

E L PINTOR DE LA VIDA **MODERNA**

Le Peintre de la vie moderne

Charles Baudelaire

I M P R O N T A

CASA EDITORA

EL PINTOR
DE LA VIDA
MODERNA

Charles Baudelaire

EL PINTOR

Traducción de Alejandro González Palomares

DE LA VIDA

MODERNA

Le Peintre de la vie moderne



IMPRONTA
MMXVIII



LO BELLO, LA MODA Y LA FELICIDAD

Existen en el mundo, e incluso en el mundo de los artistas, personas que van al museo del Louvre, pasan rápidamente, sin dedicarles siquiera una mirada, delante de una multitud de cuadros muy interesantes, aunque de *segundo orden*, y se plantan delante de un Tiziano o un Rafael con un gesto meditabundo, uno de esos cuadros que los grabados han vuelto más populares; después salen satisfechos, y más de alguno diciéndose: "Conozco mi museo". Existen también personas que, por haber leído hace tiempo a Bossuet y Racine, creen poseer la historia de la literatura.

Por fortuna, de tanto en tanto aparecen enderezadores de entuertos, críticos, aficionados, curiosos que afirman que no todo es Rafael, que no todo es Racine, que los *poetae minores* tienen algo de bueno, de sólido y delectable; y que, a fin de cuentas, de tanto amar la belleza general, expresada por los poetas y los artistas clásicos, cometemos el error de descuidar la belleza particular, la belleza circunstancial y los rasgos de costumbres.

Debo decir que el mundo, desde hace algunos años, se ha corregido un poco. El precio que los aficionados otorgan hoy en día a las pequeñas curiosidades grabadas y pintadas del siglo pasado prueba que una reacción se ha suscitado, el tipo de reacción que el público necesitaba; Debucourt, los Saint-Aubin y otros más, han entrado al diccionario de artistas dignos de ser estudiados. Pero éstos representan el pasado. Ahora bien, es a la pintura de las costumbres del presente que quiero dedicarme hoy. El pasado es interesante no sólo por la belleza que de él supieron extraer los artistas para quienes era el presente, sino también en tanto pasado, por su valor histórico. El pasado es, de igual modo, presente. El placer que extraemos de la representación del presente se aferra no sólo a la belleza de la que se le puede revestir, sino también a su cualidad esencial de presente.

Tengo delante de mí una serie de grabados de modas que comienzan por la Revolución francesa y terminan poco después del Consulado. Estos trajes, que son motivo de risa para gente obtusa, gente seria sin verdadera seriedad, presentan un encanto de naturaleza doble: artística e histórica. En

muchos casos están dibujados de forma bella y vivaz; pero a lo que doy igual importancia, y que me alegra encontrar en todos o casi todos, es la moral y la estética de la época. La idea que el hombre se hace de lo bello se imprime en toda su compostura: arruga o tensa su ropa, redondea o alinea su gesto y, a la larga, también penetra sutilmente los rasgos de su rostro. El hombre acaba por asemejarse a aquello que querría ser. Estos grabados pueden ser traducidos en términos de belleza o fealdad; en tanto fealdad, se tornan caricaturas; en tanto belleza, estatuas antiguas.

Las mujeres que estaban vestidas con estos trajes se asemejaban más o menos las unas a las otras, según el grado de poesía o de vulgaridad con el que se les confiriera. La materia viva tornaba ondulante lo que nos parece demasiado rígido. La imaginación del espectador aún hoy puede hacer caminar y estremecerse esta túnica y aquel chal. Un día de estos, quizá, aparecerá una obra dramática en un teatro cualquiera donde veremos la resurrección de estos trajes dentro de los cuales nuestros padres se hallaron tan encantadores como nosotros mismos en nuestras pobres ropas (también tienen su gracia, es verdad, pero de una naturaleza más bien moral y espiritual), y si son vestidas y reanimadas por actrices y actores inteligentes, nos sorprenderemos de habernos podido reír de ellas tan tontamente. El pasado, guardando la vivacidad del fantasma, retomará la luz y el movimiento de la vida, se volverá presente.

Si un hombre imparcial repasara una por una todas las modas francesas desde el origen de Francia hasta la actuali-

dad, no encontraría nada chocante ni sorprendente. Las transiciones estarían tan abundantemente repartidas como en la escala del mundo animal. Sin una sola laguna y, por lo tanto, sin una sola sorpresa. Y si añadiera a la viñeta que representara cada época el pensamiento filosófico que la agitara o preocupara más, pensamiento cuyo recuerdo sea sugerido inevitablemente por la viñeta, vería cuán profunda armonía rige todos los miembros de la historia y que, incluso en los siglos que nos parecen más monstruosos y más enloquecidos, el inmortal apetito de belleza siempre ha encontrado su satisfacción.

He aquí una excelente ocasión, en verdad, para establecer una teoría racional e histórica de lo bello, en oposición a la teoría de lo bello único y absoluto; para mostrar que lo bello es siempre, inevitablemente, una doble composición, si bien la impresión que produce es una sola; dado que la dificultad de discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no invalida ningún sentido la necesidad de la variedad en su composición. Lo bello se crea a partir de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar; y de un elemento relativo, circunstancial, que podrá ser, si se quiere, por partes o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento que es como la cobertura entretenida, excitante, aperitiva del pastel divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, inadaptable e inapropiado a la naturaleza humana. Me resisto a creer que descubriremos alguna muestra de belleza que no contenga estos dos elementos.

Elegí, si se quiere, las dos instancias extremas de la historia. En el arte hierático, la dualidad se deja ver a primera vista; la parte de belleza eterna sólo se manifiesta con permiso y según las reglas de la religión a la que pertenece el artista. Incluso en la obra más frívola de un artista refinado que pertenezca a una de las épocas que calificamos, con excesiva vanidad, como civilizadas, la dualidad se muestra igualmente; la porción eterna de belleza se hallará al mismo tiempo velada y expresada, si no por la moda, al menos por el temperamento particular del autor. La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del ser humano. Consideren, si así les place, la parte que permanece eternamente como el alma del arte y el elemento variable como su cuerpo. Es por eso que Stendhal, espíritu impertinente, travieso, incluso repugnante, pero cuyas impertinencias tienen la utilidad de provocar la meditación, se aproximó a la verdad más que muchos otros al afirmar que "lo Bello no es más que la promesa de la felicidad". Sin duda esta definición sobrepasa la meta; somete en demasía lo bello al ideal infinitamente variable de felicidad; despoja con demasiado atrevimiento lo bello de su carácter aristocrático; pero goza del gran mérito de alejarse de manera decisiva del error de los académicos.

