

Le classicisme, observatoire de la modernité

Lorsque Charles Baudelaire thématise la modernité, sans doute ne la cherche-t-il pas dans le classicisme. Le principal reproche que le poète fait à certains de ses contemporains est d'appliquer à leurs réalisations une stylisation inspirée de formes passées. Ils manqueraient ainsi l'élément constitutif de l'art qu'est la modernité. Cependant, parce que le substantif *modernité* s'est libéré d'un conflit de génération auquel restait attaché l'adjectif moderne, il peut affirmer sa spécificité sans avoir à s'opposer aux anciens.

Le classicisme peut être un observatoire de la modernité à condition que celle-ci ne soit pas réduite au privilège des modernes. Comme nous le rappelle Henri Meschonnic, les modernes ne peuvent contenir la modernité parce que « la modernité déborde les modernes »¹. À sa façon, le classicisme, qui veut reproduire ce qu'il identifie comme un exemple de perfection, se laisse déborder par l'actualité de son entreprise et l'hypothétique immuabilité de son modèle est sujette à métamorphose.

Cherchant à renouer avec le berceau mythique de l'Occident, le classicisme se tourne vers le monde antique, centré sur le v^e siècle grec, entre les guerres Médiques et du Péloponnèse, la période de gloire athénienne dont l'art sera régulièrement célébré par les ambitions hégémoniques. L'autorité du modèle, diffusé par la culture latine, devient un outil de légitimation de programmes esthétiques et de régimes totalitaires. Ainsi la supposée source d'une perfection acquise a rejailli sous de multiples aspects. Chaque résurgence étant l'occasion de singularités nouvelles, le classicisme pourrait constituer un observatoire de la modernité, comme l'on juge des variations à l'aune de la stabilité d'un modèle. Mais le passé, bien qu'exemplaire, est aussi emporté par la modernité de la réflexion historique.

Selon Stendhal, le classicisme précautionneux « ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelques vers d'Homère »². C'est à peu-près ce que C. Baudelaire reproche au classicisme de Jean-Auguste-Dominique Ingres :

M. Ingres trouve un modèle grand, pittoresque séduisant. « Voilà sans doute, se dit-il, un curieux caractère ; beauté ou grandeur, j'exprimerai cela soigneusement ; je n'en omettrai rien, mais j'y ajouterai quelque chose qui est indispensable : le style. » Et nous savons ce qu'il entend par le style ; ce n'est pas la qualité naturellement poétique du sujet qu'il en faut extraire pour la rendre plus visible. C'est une poésie étrangère, empruntée généralement au passé. J'aurais le droit d'en conclure que si M. Ingres ajoute quelque chose à son modèle, c'est par impuissance de le faire à la fois grand et vrai³.

Tandis que le peintre de la vie moderne tire courageusement son œuvre du transitoire, le peintre classique se contente d'imposer à son sujet une stylisation passée. Mais si la forme ancienne a perdu de sa vitalité, l'artiste qui veut la ranimer ne l'isole pas pour autant de l'esprit du temps. Que les figures de Nicolas Poussin ou de Jacques-Louis David, observant les proportions du Doryphore, aient le nez dans l'alignement du front et contiennent près de sept fois et demi la hauteur de la tête dans celle du corps, ne les tient pas à l'écart de la modernité. La manière n'étant jamais pleinement prescriptible, la soumission au canon ne peut éluder son actualité.

La différence de démarche, entre le peintre de la vie moderne qui désire rendre dans son œuvre le spectacle du monde qui vit sous ses yeux et le classique qui veut le conformer, semble pouvoir se réduire à un antagonisme clair mais classique ou moderne, la modernité s'imisce et témoigne partout de sa spécificité indomptable. L'ambition

1. HENRI MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1998, p. 12.

2. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, 2005, p. 39.

3. CHARLES BAUDELAIRE, « Salon de 1859 », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 317.

du classicisme est ainsi une chimère nostalgique emportée malgré elle loin de sa source et Johann J. Winckelmann le sait bien, le goût classique « s'est rarement éloigné de la Grèce sans perdre quelque chose »¹. Ce que le moderne peut identifier comme un gain.

L'entreprise qui veut faire du classicisme un observatoire de la modernité semble d'abord compromise parce que celui-ci se caractériserait par l'inactualité de son goût. Stendhal l'oppose ainsi au romantisme : « Le *romanticisme* est 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. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères »².

