

## Charles BAUDELAIRE, « Chapitre IV : La Modernité », in *Le Peintre de la vie moderne*, 1958.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme,  
5 tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours  
voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que  
celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la  
circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appe-  
10 ller 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  
15 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  
20 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 pa-  
resse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est abso-  
lument 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  
25 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

30 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 fré-  
quentes, 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 abs-  
35 traite 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'ex-  
cuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. Ainsi, les  
déeses, les nymphes et les sultanes du xviii<sup>e</sup> siècle sont des portraits  
40 *moralemment* 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 Ru-  
bens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la *moire antique*,  
45 du *satén à la reine*, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, ba-  
lancée 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 dis-  
50 posés 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  
55 s'applique particulièrement M. G.

J'ai dit que chaque époque avait son port, son regard et son geste.  
C'est surtout dans une vaste galerie de portraits (celle de Versailles, par  
exemple) que cette proposition devient facile à vérifier. Mais elle peut  
s'étendre plus loin encore. Dans l'unité qui s'appelle nation, les profes-  
60 sions, les castes, les siècles introduisent la variété, non seulement dans  
les gestes et les manières, mais aussi dans la forme positive du visage.  
Tel nez, telle bouche, tel front remplissent l'intervalle d'une durée que je

ne prétends pas déterminer ici, mais qui certainement peut être soumise à un calcul. De telles considérations ne sont pas assez familières aux portraitistes ; et le grand défaut de M. Ingres, en particulier, est de vouloir imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins despotique, emprunté au répertoire des idées classiques.

En pareille matière, il serait facile et même légitime de raisonner *a priori*. La corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle *l'âme* avec ce qu'on appelle *le corps* explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d'où il dérive. Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, *s'inspire* (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une œuvre fautive, ambiguë et obscure. L'étude d'un chef-d'œuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une de ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers ou badins d'*impures*, de *filles entretenues*, de *lorettes* et de *biches*.

La même critique s'applique rigoureusement à l'étude du militaire, du dandy, de l'animal même, chien ou cheval, et de tout ce qui compose la vie extérieure d'un siècle. Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations. Le lecteur comprend d'avance que je pourrais vérifier facilement mes assertions sur de nombreux objets autres que la femme. Que diriez-vous, par exemple, d'un peintre de marines (je pousse l'hypothèse à l'extrême) qui, ayant à reproduire la *beauté* sobre et élégante du navire moderne, fatiguerait ses yeux à étudier les formes surchargées, contournées, l'arrière monumental du navire ancien et les voilures compliquées du xvi<sup>e</sup> siècle ? Et que penseriez-vous d'un artiste que vous auriez chargé de faire le portrait d'un pur-sang, célèbre dans les solennités du turf, s'il allait confiner ses contemplations dans les musées, s'il se contentait d'observer le cheval dans les galeries du passé, dans Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen ?

M. G., dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance, a suivi une voie toute différente. Il a commencé par contempler la vie, et ne s'est ingénié que tard à apprendre les moyens d'exprimer la vie. Il en est résulté une originalité saisissante, dans laquelle ce qui peut rester de barbare et d'ingénu apparaît comme une preuve nouvelle d'obéissance à l'impression,

comme une flatterie à la vérité. Pour la plupart d'entre nous, surtout pour les gens d'affaires, aux yeux de qui la nature n'existe pas, si ce n'est dans ses rapports d'utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé. M. G. l'absorbe sans cesse ; il en a la mémoire et les yeux pleins.