulier généralisé, convient-il de mettre à distance l'exhaustivité (et l'on peut entendre le savoir savant non transformé par l'intellectuel, l'écrivain ou l'artiste). Ce qui étonne et ravit Baudelaire dans l'art de Guys, c'est sa capacité étonnante d'analyse du mouvement, en d'autres termes sa capacité à saisir la vie : « M. G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique⁴⁷. » Pour évoquer Constantin Guys au travail, Baudelaire fait coïncider la figure du peintre et celle de l'écrivain :

Non ! peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même.

Crayon et plume se mêlent au pinceau pour produire des images. Par là-même, c'est Baudelaire au travail (l'écrivain-critique et narrateur dont témoigne le présent d'énonciation qui rythme *Le Peintre de la vie moderne*) qui se confond avec Guys l'artiste. En outre, le passage dans lequel le poète décrit la méthode de Constantin Guys, un art singulier du contour, entre en écho avec la figure du poète écrivant et, dès lors, avec le contour de l'œil des femmes que le poète décrit :

Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 693 et citation suivante.

Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur⁴⁸.

L'artifice fait donc partie de la modernité et d'un nouveau rapport à la nature, à inventer. Dans sa critique d'art, Diderot avait déjà enclenché un éloge de l'imagination (entendons une imagination libre, toute subjective et non codifiée par les nécessités de la vraisemblance), c'est-à-dire une autonomie vis-à-vis de l'imitation. Baudelaire entérine ce partage mais en l'accentuant par un éloge de l'artifice et du maquillage, joint à celui de la parure. Le poète bouleverse la dualité platonicienne : il met le corps et l'artifice au premier plan, devant l'âme et la nature. Rappelons-le, Baudelaire déclarait en clôture du chapitre portant sur « La femme » : « Venger l'art de la toilette des ineptes calomnies dont l'accablent certains amants très équivoques de la nature⁴⁹. » Ces propos annoncent la section XI, « Éloge du maquillage », dans laquelle il n'est plus question du grain de la robe ni des matières liées aux voitures mais du grain de la peau, tout comme il ne s'agit plus d'envisager l'art par les seuls termes de la couleur et du dessin ou encore de la *mimésis* mais de l'envisager, plus largement, par la relation qu'il entretient avec le noir et le rouge du maquillage, que Constantin Guys a su, littéralement, cerner. Ainsi, « l'usage de la poudre de riz »

a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur ?⁵⁰

Baudelaire renverse la longue tradition liée à la contestation du maquillage — plus précisément, ce que son « temps appelle vulgairement *maquillage* » — et lui attribue une qualité paradoxale, celle d'effacer la nature.

Le poète fait donc l'éloge de l'artifice qui surpasse la nature et sait rendre la spécificité temporelle et culturelle de la vie moderne tout en soulignant la beauté singulière, « bizarre » — « le beau est toujours bizarre⁵¹ », soutient Baudelaire —, de la modernité. Il fait remonter en une même surface les strates que Taine a rigoureusement différenciées suivant un accord entre temporalité et toilette :

⁴⁸ *Ibid.*, p. 717.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 714.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 717 et citation suivante.

⁵¹ *Exposition universelle (1855)*, *ibid.*, p. 578.

À la surface de l'homme sont des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui dure trois ou quatre ans ; ce sont ceux de la mode et du moment. Un voyageur qui est allé en Amérique ou en Chine ne retrouve plus le même Paris qu'il avait quitté. Il se sent provincial et dépaysé ; la plaisanterie a changé d'allures ; le vocabulaire des clubs et des petits théâtres est différent ; l'élégant qui tient le haut du pavé n'a plus la même sorte d'élégance ; il étale d'autres gilets et d'autres cravates ; ses scandales et ses sottises font éclat dans un autre sens ; son nom lui-même est nouveau ; nous avons eu tour à tour le petit-maître, l'incroyable, le mirliflor, le dandy, le lion, le gandin, le cocodès et le petit crevé. Il suffit de quelques années pour balayer et remplacer le nom et la chose ; les variations de la toilette mesurent les variations de ce genre d'esprit ; de tous les caractères de l'homme, c'est le plus superficiel et le moins stable. Au-dessous s'étend une couche de caractères un peu plus solides ; elle dure vingt, trente, quarante ans, environ une demi-période historique. Nous venons d'en voir finir une, celle qui eut son centre aux alentours de 1830⁵².