Le goût n'est sans doute pas aussi pur que le voulait Emmanuel Kant et les impératifs de la mode entravent sérieusement la liberté du jeu des facultés. Tributaire de paramètres sociaux culturels historiquement déterminés, le goût qui s'exprime dans un jugement demeure donc contextuel et l'art s'appliquant à ressusciter des formes surannées pourrait ainsi naître obsolète. Pourtant, le goût pour l'antique s'est imposé à plusieurs reprises comme le goût du moment : J. J. Winckelmann rend ainsi grâce à son monarque pour avoir répandu le modèle grec dans les arts, contribuant à « former le bon goût »³. Avant de relever la normativité qu'implique l'expression de « bon goût », celle-ci suppose un plaisir. Stendhal lui-même n'ignore pas que le classicisme peut avoir quelques vertus romantiques, au sens où il a su plaire à ses contemporains. Ainsi il « n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique », lui qui s'inspirait de Sophocle et Euripide qui eux-mêmes furent pour leurs contemporains « éminemment romantiques »⁴. Deux modernités, deux goûts dont l'un fut un modèle pour l'autre. Or, comme le fait remarquer Karl Marx :

La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'époque sont liés à certaines formes du

développement social. La difficulté la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égard il servent de norme, il nous sont un modèle inaccessible⁵.

L'inactualité du classicisme ne résulte pas d'une incapacité à plaire mais de sa prétention à l'immuable. Se référant à la stabilité d'une norme, perfection supposée fossilisée et scellée dans l'histoire, le classicisme contreviendrait à la modernité que C. Baudelaire définit comme le *fugitif* le *contingent* et le *transitoire*. L'obéissance au canon, aux proportions dictées, figerait la forme jusqu'à en occulter la vitalité au profit d'une *nécessité* traditionnelle. Ce n'est pas seulement la conscience d'un présent dans sa spécificité qui tend à être occultée mais l'impermanence du mode de civilisation. L'Idéal de simplicité résorbe le temps par identification avec le passé. À l'échelle de l'Occident, le modèle de la tragédie aristotélicienne prescrivant l'unité de temps obtient l'éternité contre un peu d'oubli. Retrouver l'antiquité pour les hommes de la Renaissance suppose ainsi l'occultation d'un âge moyen, une contracture du temps dans sa représentation historique.

Or, les historiens et archéologues, qui ne sauraient se contenter de thésauriser l'écoulement du temps, transforment d'autant le modèle qu'ils l'informent. Même si, à la fin du XIX^e siècle le tourisme archéologique d'un Heinrich Schliemann découvrant un masque d'or mycénien l'identifie comme la figure d'Agamemnon, figure obstinée d'un mythe persistant, ce n'est qu'un effet d'annonce critiqué par la scientificité historique qui tend à prendre le pas sur la légende. Ainsi l'identification du site de Pompéi a revivifié le classicisme en même temps qu'elle lui a donné une plus grande rigueur, la normativité du modèle semblant s'accroître à proportion du savoir que l'on en a. Dans le néoclassicisme de Jacques-Germain Soufflot, il n'est plus question de pilastre comme en usait Pierre Lescot. L'architecte de la renaissance française qui puisait à la source des représentations gravées, donc bidimensionnelles, de Sebastiano Serlio, a juxtaposé à angle droit quatre vues frontales d'un arc en bas-relief pour sa fon-

1. JOHANN J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, M. Charrière (trad.), Éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1991, p. 15.

2. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 38.

3. J. J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, *op. cit.*, p. 15.

4. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 38.

5. KARL MARX, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, M. Rubel et L. Evrard (trad.), Paris, Gallimard, 1965, p. 485.

taine des innocents tandis qu'à l'église Sainte-Geneviève la colonne retrouve sa fonction porteuse. L'antiquité des néoclassiques, plus qu'un répertoire ornemental, doit ainsi dicter l'ordonnance de la structure.

Le désir de stabilité rationnelle est contredit par la variabilité des imitations d'un modèle lui-même renouvelé par l'évolution des connaissances historiques. La fixité de la référence grecque ne peut être assurée qu'à condition que soit occulté le filtre historique qui la révèle.