Más de una vez he explicado ya estos asuntos; estas líneas dicen suficiente para quienes gustan de estos juegos del pensamiento abstracto; pero yo sé que los lectores franceses, en su mayoría, no se complacen mucho en ello y yo mismo siento el apremio de adentrarme en la parte positiva y real de mi tema.

[illegible]

Journal of Management Education 30(6)p. 789-804
© The Author(s) 2006. Reprints and permissions:
<http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav>

[illegible]

II

EL CROQUIS DE COSTUMBRES

Para el croquis de costumbres, la representación de la vida burguesa y los espectáculos de la moda, el medio más efectivo y menos costoso evidentemente es el mejor. Entre más belleza agregue el artista, más preciosa será la obra; pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un rápido movimiento que demanda del artista una idéntica velocidad de ejecución. Los grabados en varios tonos del siglo dieciocho han obtenido nuevamente los favores de la moda, como decía poco antes; el pastel, el aguafuerte, la aguatinta han reunido uno tras otro sus contingentes a este

inmenso diccionario de la vida moderna diseminado en las bibliotecas, en las colecciones de los aficionados y las vitrinas de las tiendas más vulgares. Desde la aparición de la litografía, de inmediato se mostró muy apta para esta enorme tarea, tan frívola en apariencia. Contamos en este género con auténticos monumentos. Se ha designado atinadamente a las obras de Gavarni y Daumier como complementos de la *Comedia humana*. Balzac mismo, estoy convencido, no estuvo lejos de adoptar esta idea, la cual es justa con mayor razón por cuanto el genio del artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir por cuanto introduce una buena parte de espíritu literario. Observador, *flâneur*, filósofo, llámenlo como quieran, pero ciertamente se verán obligados, al caracterizar a este artista, a recompensarlo con un epíteto que no sabrían aplicarle al pintor de cosas eternas o al menos más duraderas, de cosas heroicas o religiosas. Algunas veces es poeta; con mayor frecuencia se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno. Cada país, para su placer y su gloria, ha poseído unos cuantos de estos hombres. En nuestra época actual, a Daumier y a Gavarni, los primeros nombres que acuden a la memoria, se podría añadir a Devéria, Maurin Numa, historiadores de las gracias fraudulentas de la Restauración, Wattier, Tassaert, Eugène Lami, éste casi inglés dado su amor por los elementos aristocráticos, e incluso Trimolet y Travies, cronistas de la pobreza y de la vida cotidiana.

III

EL ARTISTA, HOMBRE DE MUNDO, HOMBRE DE LA MULTITUD Y NIÑO

Hoy quiero hablarle al público de un hombre singular, de una originalidad tan poderosa y tan decidida que se basta a sí misma y ni siquiera busca la aprobación. Ninguno de sus dibujos está firmado, si llamamos firma a esas letras, fáciles de falsificar, que forman un nombre y que tantos otros añaden fastuosamente en la parte inferior de sus croquis más intrascendentes. Sin embargo, todas sus obras están firmadas con su alma resplandeciente y los aficionados que las han visto y apreciado las reconocerán fácilmente a partir de la descripción que de ellas quiero hacer. Gran amante de la ma-

sa y del incógnito, el Sr. C. G. empuja la originalidad hasta los límites de la modestia. Thackeray quien, como se sabe, es muy curioso en materia de arte y que dibuja él mismo las ilustraciones de sus novelas, habló un día del Sr. G. en un pequeño diario londinense. Esto lo enfureció, considerándolo un ultraje a su pudor. Aun recientemente, al enterarse de que me proponía a rendir homenaje a su espíritu y su talento, me suplicó, de una manera muy imperiosa, que suprimiera su nombre y sólo me refiriera a sus obras como las de un anónimo. Obedeceré con humildad a este extraño deseo. Fingiremos creer, el lector y yo, que el Sr. G. no existe y nos ocuparemos de sus dibujos y sus acuarelas, hacia las que él profesa un desdén de patricio, como harían los sabios que tuvieran que juzgar preciosos documentos históricos, encontrados por azar y cuyo autor debe permanecer desconocido hasta la eternidad. Y también, para tranquilizar por completo mi conciencia, se supondrá que todo lo que diré de su naturaleza, tan curiosa y misteriosamente resplandeciente, es más o menos sugerido tal cual por las obras en cuestión; pura hipótesis poética, conjetura, trabajo imaginativo.

El Sr. G. es viejo. Se dice que Rousseau comenzó a escribir a los cuarenta y dos años. Quizá fue a esa edad que el Sr. G., obsesionado por todas las imágenes que colmaban su cerebro, tuvo la audacia de verterlas en tinta y colores sobre una hoja en blanco. A decir verdad, dibujaba como un bárbaro, como un niño, enfadándose por la torpeza de sus dedos y la desobediencia de sus herramientas. Vi una gran cantidad de estos garabatos primitivos y confieso que la mayoría de

las personas que los conocen o pretenden conocerlos no habría podido, sin caer en descrédito, adivinar el genio latente que habitaba en estos sombríos esbozos. Hoy en día, el Sr. G., que ha aprendido, por sí mismo, todos los pequeños gajes del oficio y que ha hecho, sin consejo alguno, su propia educación, se ha convertido en un maestro potente, a su manera, y sólo ha conservado de su ingenuidad original lo necesario para añadir a sus ricas facultades un condimento inesperado. Cuando encuentra alguno de sus ensayos de *juventud*, lo hace añicos o lo quema con una vergüenza y una indignación de lo más divertidas.

Durante diez años he deseado conocer al Sr. G. quien es, por naturaleza, muy viajero y cosmopolita. Sabía que durante mucho tiempo había trabajado para un diario ilustrado inglés y que en éste se habían publicado grabados basados en sus croquis de viajes (España, Turquía, Crimea). He visto desde entonces una masa considerable de sus dibujos improvisados *in situ* y allí he podido leer una reseña minuciosa y periódica de la campaña de Crimea; por mucho preferible a cualquier otra. El mismo diario había publicado también, siempre sin firmar, numerosas composiciones del mismo autor sobre los nuevos ballets y las nuevas óperas. Cuando por fin lo encontré, de inmediato vi que no me hallaba precisamente ante un *artista*, sino más bien ante un *hombre de mundo*. Les suplico que entiendan aquí la palabra *artista* en un sentido muy restringido y la expresión *hombre de mundo* en un sentido muy amplio. *Hombre de mundo*, es decir: hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las

razones misteriosas y legítimas de todos sus usos; *artista*, es decir: especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a su parcela. Al Sr. G. no le gusta ser llamado artista. ¿Acaso no tiene algo de razón? Le interesa el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que sucede en la superficie de nuestro esferoide. El artista vive muy poco, si no es que nada en absoluto, en el mundo moral y político. Quien habita en el barrio de Breda ignora lo que ocurre en Saint-Germain. Salvo dos o tres excepciones que resulta inútil mencionar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, bestias muy diestras, pura artimaña, inteligencias pueblerinas, cerebros rústicos. Su conversación, forzosamente limitada a un círculo muy estrecho, muy pronto se vuelve insoportable para el *hombre de mundo*, para el ciudadano espiritual del universo.

