

PENSER L'ART AU PRESENT : BAUDELAIRE
 ET *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE*
*THINKING ART AT PRESENT: BAUDELAIRE AND THE
 PAINTER OF MODERN LIFE*

Henri Scepi

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Paris, França
 ORCID 0000-0003-1069-7246

Résumé

Cet article se propose de revenir sur ce qui constitue l'un des apports sans doute majeurs de Baudelaire à la pensée de l'art moderne : la promotion d'une théorie du présent, qui ne va pas sans une reconfiguration du temps - notamment dans la référence au passé et à la tradition - ni sans une réflexion sur la mémoire. L'exemple de Constantin Guys, peintre du présent, de l'instantané et du fugitif, conduit Baudelaire à réévaluer le statut même de l'artiste et à requalifier les données de l'art. Il prend part à la mesure de la force de dislocation du présent. Mais trop conscient des risques d'éparpillement et d'aveuglement qu'il comporte, Baudelaire s'attache à mettre à distance et à "amortir" les ondes du choc (Benjamin) du moderne.

Mots-clés: Baudelaire, art modern, théorie du présent, temps, mémoire.

Resumo

O presente artigo propõe retomar o que constitui sem dúvida um dos mais importantes aportes de Baudelaire ao pensamento sobre a arte moderna: a promoção de uma teoria do presente, que não pode ser pensada sem uma reconfiguração do tempo – notadamente na referência ao passado e à tradição – nem sem uma reflexão sobre a memória. O exemplo de Constantin Guys, pintor do presente, do instantâneo e do fugidio, conduz Baudelaire a reavaliar o próprio estatuto do artista e requalificar os dados da arte. Participa da medida da

Abstract

This article proposes to return to what constitutes one of Baudelaire's probably major contributions to the thought of modern art: the promotion of a theory of the present, which is not without a reconfiguration of time - particularly in the reference to the past and tradition - or without a reflection on memory. The example of Constantin Guys, painter of the present, of the snapshot and the fugitive, led Baudelaire to re-evaluate the artist's very status and to re-qualify the data of art. It takes part in the measure of the present's dislocation force. But

força de deslocamento do presente. Mas consciente demais dos riscos de dispersão e cegueira que comporta.

Palavras-chave: Baudelaire, Arte Moderna, Teoria do Presente, Tempo, Memória.

too aware of the risks of scattering and blindness that it entails, Baudelaire strives to distance and “cushion” the waves of shock (Benjamin) of the modern.

Keywords: Baudelaire, modern art, theory of the present, time, memory.

Baudelaire critique d'art, ou plutôt penseur de l'art, aura été animé par une authentique passion du présent. On se souvient qu'à la fin du *Salon de 1845*, après avoir loué Delacroix, dont la couleur et le dessin atteignent à une algèbre miraculeuse, « impromptue et spirituelle »¹ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 356), et déploré parallèlement la « blancheur et (la) clarté désespérantes »² (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 357) de Vernet, après avoir souligné les qualités des « pseudo-Delacroix » que sont Chassériau et Debon, et attiré l'attention avec ironie sur les « articles de voyage ou de mœurs »³ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 394) d'un Borget, il écrit : « Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous fera voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 407). De l'expression de ce vœu se dégage un horizon d'attente personnel et s'esquissent les lignes de fuite d'un programme d'étude, d'enquête et de réflexion, qui jamais ne se démentira. Si Baudelaire attend du peintre moderne qu'il révèle aux consciences la « beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles »⁴ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 495) qui est le propre du présent, il se convainc dans le même temps de la nécessité presque ontologique de prêter à l'artiste un mode de pensée spécifique, non conceptuel, non discursif, reposant tout entier sur les moyens mêmes de la peinture. Car faire « voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin », cela revient à engager une pensée en actes, immanente à l'ordre de la représentation comme aux formes concaténées du style, et qu'il appartiendrait au critique

1 « Delacroix », à propos des *Dernières paroles de Marc-Aurèle*.

2 « Horace Vernet ».

3 « Borget ».