À cette logique de l'histoire calquée sur la géologie, aux stratifications linéaires, globales et généralisantes, Baudelaire substitue, on l'a vu, une intrication entre l'éternel et le transitoire, le poétique et l'historique. Or là encore la méthode de Guys s'avère proche des aspirations du critique d'art, elle sait traduire ce nouage. Poursuivons la lecture du passage dans lequel Baudelaire décrit la méthode de Guys :

A moins de les avoir vus, on ne se douterait pas des effets surprenants qu'il peut obtenir par cette méthode si simple et presque élémentaire. Elle a cet incomparable avantage, qu'à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini ; vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite⁵³.

Le transitoire et l'éternel sont associés dans cette méthode de « l'ébauche parfaite » qui déjoue les lois de la linéarité à laquelle doit probablement se soumettre le peintre réaliste que le poète dénonce dans ses écrits sur l'art. Baudelaire ne se limite pas ici à un simple éloge du *non finito*, qu'il soit renaissant ou qu'il s'exprime dans le fragment romantique et, plus tard, dans la masse d'Auguste Rodin. De même, le tout-ensemble n'est pas celui du tout et de la partie, cher à Roger de Piles, il est celui du fini et du non fini, de la synthèse et de l'analyse, du poétique et de l'historique. D'une autre manière, les pastels d'Eugène Boudin (fig. 13), « ces beautés météorologiques » réussissent cette alliance entre l'inconstance et l'exactitude :

Ces 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, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent ; ainsi, par exemple : *8 octobre, midi, vent de nord-ouest*. Si vous avez eu quelquefois le loisir de faire connaissance avec ces beautés météorologiques, vous pourriez vérifier par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent⁵⁴.

⁵² H. Taine, *De l'idéal dans l'art. Leçons professées à l'École des beaux-arts*, op. cit., p. 35-36.

⁵³ Ch. Baudelaire, *OC, II*, op. cit., p. 699-700.

⁵⁴ *Salon de 1859, ibid.*, p. 665-666.

Mais chez Guys, ce peintre imaginatif, l'exactitude ne ressortit pas à la météorologie et à la chronologie. La méthode du cerne ne s'accompagne d'aucun repentir : aucune trace d'effacements ou de modifications successives sur une même épreuve ne vient épaissir l'oeuvre. Les étapes ne procèdent ni d'une organisation préalable ni d'un enchaînement causal et linéaire, mais tel un leporello, elles se déploient dans la multiplicité des dessins qui, par cette subtile tension entre le fini et le non-fini, concentrent chacun les polarités au cœur de la modernité et de la beauté moderne : « Il prépare ainsi vingt dessins à la fois avec une pétulance et une joie charmantes, amusantes même pour lui ; les croquis s'empilent et se superposent par dizaines, par centaines, par milliers⁵⁵. » La modernité analysée par Baudelaire, une intrication entre des dimensions et une attitude dans le présent plutôt qu'une compréhension strictement linéaire et hiérarchique de l'art et du temps, se traduit donc dans la méthode même de l'artiste.