Certaines découvertes du XIX^e siècle ont ainsi remis en cause les représentations traditionnelles de l'antiquité bousculant certaines habitudes théoriques du classicisme. L'absence de témoignage pictural et la blancheur des pierres grecques telles qu'elles nous sont parvenues ne pouvaient laisser présager ce que les travaux de Jacques-Ignace Hittorff porteront à la connaissance du public : L'Acropole fut polychrome. Ainsi, la représentation que Lawrence Alma-Tadema donne de *Phidias montrant les frises du Parthénon à ses amis (1868)*, rend-elle de façon inédite leurs couleurs aux Panathénées. De telles découvertes ont dû fortement ébranler la théorie classique qui affirmait le primat du dessin sur la couleur. Le schéma critique entretenu par Félibien a vu ses fondements fragilisés.

Cependant, comme Pierre Paul Rubens était opposé à N. Poussin, C. Baudelaire, préférant Delacroix à Ingres, ne fait pas l'économie de tels outils critiques. Il se rallie à ceux de ses contemporains qui utilisent l'anagramme *en gris* pour critiquer le privilège du dessin dans les tableaux de Jean-Auguste-Dominique tandis qu'Eugène élabore énergiquement ses toiles de couleurs expressives. Le clivage demeure : le classique, endossant la structure rationnelle et ordonnatrice du dessin, délaisserait la sensualité charnelle de la couleur propre aux peintres baroques ou romantiques. Mais ce ne sont là que les outils d'une critique traditionnelle qui tendent à perdre de leur netteté. C. Baudelaire le sait bien :

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur au détriment de la ligne, sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières¹.

Certes, la ligne graphique qui circonscrit s'accorde à la rationalité classique, tandis que la couleur qui s'empâte produit des glissements incertains, mais le dessin engendre aussi la valeur et ses dégradés tandis que la couleur sépare les formes par ses contrastes chromatiques. Sans pouvoir se contenter des découvertes de J.-I. Hittorff comme d'une explication causale, l'opposition paradigmatique du dessin et de la couleur paraît devoir s'estomper comme s'estompe l'opposition des anciens et des modernes dans le flux de la modernité.

Cependant, de même qu'on ne peut abstraire la couleur de l'œuvre de M. Ingres, C. Baudelaire y reconnaît « quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne »². Comme la distinction de la couleur et du dessin, celle des classiques et des modernes peut apparaître comme un dualisme hérité d'un schéma classique ; « ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières ». Pourtant, l'antagonisme demeure un outil du critique.

Le poète en convient, ce sont là des « jeux de la pensée abstraite » mais il faut encore à la modernité se définir par contraste, comme l'une des deux parts constitutives de l'art dont l'autre est l'idéal. Or, pas plus que la modernité n'est le privilège des modernes, l'idéal ne peut être l'apanage des classiques. E. Delacroix a su faire surgir l'idéal de la modernité, l'idéal d'une beauté qui s'imprime singulièrement sur les habits et gagne jusqu'aux traits des visages de chaque époque.

La perfection de la figure humaine n'est pas contenue dans les règles du canon. Qu'importe si le profil a perdu sa linéarité, « chaque individu est une harmonie [...] Telle main veut tel pied ; chaque épiderme engendre son poil. Chaque individu a donc son idéal³ ». L'idéal baudelairien n'est pas un précédant. Ni devant nous, indiquant l'horizon téléologique, ni derrière nous, irrémédiablement perdu comme le paradis. Il est incarné, il se réalise sous toutes ses formes, au présent. Il n'est pas en puissance, isolé des phénomènes dans un

op.cit., p. 78.

2. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1855 », *op. cit.*, p. 246.

3. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*, *op.cit.*, p. 116.

1. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*,

ciel inaccessible. Il est cet ordre dont les marques se laissent lire partout. Ainsi, les visages que le peintre de la vie moderne croise dans la foule, présentent-ils des harmonies singulières. Pourtant, l'idéal invoqué par C. Baudelaire comme nécessaire à la beauté de l'œuvre d'art emprunte encore ses traits à l'harmonie préétablie des anciens grecs.