4 *Salon de 1846*.

poète – telle serait sa responsabilité – de porter au jour, de rendre intelligible⁵. Soucieux de poursuivre jusqu'à son terme ultime une réflexion qui associe dans un même dessein clarificateur peinture et poésie, Baudelaire en vient à articuler dès le *Salon de 1846* la dimension du présent avec la composante ou la qualité poétique ; il tâche de rendre l'art à l'état actuel de la sensibilité. Se résumant et se redistribuant par là les termes matriciels de la critique romantique tels par exemple que Stendhal a pu leur conférer une consistance formulaire et quasi programmatique dans *Racine et Shakespeare*⁶. La fonction du critique s'en trouve par là-même justifiée et comme exhaussée ; car il n'incombe pas à ce dernier de raisonner les procédés de la création et de « tout expliquer « de manière froide et algébrique » ; tout au contraire sa mission consiste, comme l'écrit Baudelaire, à faire valoir dans ses jugements « un point de vue exclusif, mais un point de vue qui ouvre le plus d'horizons »⁷ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 418). On sait qu'à la source de cette logique paradoxale gît une substitution majeure : la passion remplace la raison ; et si le critique développe et construit une pensée, celle-ci doit inventer son propre langage et faire parler l'œuvre considérée en la restituant à sa parole originaire et fondatrice et non en la rapportant mécaniquement à des grilles et des schémas préconçus. C'est pourquoi « la critique touche à chaque instant à la métaphysique »⁸ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 419). C'est ce point de vue informant, foyer d'une pensée de l'art, que je me propose de cerner, à grands traits, dans *Le Peintre de la vie moderne*, point d'accomplissement d'une théorie du moderne soumise aux seules injonctions du présent et vouée par là même à recatégoriser et à requalifier les notions ordonnatrices de l'histoire de l'art en dehors des voies tracées de la tradition et l'académisme.

Le Peintre de la vie moderne est un texte précieux parce qu'il met d'emblée l'accent d'intensité sur le présent conçu comme moment épocal, mais aussi

5 Par où l'artiste qui pense avec ses brosses s'opposerait au peintre que la seule pensée guide, comme une lumière qui resterait extérieure à son art. Voir par exemple ce que Baudelaire écrit de Laviron et de sa toile *Jésus chez Marthe et Marie* : « Tableau sérieux plein d'inexpériences pratiques. – Voilà ce que c'est que de trop s'y connaître, – de trop penser et de ne pas assez peindre », *Salon de 1845* (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 374).

6 Voir la célèbre définition du *romantisme*, conçu comme « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible » (*Racine et Shakespeare*, chap. 3, Pauvert, 1965, p. 62). Proposition que Baudelaire fait sienne et prolonge à sa manière : « Chaque siècle, chaque peuple ayant possédé l'expression de sa beauté et de sa morale, – si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté, – le grand artiste sera donc, – pour le critique raisonnable et passionné, – celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, – le plus de romantisme possible » *Salon de 1846* (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 419). Voir en outre, *Le Peintre de la vie moderne* (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 686).

7 *Salon de 1846*.

8 *Salon de 1846*.

comme spécificité, c'est-à-dire comme un champ ouvert à l'invention et à la promotion de valeurs distinctives. Dès le chapitre d'ouverture, « Le beau, la mode et le bonheur », Baudelaire affirme : « 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 présent »⁹ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 684). Beauté – part poétique, en d'autres termes – et présent se trouvent en quelque sorte rapprochés et distingués : c'est dire que quelque chose de particulier, émané de l'actuel, extérieur aux sujets eux-mêmes et aux types nouveaux qu'une époque peut engendrer, filtre comme un esprit contagieux ou un courant magnétique et oriente à la fois les moyens de la création artistique en déterminant les jugements et les commentaires qui peuvent en découler. C'est précisément dans cette « qualité essentielle de présent » – fondement d'un présentisme esthétique partagé par le peintre et le critique, que réside tout l'enjeu contradictoire de la pensée de l'art au présent chez Baudelaire.

Il semble acquis en effet que pour l'auteur de *Peintre de la vie moderne*, Constantin Guys est l'incarnation construite, l'allégorie critique, si on veut, d'une exigence inédite liée à un *ethos* artistique singulier. « Nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M. Guys n'existe pas » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 688). Précaution utile autant que stratégique qui hausse le propos au rang d'une démarche qu'on qualifiera de « philosophique », dans la mesure où sous couleur d'anonymat elle élève à la généralité la figure du peintre et rend indissociables objet et sujet au sein d'un même mouvement de pensée, passionné et exclusif¹⁰. Acteur d'une aventure esthétique, le peintre de « croquis de mœurs » attaché à la « vie triviale » participe extérieurement du moins à ce que Baudelaire nomme très opportunément une « théorie rationnelle et historique du beau »¹¹ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 685) – qu'il oppose à une « théorie du beau unique et absolu » : en réalisant des aquarelles ou des gravures, des pastels ou des aquarelles figurant les mœurs contemporaines, l'artiste fixe des images qui sont moins des représentations, des copies à l'identique, placées dans la dépendance étroite du sujet ou du modèle, que des condensés de vie morale, des condensés d'attitudes, de gestes et de postures susceptibles de traduire ce qu'est le présent, dans sa spécificité, c'est-à-dire en l'occurrence dans sa fugitivité autant que dans son essence. La circonstance porte en elle la structure, et ressortit pleinement aux requisits élémentaires