Así, para adentrarse en la comprensión del Sr. G., tomen nota enseguida de esto: la curiosidad puede ser *considerada* como el punto de partida de su genio.

¿Recuerdan ustedes un cuadro (en serio, les un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de nuestra época y que lleva por título *El hombre de la multitud*? Detrás de la vitrina de un café, un convaleciente, al contemplar la masa con gozo se funde en pensamientos con todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Apenas devuelto de las sombras de la muerte, aspira con deleite todas las esencias y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidarlo todo, recuerda y desea con ardor recordarlo todo. Finalmente, se precipita a través de esta masa en busca de un desco-

nocido cuya fisonomía ha vislumbrado y, en un parpadeo, lo ha fascinado. ¡La curiosidad se ha vuelto una pasión fatal, irresistible!

Imaginen un artista que estuviera siempre, espiritualmente, en estado de convalecencia y tendrán ustedes la clave del carácter del Sr. G.

Ahora bien, la convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente goza en grado supremo, igual que el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia. Remontémonos, si se puede, por un esfuerzo retrospectivo de imaginación, a nuestras impresiones más jóvenes y más primigenias, y reconoceremos que guardaban un singular parentesco con las impresiones, tan vivamente coloridas, que recibimos más tarde al recuperarnos de una enfermedad física, siempre y cuando esta enfermedad haya dejado puras e intactas nuestras facultades espirituales. El niño ve todo como *nuevo*; está siempre *embriagado*. Nada se parece más a lo que ha sido llamado inspiración que el regocijo con que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la *congestión* y que todo pensamiento sublime está acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que resuena hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene nervios sólidos; el niño, los tiene débiles. En el primero, la razón ocupa un lugar considerable, en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo su ser. Mas el genio no es otra cosa que la *infancia recuperada* a voluntad, la infancia ahora dotada, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analí-

tico que le permite ordenar la suma de materiales amasada de forma involuntaria. A esta curiosidad profunda y gozosa debe atribuirse la mirada fija y animalmente exática del niño ante lo *nuevo*, sea lo que sea, rostro o paisaje, luz, resplandor, colores, telas coloridas, encantamiento de la belleza resaltada por el atavío. Uno de mis amigos me decía una ocasión que cuando era muy pequeño, presenciaba el momento en que su padre se arreglaba, y cómo entonces contemplaba con un estupor mezclado con deleite, los músculos de los brazos, las degradaciones de color de la piel en tonalidades rosadas y amarillentas, así como la red azulada de las venas. Este cuadro de la vida exterior lo llenaba de respeto y se apoderaba de su cerebro. Ya la forma lo obsesionaba y lo poseía. La predestinación asomaba su nariz precozmente. La condena estaba hecha. ¿Debo decir que este niño es hoy en día un pintor célebre?

Ahora les suplicaría que consideren al Sr. G. como un eterno convaleciente; para completar su concepción, considérenlo también como un hombre-niño, un hombre que posee a cada minuto el genio de la infancia, es decir un genio para el que ningún aspecto de esta vida ha perdido su *filo*.

Les he dicho que me repugna considerarlo un puro artista y que él se defendía a sí mismo de este mote con una modestia matizada con pudor aristocrático. Con gusto lo nombraría un *dandy* y para ello tendría buenas razones; dado que la palabra *dandy* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil ante todo mecanismo moral de este mundo; pero, por otro lado, el *dandy* aspira a la insensibilidad y es

en esto que el Sr. G., dominado por una pasión insaciable: la de ver y de sentir, se deslinda violentamente del dandismo. *Amabam amare*, decía San Agustín. "Amo la pasión apasionadamente" diría el Sr. G., de buen grado. El dandy está hastiado o finge estarlo, por política o razones de casta. El Sr. G. aborrece a la gente hastiada. Domina el difícil arte (los espíritus refinados me comprenderán) de ser *sincero sin ridículo*. Yo le otorgaría con gusto el nombre de filósofo, al que tiene derecho no sólo como título, si su amor excesivo de las cosas visibles, tangibles, condensadas al estado plástico, no le inspiraran una cierta repugnancia de aquellas otras que forman el reino impalpable del metafísico. Reduzcámoslo, por tanto, a la condición de simple moralista pintoresco, como La Bruyere.

La multitud es su dominio, como el aire lo es del ave, como el agua del pez. Su pasión y su profesión es *abrazar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, resulta un goce inmenso elegir su morada en lo múltiple, en lo voluble, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, sin embargo, sentirse en casa por doquier; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto del mundo, estos son algunos de los placeres mínimos de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un *príncipe* que pasa por doquier de incógnito. El amante de la vida hace del mundo su familia, como el amante del bello sexo compone su familia de todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontra-

bles; como el amante de la pintura vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre lienzo. Así el amante de la vida universal se sumerge en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. Se le puede comparar también con un espejo tan inmenso como esta multitud; a un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia móvil de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable de no-yo, que, a cada instante, lo convierte y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitivo. "Todo hombre", decía una vez el Sr. G. en una de esas conversaciones que ilumina con una mirada intensa y un gesto evocador, "todo hombre que no se ve abrumado por uno de esos pesares de naturaleza demasiado positiva como para no absorber todas las facultades, y que *se aburre en medio de la multitud*, ¡es un tonto!, ¡un tonto!, ¡y lo desprecio!".

Cuando el Sr. G., al despertar, abre los ojos y ve el sol estruendoso tomar por asalto los cristales de las ventanas, se dice con remordimiento, con arrepentimiento: "¡Qué orden imperioso! ¡Qué fanfarria de luz! ¡Luz por doquier desde hace ya varias horas! ¡Luz perdida por mi sueño! ¡Cuántas cosas iluminadas habría podido ver y no pude!". ¡Y se va! Y mira correr el río de la vitalidad, tan majestuoso y brillante. Admira la belleza eterna y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía tan providencialmente mantenida en medio del tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedras acariciadas por la bruma o golpeadas por los soplos solares.