Feuilletant les gravures de mode, pour en faire défiler les variations, le critique nous permet d'imaginer la modernité. Bien que difficilement descriptibles, ses métamorphoses s'expérimentent sensiblement dans l'art ; l'allongement maniériste, l'ondulation rococo, la fougue romantique. Mais quelle forme revient à l'idéal ? Quel est le goût de l'idée ? Aucun en particulier sans doute puisqu'il s'agit d'en reconnaître l'harmonie singulière dans chaque individualité. Pourtant lorsque le poète veut l'évoquer, il lui donne la quiétude des marbres grecs. Cette part éternelle, habillée d'un simple drapé et d'une fibule, persiste à ressembler au *rêve de pierre* des statues antiques. Elle en a le calme classique.

« Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière »¹.

Pourquoi la beauté de C. Baudelaire s'adresse-t-elle à des *mortels* ? sinon parce qu'elle est la digne héritière de l'immuable ciel platonicien. L'idéal baudelairien, qui doit quitter la froideur académique pour prendre forme individuelle, est encore imprégné d'hellénisme et les gravures de mode que feuillet le poète « peuvent être traduites en beau et en laid ; en laid, elle deviennent des caricatures ; en beau, des statues antiques »². Accentuer les singularités jusqu'à la caricature ou épurer le modèle jusqu'au canon. Le paradigme, malgré sa rigidité traditionnelle, est encore le moyen d'évoquer le mouvement qui le déborde.

Bien que la modernité soit fluctuante et contingente selon C. Baudelaire, il serait possible d'écrire une *théorie rationnelle et historique du Beau*. Pour que cette contingence se laisse saisir par les artifices de

la théorie, il faut que la mobilité des formes obéisse à une logique donnant à son histoire une cohérence lisible. La théorie du poète ressemble à un hégélianisme. Idéaliste et rationnelle, la lecture de l'histoire se donne un référent classique. Le développement de l'Esprit absolu, jusqu'à la réalisation de son concept, s'affirme comme le sens positif d'un accomplissement de la connaissance. Or, l'art grec constituerait dans ce cheminement le moment de la parfaite expression sensible de l'idée de beauté.

Cette réalisation du concept du beau à laquelle l'art symbolique s'efforçait vainement d'atteindre, s'accomplit, pour la première fois, dans l'art classique³.

Sans doute faut-il y voir l'effet d'un goût personnel et conjoncturel mais aussi la conjonction de l'idéalisme avec une nécessité traditionnelle affirmée par le classicisme. L'hégélianisme un platonisme bien compris, l'inscription de l'éternité dans le temps positif de la révolution. Une démocratie grecque qui se réalise encore dans la révolution française, sous les yeux de Georg W. F. Hegel qui y voit l'accomplissement des idées de liberté et de justice.

Mais le développement de l'idée mène au désastre et l'Absolu devient un système qui soumet ses membres jusqu'à leur négation. La dialectique est devenue négative selon Theodor W. Adorno⁴. La réalisation de la connaissance qui promettait l'objectivation de l'Esprit c'est-à-dire l'identité à soi se reconnaît dans l'abjection, sans pouvoir en relever le moment parce que la connaissance est meurtrière. La modernité est alors souffrante, l'idéal désabusé et la rationalité coupable.

Le classicisme n'échappe pas à la suspicion. Une tentative, pour sauver le classicisme de son histoire politique, voudrait rappeler l'idéal révolu-

1. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 49.

2. C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art, op.cit.*, p. 344.

3. Georg W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. 1, C. Bénard (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 542.

4. Lorsque T. W. Adorno théorise le lien qui tient la poésie de Baudelaire et l'horreur spectaculaire de la seconde guerre mondiale, on peut être surpris par l'amalgame : pourquoi accuser le poète ? Est-il coupable rétrospectivement d'avoir transformé le mal en fleur ? Sans doute est-il le dernier recours pour exprimer l'ineffable horreur.

tionnaire que portait J.-L. David, donnant dans son ébauche du *Serment du Jeu de Paume* des corps d'Apollon aux députés du tiers état. Mais le grand récit est parfois univoque lorsque les impérialismes occidentaux puisent aux mêmes sources leur légitimité culturelle. Pour le sacre de Napoléon, J.-L. David dissimulera finalement les béquilles malsaines de Notre-Dame-de-Paris derrière un décor de pilastres civilisées.