Dans les *Salons*, Baudelaire a exprimé à de nombreuses reprises son adhésion au parti de la couleur (Delacroix), plutôt qu'à celui du dessin (Ingres), mais la méthode de Guys ne se place pas sur le terrain de la querelle du dessin et du coloris, elle la supplante pour mieux entériner la nouveauté radicale du geste de Guys. Il ne construit pas de type, se détache de la précision du portraitiste, mais son art du trait et de la mémoire permet de saisir des corps et des attitudes dans le présent, afin de donner consistance à la modernité, tout en se gardant de l'esthétiser, c'est-à-dire d'en lisser les contours. Guys arrive à faire tenir ensemble singularité et généralité sans avoir recours à l'harmonie classique du tout et de la partie. On sait que Baudelaire n'a pas vu en Manet le peintre de la vie moderne. Dès lors, le beau moderne selon Baudelaire ne prendrait-il pas sens dans un art du paraître et de l'habit, ou plus précisément du corps en mouvement, plutôt que dans une confrontation inédite entre le nu et le vêtement ? *Le Déjeuner sur l'herbe* (fig. 15), présenté au Salon de 1863⁵⁶ mais rejeté par le jury (le tableau sera exposé au Salon des Refusés), étant contemporain du *Peintre de la vie moderne*, se dégagent alors deux manières singulières d'envisager l'art de la surface — voire de la planéité —, qui est le propre de l'art moderne.

Dans « Les voitures », comme dans l'ensemble du *Peintre de la vie moderne*, l'écriture de Baudelaire est également attentive à la manière dont les objets et personnages sont liés à l'espace de la vie moderne. Le poète met en évidence le rapport qu'ils entretiennent

⁵⁵ *Ibid.*, p. 700.

⁵⁶ Sur l'importance de l'année 1863 dans les arts, voir G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, préface d'Y. Bonnefoy, postface d'A. Bonfand, Paris, Gallimard, 1988, ainsi que M. Fried, *Le Modernisme de Manet ou le Visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique de la peinture moderne, III*, traduit de l'anglais par Cl. Brunet, Paris, Gallimard, 2000 ; *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago, Illinois, USA, 1996.

avec l'apparence dans la modernité : il en saisit les formes et les contours, ils sont comme *cernés*. De même, les treize parties du *Peintre de la vie moderne* sont des objets poétiques circonscrits, tel l'œil cerné des femmes qui inventent une surnature artificielle. Ainsi, ces treize chapitres jalonnent la visite du musée personnel du critique d'art : ils sont autant de médaillons ou de tableaux dans ce musée. En outre, ils sont autant de poèmes en prose du « plus grand des poèmes en prose⁵⁷ » (selon la formule de Georges Blin) que constitue *Le Peintre de la vie moderne*.

Le dialogue entre le peintre et le poète s'opère donc par l'expérience esthétique : Baudelaire offre une théorie de la modernité en traduisant le beau singulier des dessins de Guys qui procède d'un art de la mémoire, c'est-à-dire de la propre expérience esthétique de Constantin Guys, celui qui va, court et cherche dans la modernité, pour reprendre les termes de Baudelaire. Le poète ajoute la dimension fictive à la critique d'art et à la théorie en sorte qu'il crée une poétique. La perception originale du temps et de l'espace que l'auteur des *Fleurs du Mal* a su saisir dans les dessins de Guys permet à Baudelaire de formuler sa théorie de l'art et du beau moderne qui fait dialoguer le transitoire et l'éternel, le poétique et l'historique. De même, si les différentes sections sont liées les unes aux autres, elles sont également autonomes en sorte que *Le Peintre de la vie moderne* induit plusieurs ordres et possibilités de lecture qui ne ressortissent pas à la stricte linéarité. Du reste, Baudelaire opère un double mouvement : il met en évidence l'art de l'apparence dans la modernité en s'attachant au visible et au visuel⁵⁸, à leur expression et à leur manifestation.

L'art de Constantin Guys conduit donc bien plus loin que le journal de mode, la vengeance de la toilette va bien au-delà de l'éloge de l'art de paraître : il ne s'agit pas d'esthétiser la modernité mais bien de mettre en évidence ses nuances, ses aspérités, son grain, en étant attentif au présent et aux expressions du visuel. De l'éloge de l'habit noir égalitariste dans le *Salon* de 1846, dans la période socialiste du poète, à la critique virulente de la démocratie égalisatrice dans *Le Peintre de la vie moderne*, il y a pourtant une même attention à l'apparence qui n'est plus seulement synonyme de pouvoir et de hiérarchie mais

⁵⁷ G. Blin, *Baudelaire, suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, op. cit., p. 236.