9 *Le Peintre de la vie moderne.*

10 Telle est bien la définition de l'art pur, « suggestif » ou « pensif », que Baudelaire distingue nettement de l'art philosophique, lequel, note-t-il « a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie » « L'art philosophique » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 598).

11 *Le Peintre de la vie moderne.*

d'une anthropologie sociale. « M. G. n'aime pas être appelé artiste, note Baudelaire. N'a-t-il pas un peu raison ? Il s'intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 689). Mené donc sur le terrain politico-moral, le travail de fixation entrepris par le peintre, à quoi se résume essentiellement la « représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode », révèle pour chaque époque sa « pensée philosophique » et, rapportée à l'échelle des plus vastes chronologies, l'entreprise constitue « cet immense dictionnaire de la vie moderne disséminé dans les bibliothèques, dans les cartons des amateurs et derrière les vitrines des plus vulgaires boutiques » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 686). Un impératif de lisibilité maximale s'allie ici à une vision élargie du présent, qui concourt à l'inscrire par anticipation ou prévision dans un continuum signifiant, dans une chaîne ininterrompue de signes et de valeurs rendus harmonieux et parfaitement éloquents. Ainsi, le catalogue de toutes les modes françaises, que Baudelaire nous invite à feuilleter dans les premières lignes de son essai, ferait apparaître une évolution graduée, sans « lacune », ni « surprise », comparable à celle que l'on rencontre « dans l'échelle du monde animal » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 685). A ce titre, Constantin Guys peut être intégré dans un ensemble ou une famille d'artistes qui déjà possède son histoire et dont la qualité première est d'être composée de peintres « de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 687). Il est significatif que la circonstance, cette part d'historicité volatile, qui ancre l'événement dans la trame erratique du temps, s'ouvre à l'éternel ; mais cette ouverture opère par « suggestion », et non par indication ou déduction. Le processus suggestif obéit non pas à des mécanismes logico-rationnels (comptables par exemple d'une démarche analytique) mais à des impulsions, à des stimuli qui sont comme autant d'invitations à penser – c'est-à-dire à dégager du discontinu de l'instant le continu de la forme, à extraire de l'éparpillement du moment le foyer concentré d'une idée qui n'est pas un concept mais un composé de sensations, d'intuitions et d'aspirations vouées à cristalliser en une image. Le premier stade de cet élargissement répond sans doute aux attentes de ces artistes du contemporain, que Baudelaire compare à des historiens ou des chroniqueurs. « Dans notre époque actuelle, écrit-il, à Daumier et Gavarni, les premiers noms qui se présentent à la mémoire, on peut ajouter Devéria, Maurin, Numa, historiens des grâces interlopes de la Restauration, Wattier, Tassaert, Eugène Lami, celui-là presque anglais à force d'amour pour les élégances aristocratiques, et même Trimolet et Traviès, ces chroniqueurs de la pauvreté et de la petite vie » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 687). On comprendrait aisément que Guys relève de cette lignée. Mais la filiation dévie

très vite de sa trajectoire, et dès le chapitre III du *Peintre de la vie moderne*, le point de vue s'attache à valoriser la singularité et l'originalité de Constantin Guys – une « originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche pas même l'approbation » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 687). Si bien que désormais les termes fondateurs d'une pensée de l'art au présent vont sensiblement se déplacer et se regrouper autour des valeurs qui irréductiblement assignent à l'époque son grain et sa couleur.