Disfruta de bellos carruajes, de orgullosos caballos, de la resplandeciente limpieza de los caballerangos, de la destreza de los mozos, del andar de las mujeres sinuosas, la belleza de los niños, felices de vivir y de estar bien vestidos; en una palabra: de la vida universal. Si una moda, un estilo de vestimenta ha sido ligeramente transformado, si los nudos de los listones, los bucles han sido destronados por los rosetones, si la cofia se ha ensanchado y si el moño cae de un doblez sobre la nuca, si el cinturón se porta más arriba y la falda ha sido ampliada, créanme que desde una enorme distancia *su ojo de águila* ya lo ha adivinado. Un regimiento pasa, que tal vez va al otro lado del mundo, dejando en el aire de los bulevares, sus fanfarrias estimulantes y ligeras como la esperanza y he ahí que el ojo del Sr. G. ya ha visto, inspeccionado, analizado las armas, el porte y la fisonomía de esta tropa. Arreos, intermitencias, música, miradas resueltas, bigotes pesados y serios, todo esto le llega atropelladamente; y en unos cuantos minutos, el poema resultante estará virtualmente compuesto. Y es así que su alma vive con el alma de este regimiento que camina como un solo animal, lorgullosa imagen del regocijo en la obediencia!

Pero la noche ha llegado. Es la hora extraña y dudosa cuando las cortinas del cielo se cierran, cuando las ciudades se iluminan. El gas de las farolas se va extendiendo sobre el púrpura del atardecer. Honestos o deshonestos, razonables o locos, los hombres se dicen: "¡Al fin ha terminado la jornada!". Los sujetos buenos y los malos piensan en el placer, y cada cual corre al lugar de su elección a beber la copa del ol-

vido. El Sr. G. permanecerá hasta el final dondequiera que resplandezca la luz, resuene la poesía, pulule la vida, vibre la música; dondequiera que una pasión pose ante sus ojos, dondequiera que el hombre natural y el hombre convencional muestre su extraña belleza, dondequiera que el sol ilumine los efímeros goces del *animal depravado*. “He ahí, pues, una jornada bien empleada” se dice cierto lector que todos hemos conocido, “cada quien de nosotros tiene suficiente ingenio para llenarla de la misma manera”. ¡No! Pocos hombres están dotados de la facultad de ver; hay muchos menos que poseen el poder de expresar. Ahora mismo, mientras los otros duermen, está inclinado sobre su mesa, arrojando sobre una hoja de papel la misma mirada que poco antes dedicaba a las cosas, empeñándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo brotar el agua del vidrio del techo, limpiando su pluma sobre su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le escapen, pendenciero en soledad, y luchando consigo mismo. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales que saturaban la memoria se clasifican, se ordenan, se armonizan y sufren esta idealización forzada que es resultado de una percepción *infantil*, es decir: una percepción aguda, imágica a fuerza de ingenuidad!

IV

LA MODERNIDAD

Así va, corre, busca. ¿Qué busca? A ciencia cierta, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del *gran desierto de los hombres*, tiene una meta más elevada que la del simple *flâneur*, una meta más general, distinta del placer fugitivo de la circunstancia. Busca aquello que nos permitiremos llamar “la modernidad”; dado que no se presenta una palabra más adecuada para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ella pueda contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo tran-

sitorio. Si echamos un vistazo a nuestras pinturas modernas, nos sorprende la tendencia general de los artistas a revestir a todos los sujetos con trajes antiguos. Casi todos se sirven de modas y muebles del Renacimiento, como David se servía de modas y muebles romanos. Sin embargo, existe una diferencia: David, al elegir temas particularmente griegos o romanos, no podía hacer más que vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, al elegir temas de naturaleza general aplicables a todas las épocas, se obstinan en endilgarles trajes de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente. Sin duda esto es signo de una gran pereza; dado que resulta mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en los hábitos de una época, que dedicarse a extraer de ella la belleza misteriosa que pudiera contener, por mínima o ligera que ésta sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Hubo una modernidad para cada pintor antiguo; la mayoría de los bellos retratos que nos quedan de tiempos pasados están vestidos con trajes de su tiempo. Son perfectamente armoniosos, puesto que el traje, el peinado e incluso los gestos, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un todo de una completa vitalidad. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, ustedes no tienen derecho de despreciarlo o de pasarlo por alto. Al suprimirlo, caen ustedes en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer del pecado original. Si al traje de la época, que se impone necesariamente, lo substituyen por otro, se

provoca un contrasentido que no puede disculparse salvo en el caso de una mascarada requerida por la moda. Así, las diosas, las ninfas y los sultanes del siglo dieciocho son retratos *moralmente* semejantes.

Resulta excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero esto no puede ser sino un ejercicio superfluo si su objetivo es comprender el carácter de la belleza presente. La representación de telas en las pinturas de Rubens o de Veronese no les enseñarán a pintar la muaré antigua o el satén de la reina, o cualquier otra tela fabricada por nosotros, alzada, balanceada por la crinolina o los falzones de muselina almidonada. El tejido y la textura no son los mismos que en las telas de la antigua Venecia o de aquellas que portara la corte de Catalina. Agreguemos también que el corte de la falda y del corpiño es absolutamente diferente y que, a fin de cuentas, los movimientos y el porte de la mujer actual le dan a su vestido una vida y una fisonomía que no son iguales a los de la mujer de antaño. En pocas palabras, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se le extraiga la misteriosa belleza que la vida humana le otorga de manera involuntaria. A esa labor se afana particularmente el Sr. G.

He dicho que cada época tenía su porte, su mirada y su gesto. Es sobre todo en una vasta galería de retratos (como la de Versalles, por ejemplo) que esta proposición se vuelve fácil de verificar. Pero puede extenderse aún más lejos. En la unidad que llamamos nación, las profesiones, las castas, los siglos introducen la variedad, no sólo en los gestos y las

maneras, sino también en la forma efectiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente colman el intervalo de una duración que no es mi intención determinar aquí, pero que ciertamente puede ser sometido a un cálculo. Tales consideraciones no le son del todo familiares a los retratistas; y el gran defecto de Ingres, en particular, es querer imponer a cada tipo que posa para él un perfeccionamiento más o menos despótico, recibido del repertorio de las ideas clásicas.