⁵⁸ Nous retenons la définition suivante due à Bernard Vouilloux : « La dénomination permet tout d'abord d'englober tous les *artefacts* visuels, qu'ils soient ou non iconiques, qu'ils soient ou non artistiques. Mais elle fonctionne aussi de manière à s'étendre aux objets ou phénomènes *naturels*, en tant qu'ils sollicitent la perception optique », B. Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans *Texte/Image : nouveaux problèmes*, sous la direction de L. Louvel et H. Scepti, Colloque de Cerisy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 27.

qui invite au régime d'appartenance d'un temps commun. L'apparence n'est pas le propre de la seule aristocratie, celle héritée de l'Ancien Régime, ou de la nouvelle bourgeoisie : elle appartient à tout le monde. Elle ne s'oppose plus à la profondeur, elle est sa condition, par l'affirmation de la singularité : c'est ce que l'art du cerne et de l'esquisse prôné par Constantin Guys met en valeur. Si cet essai entre en dialogue avec la pensée de philosophes, il offre avant tout un dialogue inédit entre la figure du poète-critique d'art et celle de l'artiste : si l'un pense la modernité et le beau moderne avec l'autre, l'autre acquiert dans un même mouvement et une existence et une postérité *via* l'essai du poète. Du reste, tous deux visent à transmettre leur expérience esthétique de la modernité, de sorte qu'ils montrent combien art et modernité tout autant qu'expérience et modernité sont indissociables. « *Différence des moyens, convergence des fins* » pourrait-on conclure, selon l'heureuse formule de Philippe Ortel : « vu sous cet angle, le rapport texte-image devient analysable, sans que les termes comparés voient leur originalité méconnue⁵⁹. »

L'art de la toilette n'est donc ni réduit ni confondu avec l'ornement, l'argent ou le masque ; l'élégance, celle des voitures, donne consistance à l'apparence parce qu'elle est pensée ou du moins habitée, dans l'expérience. Mais l'élégance est aussi culturelle. Guys saisit ainsi une forme, une attitude, plutôt que des détails. De sorte que, muable, le beau peut s'infiltrer dans les déchirures du vêtement qui colle au corps du poète, en débat, précisément, avec la beauté. Baudelaire traduit cette expérience dans une lettre qu'il adresse à sa mère le 26 décembre 1853 :

D'ailleurs je suis tellement accoutumé aux souffrances physiques, je sais si bien ajuster deux chemises sous un pantalon et un habit déchirés que le vent traverse ; je sais si adroitement adapter des semelles de paille ou même de papier dans des souliers troués, que je ne sens presque que les douleurs morales. — Cependant, il faut l'avouer, j'en suis venu au point que je n'ose plus faire de mouvements brusques ni même trop marcher de peur de me déchirer davantage⁶⁰.

L'homme « aux semelles de paille » (écho anticipé à Rimbaud, « l'homme aux semelles de vent⁶¹ » selon Verlaine) traduit la conjonction entre la douleur morale et physique, entre le matériel et le spirituel, par cette indissolubilité de l'individu d'avec ce qui le protège, le

⁵⁹ Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 10.

⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome 1, édition de Cl. Pichois, avec la collaboration de J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 241-242.

⁶¹ La formule est notamment mentionnée dans une lettre d'Ernest Delahaye à Paul Verlaine, datée du 31 décembre 1881 : « Je réponds aujourd'hui à Mme Rimbe pour la prier de faire parvenir mon poulet si elle connaît l'adresse exacte de l'« Homme aux semelles de vent » », *Correspondance générale de Verlaine, tome 1, 1857-1885*, édition de M. Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 751.

distingue et l'humanise. Au point où, à nu, c'est le corps du poète lui-même qui menace de se déchirer et de disparaître, mais les arts l'en préservent.

Nadia Fartas
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Article paru dans le numéro *Varia 5* de *Textimage. Revue du dialogue texte-image*, Aurélie Barre et Olivier Leplatre (dir.), printemps 2016