Il n'est pas indifférent à notre propos de relever deux déplacements de taille, nettement soulignés par Baudelaire, qui trahissent la force centrifuge du présent, son potentiel explosif en quelque sorte, force à tout instant risque de rendre impropre toute pensée de l'art hic et nunc, tant que celle-ci n'a pas renoncé aux anciennes catégories voire aux lois et aux règles durablement perpétuées par la tradition artistique. Comme le souligne Roberto Calasso, « le vrai moderne qui prend forme chez Baudelaire est cette chasse aux images, sans début ni fin », sans « canon auquel se référer ». « Aucune orthodoxie de l'interprétation » (CALASSO, 2011, p. 30) ne résiste plus au bain électrique du présent. Il faut alors se laisser porter par les ondes d'un courant, et aller, au gré des sollicitations imprévues, de déports en déplacements. Précisément, le premier de ces déplacements constatés par Baudelaire concerne le statut de l'artiste, comme nous l'avons déjà laissé entendre. Baudelaire insiste sur ce point, qui vaut déliaison par rapport à la pesanteur de tout un héritage académique et assure en contrepartie à Constantin Guys une condition d'homme du monde, compris « dans un sens très étendu », note Baudelaire, qui précise : « *Homme du monde*, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; *artiste*, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à sa glèbe »¹² (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 689). Si l'artiste possesseur des arcanes de son métier est par vocation indéfectiblement lié aux vertus exclusives de son art, l'aquarelliste mondain en revanche, détaché des servitudes de l'art, foule le sol ordinaire de ses contemporains en quête de « ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 694). C'est au contact des réalités mouvantes du présent, que Constantin Guys selon Baudelaire tire le secret de sa pratique de dessinateur et d'aquarelliste – en fait une *manière* toute en traits précipités et nerveux, en gestes enlevés, car, comme le précise Baudelaire, « il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution » (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 686). Cette synchronie établie entre le tempo de la vie triviale et le rythme d'exécution du peintre n'est pas sans rappeler, dans la lettre

¹² *Le Peintre de la vie moderne*.

à Houssaye du 26 août 1862, l' « idéal obsédant » d'une écriture heurtée, née de « la fréquentation des villes énormes et du « croisement de leurs innombrables rapports »¹³ (BAUDELAIRE, 1976 (1975), t. 1, p. 276). Mais cette recherche du moderne, solidaire du présent, parce qu'elle relève précisément de la volonté de saisir ou plutôt d'épouser le présent dans toute sa puissance de morcellement, n'obéit plus qu'à deux principes, l'instinct du flâneur et la curiosité – comme l'a bien rappelé récemment Ross Chambers dans son essai *An atmospherics of the city : Baudelaire and the poetics of noise*¹⁴.

C'est là assurément le deuxième déplacement d'importance qui, en révélant le pouvoir d'ébranlement du présent, affecte le cadre des valeurs traditionnelles et des sujets consacrés. Pour dire autrement, le peintre de la vie moderne est l'artisan de la défaite – au sens où se dénouent et se défont un état, un ordre et un prestige – de la peinture. « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez, écrit Baudelaire ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques et religieuses »¹⁵ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 687). Comme on l'a maintes fois remarqué, opère dans le texte de Baudelaire une division qui – au sein de la théorie du beau – isole le moderne, conçu comme le fugitif et l'historique, de la composante éternelle et immuable, qui ne doit pas être tout entière ramenée à un platonisme ordonnateur¹⁶. Le prototype du peintre de mœurs – pour lequel « la curiosité est le point de départ de son génie » – ne s'accroît que des rapports divers noués avec la foule. Son milieu ambiant est la multitude, et on peut dire même que sa condition est d'être plusieurs, tant le nombre le hante et l'aimante. Il apparaît dès lors comme l'homme du relatif – se définissant par le réseau des relations qu'il noue avec les autres, aussi bien que par les positions qu'il est amené à faire varier, selon un jeu habile de renversements ou de déplacements, par rapport aux normes et aux usages de l'art. Il se soustrait ainsi à l'emprise formatrice et à la discipline éclairante de la tradition, dont les enseignements

13 « A Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*. Le rapprochement va sans doute au-delà des simples analogies de surface et peut aussi bien concerner le mouvement et l'allure de l'écriture elle-même. Jean-Christophe Bailly se demande ainsi si on ne peut pas « considérer qu'à bien des égards *Le Peintre de la vie moderne* se rapproche [...] très véridiquement, c'est-à-dire sur le plan de son écriture même, de cette 'prose musicale sans rythme et sans rime' que la dédicace à Arsène Houssaye définit comme un rêve et comme une tension, comme un élément actif dont nous savons qu'il perturbe en fait la totalité du texte baudelairien » (BAILLY, 2000, p. 190).

14 Voir Ross Chambers, *An Atmospherics of the City : Baudelaire and the poetics of Noise*, chapitre 1, New York, Fordham University Press, 2015, p. 1-24.

15 *Le Peintre de a vie moderne*.