En este mismo tema resultaría fácil e incluso legítimo razonar *a priori*. La correlación perpetua de lo que llaman “el alma” con lo que llaman “el cuerpo” explica muy bien cómo es que todo lo que es material o efluvio espiritual representa y representará siempre lo espiritual de donde se deriva. Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, al tener que pintar una cortesana del tiempo presente, *se inspira* (éste es el término empleado) en una cortesana de Tiziano o de Rafael, es infinitamente probable que creará una obra falsa, ambigua e ininteligible. El estudio de una obra maestra de esa época y de ese género no le enseñará ni la actitud, ni la mirada, ni la expresión facial, ni el aspecto vital de una de esas criaturas que el diccionario de la moda ha clasificado exitosamente bajo los títulos burdos o juguetones de “impuras”, “jóvenes mantenidas”, “pirujas” o “golfas”.

La misma crítica se aplica de forma rigurosa al estudio del militar, del dandy, del animal mismo, perro o caballo, y de todo lo que compone la vida exterior de una época. ¡Mal haya aquel que estudie en la antigüedad algo que no

sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse demasiado en el pasado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y los privilegios otorgados por la circunstancia; puesto que casi toda nuestra originalidad proviene de la estampilla que nuestro *tiempo* imprime sobre nuestras sensaciones. El lector comprende de antemano que podría verificar con facilidad mis aseveraciones valiéndome de muchos otros casos aparte de la mujer. ¿Qué dirían ustedes, por ejemplo, de un pintor de paisajes marinos (planteo una hipótesis extrema) que, al tener que reproducir la belleza sobria y elegante del navío moderno, fatigara sus ojos estudiando las formas sobrecargadas, contorneadas, la popa monumental del navío antiguo y de los complicados veleros del siglo dieciséis? ¿Y qué pensarían de un artista a quien hayan encargado el retrato de un pura sangre, célebre en las pompas del hipódromo, si fuera a consagrar sus contemplaciones en los museos, si se contentara con observar el caballo en las galerías del pasado, en Van Dyck, Bourguignon o Van der Meulen?

El Sr. G., dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía completamente diferente. Ha comenzado por contemplar la vida y no fue hasta más tarde que se las ingenió para aprender los medios para expresarla. Esto ha resultado en una originalidad sobrecogedora, en la cual todo remanente de barbarie e ingenuidad surge como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad. Para la mayoría de nosotros, sobre todo la gente de negocios, a cuyos ojos la naturaleza no existe más que en sus vínculos de utilidad con sus nego-

cios, lo fantástico real de la vida ha perdido particularmente su filo. El Sr. G. lo absorbe sin cesar; tiene de él llenos los ojos y la memoria.



V

EL ARTE MNEMONICO

La palabra *barbarie*, que ha salido quizá con demasiada frecuencia de mi pluma, podría inducir a algunas personas a creer que se trata aquí de dibujos deformes que la sola imaginación del espectador consigue transformar en perfecciones. Eso sería malentenderme. Quisiera hablar de una *barbarie* inevitable, sintética, infantil, que en muchos casos sigue visible en un arte perfecto (mexicano, egipcio, o ninivita), y que deriva de la necesidad de ver las cosas amplificadas, de considerarlas sobre todo bajo el efecto de su conjunto. No resulta superfluo observar aquí que muchas personas han acusado de *barbarie* a todos los pintores cuya mirada

es sintética y condensadora, por ejemplo Corot, quien desde el inicio se dedica a trazar las líneas principales de un paisaje, su esqueleto y su fisonomía. Es así como el Sr. G., al traducir fielmente sus propias impresiones, marca con una energía instintiva los puntos culminantes o luminosos de un objeto (pueden ser culminantes o luminosos desde el punto de vista dramático), o sus principales características, algunas veces incluso con una exageración útil para la memoria humana; y la imaginación del espectador, sometida a toda esta mnemónica tan despótica, ve con nitidez la impresión producida por las cosas sobre el espíritu del Sr. G. El espectador es aquí el artífice de una traducción siempre clara y embriagante.

Es una condición que aporta mucho a la fuerza vital de esta traducción *legendaria* de la vida exterior. Me refiero al método de dibujo del Sr. G. Dibuja de memoria y no según el modelo, salvo en ciertos casos (la guerra de Crimea, por ejemplo) donde existe la necesidad urgente de tomar notas inmediatas, precipitadas y de asentar las líneas principales de un tema. De hecho, todos los buenos, los auténticos dibujantes lo hacen según la imagen grabada en su cerebro y no según la naturaleza. Si se nos objeta aludiendo los admirables croquis de Rafael, de Watteau y de muchos otros, diremos que se trata de notas, muy minuciosas, es verdad, pero nada más que notas. Cuando un verdadero artista se apresta a la ejecución definitiva de su obra, el modelo se convertirá más en *inconveniente* que en apoyo. Sucede también que los hombres como Daumier y el Sr. G., acostumbrados durante mucho tiempo a ejercitar su memoria y llenarla de

imágenes, encuentran ante el modelo y la multiplicidad de detalles que conlleva, su principal facultad ofuscada y como paralizada.

Se entabla, entonces, un duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria que se ha habituado a absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista que tenga un perfecto sentimiento de la forma, pero acostumbrado a utilizar más bien su memoria y su imaginación, se encontrará como asaltado por un tropel de detalles, que nos demandan justicia con la furia de una multitud amante de la igualdad absoluta. Toda justicia se halla, por fuerza, violada; toda armonía, destruida, sacrificada; tanta trivialidad se vuelve enorme; tanta pequeñez, usurpadora. Entre más se inclina el artista con imparcialidad hacia el detalle, más aumenta la anarquía. Sea miope o présbita, toda jerarquía y toda subordinación desaparecen. Es un accidente que se presenta seguido en las obras de nuestros pintores más a la moda, cuyos defectos se hallan, por cierto, tan bien apropiados a los defectos de la masa, que han contribuido singularmente a su popularidad. La misma analogía se adivina en la práctica del arte escénico, tan misterioso y tan profundo, caído hoy en día en la confusión de las decadencias. Frédérick Lemaître interpreta un rol con la amplitud y la profundidad del genio. Por más detalles luminosos que adornen su situación, se mantiene siempre sintético y escultural. Bouffé interpreta los suyos con una minucia de miope y de burócrata. En él todo brilla, pero nada se deja ver, nada se deja aprehender por la memoria.