L'impérialisme national-socialiste a également cherché son image dans la civilisation antique. Le goût sûr de Polyclète fera envie à Arno Breker et les travaux d'Ictinos seront une séduisante garantie pour ceux de Albert Speer. Le goût, si peu désintéressé, habille le fascisme de pourpre fascinante. Le voisinage du classicisme et du totalitarisme ne peut se réduire à la contingence. Il témoigne d'une confusion qu'ils ont en partage et qui transforme l'idéal en norme.

L'identification d'une perfection avec un temps, en un lieu précis, suppose une normativité dont la certitude rend aveugle à ce qui vient. Les métamorphoses ne sont plus que des déviations *contingentes* au regard de la stricte ordonnance. L'allongement maniériste est un amollissement et l'agitation baroque un déséquilibre. Ils réveillent chez le classique rigoureux un sentiment de décadence. S'assimilant à ce qui est sain, il suspecte la maladie chez les romantiques, la débilité dans des circonvolutions rococo. Affirmant sa normativité, il dénonce toute déviance comme pathologique et pratique parfois l'amputation de ce qu'il considère dégénéré.

Le classicisme, tel un patient affirmant avec trop d'ostentation son équilibre, attire l'attention du thérapeute qui diagnostique la puissance d'un Surmoi occultant. L'assurance classique est suspecte. Sa quiétude est rongée de l'intérieur, son calme dissimule trop soigneusement le tumulte de passions ravageuses. L'obstination froide qui se justifie dans un idéal autoritaire est pathologique. Mais ce qu'elle a de plus désarmant c'est qu'elle participe de la normalité.

La distinction thétique du pathologique et du normal n'est que transitoire¹ et doit laisser place à l'équilibre dynamique de la psyché. Elle constitue pourtant un outil clinique. De même l'opposition

du classique et du moderne semble devoir se dissoudre dans le flux de la modernité et constitue pourtant un outil critique. Le classicisme qui a donné son visage à la folie est aussi une pathologie normale. Friedrich Nietzsche s'inquiétait ainsi de la santé de Richard Wagner dont l'idéal fut pourtant romantique :

Les seules choses contre lesquelles il faut se défendre, c'est la fausseté, la duplicité instinctive qui refuse d'appréhender ses antithèses comme des antithèses : c'est l'attitude de Wagner qui était un virtuose dans ce genre de fausseté².

La lucidité du diagnostic ne peut pas pour autant prescrire l'éviction de l'idéal. Le deuil n'est jamais parfait ni la guérison définitive.

La normativité rationnelle s'affirme après-guerre dans les fondements théoriques du modernisme : le Corbusier assimile alors l'ordre au bien-être ; l'emploi du nombre d'or, renouant avec l'antiquité d'Euclide, justifie l'application d'un modèle qui soumet la singularité des habitants à la norme de l'habitat. Le paradigme semble bien débordé lorsque la rationalité classique s'incarne dans le modernisme. Le postmodernisme, en pendant, revendique un vocabulaire classique indépendant de sa rationalité, privilégiant l'ornement à la fonction. Le classicisme, léguant sa rationalité au modernisme et ses ornements au postmodernisme semble n'être plus qu'un souvenir disloqué.

Cependant, l'utilisation d'un vocabulaire antique, la référence à la perfection du nombre, éveille l'esprit critique qui ne saurait fonder son évaluation sans en interroger la provenance. Certes, la modernité ne peut se réduire à un souvenir de pierre, à des schémas connus depuis l'antiquité. Le fugitif ne se laisse enfermer dans aucune forme canonique. Mais elle n'est pas davantage une contemplation immédiate de l'actuel. Si la modernité « exprime l'idée que notre temps se fait de lui-même dans sa différence, sa « nouveauté » par rapport au passé »³, elle suppose une projection historique qui représente le temps en une linéarité de moments révolus. Qu'elle apparaisse dans une succession de ruptures sou-

1. Voir Georges CANGUILHEM, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

2. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, É. Blondel (trad.), Paris, GF, 2005, p. 72.

3. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 173.

mises au schéma du dualisme traditionnel, ou au contraire, comme un développement organique dont les transitions sont « aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal¹ », il s'agit pour la civilisation occidentale de penser son identité dans un effort d'analyse qui réveille ses souvenirs d'enfance. Inquiète, elle transforme son antiquité en symptôme de son présent.

Paul MAGENDIE

I. C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art, op. cit.*, p. 345.