16 Voir là-dessus la mise au point utile de Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999, p. 571-572. On se reportera également, sur cette question à Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, p. 332 et suivantes.

sont suspendus sinon annulés. Ni Rubens ni Véronèse ne sont plus d'aucun secours ; et « nous n'avons que faire ici, ajoute Baudelaire, de Wincklemann et de Raphaël »¹⁷ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 713). Je ne reviens sur le chapitre « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans lequel est exaltée cette ivresse de la foule, cette « immense jouissance d'élire domicile dans le nombre »¹⁸ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 691), que pour y identifier comme un effet de retournement qui est en vérité de la part de Baudelaire une attitude de défense et un acte de résistance.

Walter Benjamin, scrutant les motifs et les résonances de « l'Erlebnis de choc » dans l'esthétique de Baudelaire, a parfaitement mis en lumière ce mouvement de retrait qui caractérise le geste créateur que Baudelaire prête à Constantin Guys, geste dans lequel, comme on sait, Benjamin voit un repli protecteur du poète face aux agressions du nombre et à leur « désagréable frayeur » (BENJAMIN, 1959, p. 247). Car si l'homme du monde qui fait profession de « voir » et de « sentir », si le peintre des foules est d'abord « l'amateur de la vie », se laissant porter et envelopper par elle, il n'en est pas moins impératif pour l'artiste de se tenir à distance des ondes du présent et du flux irrésistible de la foule. Un extrait du chapitre III retiendra ici notre attention. Baudelaire s'y emploie à décrire précisément le peintre au travail. Après avoir vibré à l'unisson avec le monde trépidant de la ville, après avoir emmagasiné une somme d'impressions et de sensations fiévreuses, le voilà qui, « à l'heure où les autres dorment », se penche « sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur mes 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 »¹⁹ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 693). Le portrait thématise ouvertement les traits saillants d'un comportement frénétique, d'une espèce de fureur dans laquelle se vérifie encore la concordance synchronique des rythmes dont nous avons parlé. Mais ce travail de nuit – à la lueur de la lampe (et non plus à la lumière du « soleil tapageur ») consiste en une recomposition, en une entreprise mémorative qui vaut d'abord par sa capacité à neutraliser les effets potentiellement destructeurs du présent, tels qu'ils se répandent et se développent librement dans « le fugitif et l'infini »²⁰ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 691). Il ne fait pas de doute que pour Baudelaire ce deuxième

17 *Le Peintre de la vie moderne.*

18 Voir sur cet aspect l'article de Makoto Yokohari, « L'incognito, condition de la modernité », *L'Année Baudelaire*, 13/14, *Baudelaire au Japon, hommage à Yoshio Abé*, dir. Y. Nakaji, 2009-2010, Champion, p. 119-135.

19 *Le Peintre de la vie moderne.*

20 *Le Peintre de la vie moderne.*

temps de la création, qui vient après l'épreuve nécessaire de l'impregnation sensible, de l'immersion dans le bain électrique du présent, est une condition nécessaire à la sauvegarde salutaire de l'art.

On ne s'étonnera pas dès lors de constater que Baudelaire s'applique à célébrer les vertus d'un « art mnémonique » qui s'apparente par bien des aspects à une récusation du présent et des servitudes qui sont les siennes : tyrannie du nombre, dilution de l'individu dans la foule, anéantissement des valeurs de noblesse et de grandeur, soumission au régime ordinaire de la prostitution imaginaire par quoi se ratifie la perte des identités. Ce risque du présent, soyons certain que Baudelaire ne le refuse pas et que son dessein est moins de chercher à restaurer un ordre ancien – fait d'harmonie et de stabilité – et tout entier confié à l'économie réglée des arts de mémoire, que de tenter de montrer que la condition héroïque de l'artiste moderne est de vivre dans ce déchirement permanent, au sein de cette contradiction historique : se laisser porter par l'ondoyant de l'instant, par l'énergie grisante de l'imprédictible et de l'incertain, et s'employer, par les moyens de l'art, à surmonter la tentation entropique du présent dont la légende – c'est-à-dire la profondeur morale et philosophique – ne peut être circonscrite et révélée sans ce retrait de la création et de la pensée que favorise le temps intériorisé de la mémoire. Baudelaire l'avait souligné dans le *Salon de 1846* : « J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand critérium de l'art ; l'art est une mnémotechnique du beau »²¹ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 455). Délivrée de la tutelle hégémonique d'une *mimésis* réaliste, l'image pour Baudelaire serait ainsi la pensée achevée du présent en tant que réverbération intensive d'une idée et non d'une chose, mais d'une idée avec une chose, incorporée au réel. « Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée, note Baudelaire, se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique, à force d'ingénuité »²² (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 694). Ainsi, le présent ne peut être accepté, c'est-à-dire pensé et compris, que remémoré, autant dire éprouvé comme un temps déjà vécu, de même que la modernité aspire à devenir antiquité.