Es así que en la ejecución del Sr. G. se muestran dos cosas: la primera, una retención de memoria resucitadora, evocadora, una memoria que le dice a cada cosa: "¡Lázaro, levántate!"; la segunda, un fuego, una embriaguez de lápiz, de pincel, casi semejante a un furor. Se trata del miedo a no ir con la suficiente rapidez, de dejar escapar la fantasía antes de que la síntesis le haya sido extraída y capturada; se trata de ese terrible miedo que poseen todos los grandes artistas y que los hace desear tan ardorosamente apropiarse de todos los medios de expresión, para que las órdenes del espíritu jamás sean alteradas por las vacilaciones de la mano; para que finalmente la ejecución, la ejecución ideal, se vuelva tan inconsciente, tan *fluida* como la digestión para el cerebro del hombre saludable que ha cenado. El Sr. G. comienza con ligeras indicaciones en lápiz, que apenas marcan el lugar que los objetos tendrían en el espacio. Los planos principales son indicados enseguida con tintas a la aguada, masas ligeras, vagamente coloreadas primero, pero retomadas más tarde y sucesivamente cargadas de colores más intensos. En la última etapa, el contorno de los objetos es delineado de forma definitiva por la tinta. Hasta no haberlos visto, uno dudaría de los efectos sorprendentes que el Sr. G. puede obtener con este método tan simple y casi rudimentario. Tiene la incomparable ventaja de que, en cualquier punto del proceso, cada dibujo tiene un aspecto suficientemente acabado; ustedes lo llamarían un esbozo, si así lo quieren, pero un esbozo perfecto. Todos los valores se hallan allí en plena armonía y si él quisiera llevarlos aún más lejos, éstos continuarían directo hacia el

perfeccionamiento deseado. El Sr. G. prepara así veinte dibujos a la vez con una petulancia y una alegría encantadoras, divertidas incluso para él; los croquis se apilan y se superponen por decenas, por centenas, por millares. A veces los revisa, los hojea, los examina y luego elige algunos en los que aumenta más o menos la intensidad, en los que recarga las sombras y aclara de forma progresiva las luces.

Le da una inmensa importancia a los fondos que, vigorosos o ligeros, son siempre de una calidad y una naturaleza apropiadas a las figuras. La gama de tonos y la armonía general son respetadas de forma estricta, con un genio que deriva más bien del instinto que del estudio. Puesto que el Sr. G. posee naturalmente el talento misterioso del colorista, auténtico don que el estudio puede acrecentar, pero que, a mi parecer, el estudio por sí mismo es incapaz de crear. Para resumirlo todo en pocas palabras, nuestro singular artista expresa a la vez el gesto y la actitud solemne o grotesca de los seres y su explosión luminosa en el espacio.



VI

LOS ANALES DE LA GUERRA

Bulgaria, Turquía, Crimea y España han sido auténticas fiestas para los ojos del Sr. G., o más bien los del artista imaginario que hemos acordado llamar "Sr. G."; puesto que recuerdo de tanto en tanto que, con tal de apaciguar mejor su modestia, me prometí hacer como si no existiera. Cotejé sus archivos de la guerra de Oriente (campos de batalla cubiertos de restos fúnebres, carretadas de materiales, embarques de ganado y caballos); cuadros vivos y sorprendentes, calcados de la vida misma, elementos de un preciosismo pictórico que muchos pintores de renombre, al encontrarse en las mismas circunstancias, habrían descuidado torpemente; no obstante, de entre ellos excluiría sin duda a Horace Vernet,

auténtico gacetero más que pintor esencial, con quien el Sr. G., siendo artista más delicado, guarda vínculos visibles, siempre y cuando se le considere tan sólo como un archivista de la vida. Puedo afirmar que ningún diario, ningún relato escrito, ningún libro expresa tan bien, en todos sus dolorosos detalles y su siniestra extensión, la gran epopeya de la guerra de Crimea. La vista se pasea, uno a uno, por las orillas del Danubio, las márgenes del Bósforo, el cabo Kerson, el llano de Balaklava, los campos de Inkermann, los campamentos inglés, francés, turco y piamontés, por las calles de Constantinopla, los hospitales y todas las solemnidades religiosas y militares.

Una de las composiciones que mejor se quedaron grabadas en mi mente es la *Consagración de un terreno funerario en Scutari por el obispo de Gibraltar*. El carácter pintoresco de la escena, que consiste en el contraste entre la naturaleza oriental circundante y las actitudes y uniformes occidentales de los asistentes; es retratado de una manera sobrecogedora, sugestiva y llena de ensoñación. Los soldados y los oficiales tienen unos aires indelebles de *gentlemen*, resueltos y discretos, que llevan consigo hasta el último confín del mundo, a las guarniciones de la colonia del Cabo y los establecimientos de franceses de la India: los sacerdotes ingleses semejan vagamente a unos ujieres o cambistas que portaran gorro y alzaciuellos.

Nos hallamos en Shumen, hogar de Omar Pacha: hospitalidad turca, pipas y café; todos los visitantes están acomodados en divanes, posando sus labios sobre sus pipas largas

cual cerbatanas, cuya boquilla reposa a sus pies. He aquí los *Kurdos en Scutari*, tropas extranjeras cuyo aspecto nos hace pensar en una invasión de hordas bárbaras; he aquí los *basi-bozuk*, no menos singulares con sus oficiales europeos, húngaros o polacos, cuya fisonomía de dandis contrasta de forma extraña con el carácter barrocammente oriental de sus soldados.

.. Encuentro un dibujo magnífico donde aparece un sólo personaje, grueso, robusto, con un aire a la vez pensativo, despreocupado y audaz; sus grandes botas le llegan más arriba de las rodillas; su uniforme militar está cubierto por un pesado y ancho gabán estrictamente abotonado; a través del humo de su cigarro, ve el horizonte siniestro y brumoso; uno de sus brazos lastimados está apoyado sobre su corbata de lazo. Abajo se leen estas palabras garabateadas con lápiz: *Can- robert on the battlefield of Inkermann. Taken on the spot.*

¿Quién es este caballero de bigotes blancos, de fisonomía tan vivamente dibujada, quien, con la cabeza en alto, pareciera aspirar la terrible poesía del campo de batalla, mientras que su caballo, olisqueando la tierra, busca su camino entre los cadáveres amontonados con los pies al aire y los rostros crispados, con actitudes extrañas? En la parte inferior del dibujo, en una esquina, se leen estas palabras: *Myself at Inkermann.*

Diviso a Baraguay-d'Hilliers, con el Serasquier turco, pasando revista a la artillería en Bechichtash. Rara vez he visto un retrato militar tan semejante, burilado por una mano tan audaz e ingeniosa.