Il nous faudra sans doute admettre que cette résistance à l'endroit du moderne est le symptôme d'une conscience à laquelle s'est révélé brusquement un changement d'époque dans le temps historique de l'art. *Le Peintre de la vie moderne* affiche l'antagonisme entre l'artiste et l'homme du monde moins comme un argument méthodologique que comme un constat d'ordre structurel. Il se pourrait fort, en effet, comme l'avait déjà souligné Benjamin, et comme

21 *Salon de 1846*.

22 *Le Peintre de la vie moderne*.

plus récemment Giorgio Agamben s'est plu à le rappeler, que, confronté à l'ère de la marchandise, Baudelaire ait entrepris de penser la condition de l'artiste moderne, y compris bien sûr du poète, comme livré à un impossible, ou à un insaisissable : tenir ensemble les produits de l'industrie et les produits de l'art, mais en déplaçant des uns aux autres le curseur des valeurs – et notamment de la valeur d'échange. « La grandeur de Baudelaire devant l'invasion de la marchandise, note Agamben, dans son article « Baudelaire ou la marchandise absolue », est d'avoir répondu à cette invasion en transformant l'œuvre d'art elle-même en marchandise et en fétiche » (AGAMBEN, 1998, p. 80).

Le mouvement de pensée du *Peintre de la vie moderne*, qui promeut une figure de l'artiste en homme des foules et en praticien reclus d'un art mnémonique, destiné en quelque sorte à le délivrer du double despotisme de l'objet et du présent, est tout à fait représentatif de cette transmutation moderne des valeurs. Comprenant que l'homme solitaire « coudoyé par les foules » vérifie dans son corps même la violente ascension des masses – et le prochain avènement de la culture de masse – Baudelaire invite à voir dans le profil fuyant de Constantin Guys le créateur soumis aux contradictions vivantes de son temps – non plus le peintre, maître de l'idée et de la forme, mais le dessinateur et l'aquarelliste, amoureux de la circonstance, et tâchant de sauver d'un désastre à venir ce qui encore peut l'être : la part invisible et quasi immatérielle de l'art, à savoir l'idée diffuse, la « fécondité morale », la pensée philosophique, laquelle ne peut être, bien évidemment, que le relevé des « suggestion cruelles » et « âpres » qu'inspire « la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible »²³ (BAUDELAIRE, 1976, t. 2, p. 722).

²³ *Le Peintre de la vie moderne*. Je renvoie à la conclusion de l'article de James A. Hiddleston (2007-2008, p. 103) : « il semble que l'évolution de Guys, selon le témoignage des dessins de ses dernières années, suit la même courbe que celle de Baudelaire, et que son immersion joyeuse dans le nombre et la métamorphose se voit remplacer par l'obsession d'une éternité de damnation, comme si chacune de ces images proliférantes représentait une vision horrifique, une extase négative devant le spectacle répété de 'l'immortel péché' ».

References

- AGAMBEN, Giorgio. Baudelaire ou la marchandise absolue. *Stanze*. Parole et fantasma dans la culture occidentale. Trad. Y. Hersant. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998. (Coll. Rivages poche/Petite Bibliothèque).
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Éd. Claude Pichois. Gallimard : La Pléiade, 1976.
- BENJAMIN, Walter. Sur quelques thèmes baudelairiens, IV. *Œuvres choisies*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Julliard, 1959.
- BAILLY, Jean-Christophe. Prose et prosodie. Baudelaire et la conduite des genres. *Panoramiques*. Éd. Christian Bourgois, 2000.
- CALASSO, Roberto. *La Folie Baudelaire*. Trad. J.-P. Manganaro. Gallimard, 2011.
- HIDDLESTON, James A. Méryon, Boudin, Guys et *Le Spleen de Paris*. *L'Année Baudelaire*, 11/12, Champion, 2007-2008.

Henri Scepti. Doutor em Letras pela universidade de Clermont Ferrand 2 com uma tese sobre a poética de Jules Laforgue. Professor na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Diretor do *Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle* (CRP19).
E-mail: henri.scepti@orange.fr

Recebido em: 15/01/2019

Aceito em: 01/04/2019