Un nombre, siniestramente ilustrado a partir de los desastres de Siria, se me aparece: *Achmet-Pacha, general en jefe en Kalafat, de pie frente a su tienda de campaña con su estado mayor, recibiendo a dos oficiales europeos.* A pesar de lo ancho de su barriga turca, Achmet-Pacha tiene en la actitud y el rostro la gran dignidad aristocrática que por lo general pertenece a las razas dominantes.

La batalla de Balaklava se presenta varias veces en esta curiosa colección y bajo distintos aspectos. Entre los más sorprendentes, véase la histórica carga de la caballería tocada por la heroica trompeta de Alfred Tennyson, poeta de la reina: una multitud de jinetes cabalgan con una velocidad prodigiosa hasta el horizonte entre las pesadas nubes de la artillería. Al fondo, el paisaje es atravesado por una línea de colinas reverdecientes.

De tanto en tanto, hay pinturas religiosas que sirven como descanso al ojo, afligido por todo aquel caos de polvo y turbulencias mortíferas. En medio de los soldados ingleses de distintos ejércitos, entre los cuales destaca el pintoresco uniforme de los escoceses con sus faldas, un sacerdote anglicano oficia los servicios dominicales; tres tambores, uno encima de los otros dos, le sirven como atril.

La verdad es difícil traducir en palabras este poema hecho de mil croquis, tan vasto y tan complicado, y expresar la embriaguez que se desprende de este pintoresco, muchas veces doloroso, pero nunca melodramático, amasado en unas cuantas centenas de páginas, cuyas manchas y roturas expresan, a su modo, el revuelo y el tumulto en medio de los que

el artista consignó sus recuerdos de la jornada. Por la tarde, el correo llevaba a Londres las notas y los dibujos del Sr. G., y con frecuencia éste le confiaba al servicio postal más de diez croquis improvisados sobre papel cebolla, que los grabadores y los abonados al diario aguardaban con impaciencia.

A veces aparecen hospitales de campaña donde la atmósfera misma pareciera enferma, triste y pesada; cada cama contiene un dolor; a veces se trata del hospital de Pera, donde veo un visitante de ropaje desaliñado que conversa con dos hermanas de la caridad, altas, pálidas y derechas como figuras de Lesueur, designado con esta extraña leyenda: *My humble self*. Ahora, por senderos ásperos y sinuosos, cubiertos de restos de un combate ya viejo, caminan lentamente animales, mulas, asnos o caballos, que cargan sobre sus flancos, en dos burdos sillones, a los heridos, lívidos e inertes. Sobre la vasta nieve, los camellos de torsos majestuosos, con la cabeza en alto y conducidos por Tártaros, arrastran provisiones o municiones de todo tipo: todo esto forma parte de un mundo guerrero, vivo, atareado y silencioso; son campamentos, bazares donde se reparten muestras de todas las provisiones, como una especie de ciudades bárbaras improvisadas por la circunstancia. A través de aquellas barracas, sobre aquellos caminos pedregosos o nevados, entre aquellos desfiladeros, circulan uniformes de varias naciones, más o menos dañados por la guerra o alterados por adición de gruesas pellizas y pesados zapatos.

Es una desgracia que este álbum, hoy día diseminado en varios sitios, y cuyas valiosas páginas han sido retenidas por

los grabadores encargados de traducirlas o bien por los redactores del *Illustrated London News*, no haya sido visto por el Emperador. Me imagino que habría examinado complacido, incluso emocionado, los hechos y gestos de sus soldados, todos plasmados de forma minuciosa, día tras día, desde las acciones más grandilocuentes hasta las ocupaciones más triviales de la vida, por esta mano de artista soldado, tan firme y tan inteligente.

VII

POMPAS Y SOLEMNIDADES

Turquía también ha otorgado a nuestro querido G. admirables motivos de composición: las fiestas de Bairam, de un esplendor profundo y fluido, en cuyo fondo aparece, como un pálido sol, el permanente aburrimiento del sultán difunto: alineados a la izquierda del soberano, todos los oficiales de orden civil; a su derecha, todos los de orden militar, siendo el primero Sa'id Pacha, sultán de Egipto, quien entonces se hallaba en Constantinopla; cortejos y pompas solemnes desfilando hacia la pequeña mezquita cercana al palacio y, en medio de la multitud, los funcionarios turcos, auténticas

caricaturas de decadencia, aplastando a sus magníficos caballos bajo el peso de una obesidad fantástica; los pesados carros masivos, suerte de carrozas estilo Luis XIV, doradas y ornadas a la manera oriental, de donde surgen de vez en cuando miradas curiosamente femeninas, en el estricto intervalo que dejan a sus ojos las bandas de muselina pegadas al rostro; las danzas frenéticas de los bailarines del "tercer sexo" (nunca la expresión burlona de Balzac fue más adecuada que en este caso, dado que, bajo la palpitación de sus brillos trémulos, bajo la agitación de sus anchos ropajes, bajo esos arduos maquillajes en mejillas, ojos y cejas, en esos gestos histéricos y convulsivos, en esas largas cabelleras flotando sobre la espalda, les sería a ustedes muy difícil, por no decir imposible, adivinar su virilidad); en fin, las mujeres galantes (si es posible pronunciar la palabra galantería a propósito del Oriente), generalmente húngaras, valacas, judías, polacas, griegas y armenias; puesto que, bajo un gobierno déspota esas son las razas oprimidas y, por encima de las demás, son éstas sobre todo las que padecen mayores sufrimientos y destinan mayor cantidad de sujetos a la prostitución. De estas mujeres, unas conservan su vestimenta nacional con sus chaquetas de manga corta bordadas, su bufanda colgante, sus pantalones anchos, sus babuchas remangadas, sus muselinas rayadas o con incrustaciones y toda ostentación de su tierra natal; las otras —que son la mayoría— han adoptado el signo principal de la civilización que, para una mujer, es invariablemente la crinolina, guardando no obstante en un algún lugar de su traje un leve detalle característico del Oriente,

si bien adoptan el aspecto de unas parisinas a quienes les diera por disfrazarse.

El Sr. G. se destaca pintando el fasto de las escenas oficiales, las pompas y solemnidades nacionales, no de manera fría o didáctica, como los pintores que sólo ven sus obras como un quehacer lucrativo, sino con todo el ardor de un hombre apasionado por el espacio, la perspectiva, la luz que forma capas o explosiones y que se adhiere en forma de gotas o chispas a las asperezas de los uniformes y los atuendos de corte. *La fiesta conmemorativa de la independencia en la catedral de Atenas* otorga un ejemplo curioso de ese talento. Todos esos pequeños personajes, cada cual perfectamente situado, vuelven más profundo el espacio que los contiene. La catedral es inmensa y está decorada de solemnes colgaduras. El rey Otón y la reina, de pie sobre un estrado, están vestidos con el traje tradicional que portan con una soltura maravillosa, como para demostrar la sinceridad de su adopción, así como el más refinado patriotismo helénico. El talle del rey está cinchado como el más coqueto de los palicares y su faldón se ensancha con toda la exageración de un dandismo nacional. Frente a ellos se adelanta el patriarca, anciano de espalda encorvada y gran barba blanca, cuyos ojos pequeños están protegidos por anteojos verdes y que manifiesta en todo su ser los signos de la calma oriental consumada. Todos los personajes que pueblan esta composición son retratos y uno de los más curiosos, por la rareza de su fisonomía lo menos helénica posible, es el de una dama alemana, situada al lado de la reina y dedicada a su servicio.

En todas las colecciones del Sr. G. se encuentra con frecuencia al Emperador de los Franceses, cuya figura supo reducir, sin menoscabar la semejanza, a un croquis inequívoco, el cual ejecuta con la misma certeza que una rúbrica. A veces el Emperador pasa revista, lanzado a galope en su caballo y acompañado de oficiales cuyos rasgos son fácilmente reconocibles, o de príncipes extranjeros, europeos, asiáticos o africanos a quienes rinde, por así decirlo, los honores de París. Algunas veces está inmóvil sobre un caballo cuyas patas están tan plantadas como las de una mesa, teniendo a su izquierda a la Emperatriz vestida de amazona y, a su derecha, al joven Príncipe imperial, enfundado en un sombrero de granadero y en pose militar sobre un caballito de pelos puntiagudos como los ponis que los artistas ingleses pintan en sus paisajes; algunas veces representa al Emperador desapareciendo en medio de un torbellino de luz y polvo en las alamedas del Bosque de Boulogne; otras veces paseándose lentamente a través de las aclamaciones de Faubourg Saint-Antoine. Una de estas acuarelas sobre todo me ha deslumbrado por su carácter mágico. Sobre el borde de un palco de una riqueza recargada y principesca, la Emperatriz aparece en una actitud tranquila y reposada; el Emperador se inclina ligeramente como para ver mejor el teatro, debajo doscientos guardias, de pie con una inmovilidad marcial y casi hierática, reciben sobre su brillante uniforme las salpicaduras de la baranda. Detrás de la franja de fuego, en la atmósfera ideal del escenario, los actores cantan, declaman, gesticulan armoniosamente; al otro lado se extiende un abis-

mo de luz vaga, un espacio circular atestado de figuras humanas en todos los niveles: son el candelabro y el público.

Los movimientos populares, los clubes y las solemnidades de 1848 le inspiraron al Sr. G. una serie de composiciones pintorescas que en su mayoría fueron grabadas por el *Illustrated London News*. Hace algunos años, luego de una estancia en España muy fructífera para su genio, compuso un álbum de la misma naturaleza del cual no he visto más que fragmentos. La despreocupación con la cual el artista regala o presta sus dibujos lo expone con frecuencia a pérdidas irreparables.

VIII

EL MILITAR

Para definir una vez más el tipo de temas preferidos por el artista, diremos que es la *pompa de la vida*, tal como se nos ofrece en las capitales del mundo civilizado, la pompa de la vida militar, de la vida elegante, de la vida galante. Nuestro observador está siempre justo donde debe: dondequiera que fluyan los deseos profundos e impetuosos, los Orinocos del corazón humano, la guerra, el amor, el juego; dondequiera que se agiten las fiestas y las ficciones que representan estos grandes elementos de felicidad e infortunio. Pero demuestra una predilección muy marcada por el militar,

por el soldado y creo que este afecto deriva no sólo de las virtudes y cualidades que el alma del guerrero necesariamente transmite a su actitud y su rostro, sino también del llamativo atavío que le confiere su profesión. Paul de Molenes escribió algunas páginas tan cautivadoras como sensatas sobre la coquetería militar, así como el sentido moral de esos ropajes chispeantes con los que todos los gobiernos se complacen en vestir a sus tropas. El Sr. G. firmaría gustoso esas líneas.

Hemos hablado ya de la idiosincrasia de la belleza particular de cada época y hemos observado que cada siglo tenía, por así decirlo, su gracia personal. La misma observación puede aplicarse a las profesiones; cada una extrae su belleza exterior de las leyes morales a las que está sometida. En algunas, la belleza estará marcada de energía mientras que en otras, llevará los signos visibles de la ociosidad. Es como el emblema del carácter, la estampilla de la fatalidad. El militar, por lo general, tiene su propia belleza, tal como el dandy y la mujer galante tienen la suya, de un gusto esencialmente diferente. Pueden ustedes considerar natural que preste poca atención a las profesiones donde un ejercicio exclusivo y violento deforma los músculos y marca el rostro de servidumbre. Acostumbrado a las sorpresas, el militar difícilmente es sorprendido. El signo particular de la belleza será por lo tanto, aquí, una marcialidad despreocupada, una mezcla singular de placidez y audacia; se trata de una belleza que deriva de la necesidad de estar listo para morir en cualquier minuto. Pero el rostro del militar ideal deberá carac-

terizarse por una gran simplicidad; puesto que, al vivir en común como los monjes y los escolares, y acostumbrados a desentenderse de las preocupaciones cotidianas de la vida bajo una paternidad abstracta, los soldados son, en muchos sentidos, tan simples como los niños: al cumplir con su deber se divierten con facilidad y prefieren las diversiones violentas. No creo exagerar al afirmar que todas estas consideraciones morales surgen de forma natural en los croquis y acuarelas del Sr. G. Ningún tipo militar ausente de ellos y todos son capturados con una suerte de alegría entusiasta: el viejo oficial de infantería, serio y triste, afligiendo su caballo con su obesidad; el apuesto oficial de estado mayor, con su talle ajustado, contoneando sus hombros, inclinándose sin timidez sobre el sillón de las damas y que, visto de espaldas, nos recuerda a los insectos más esbeltos y elegantes; el zuavo y el tirador, cuyo aspecto muestra un carácter de excesiva audacia e independencia, y como un sentimiento más vivo de responsabilidad personal; la desenvoltura ágil y grácil de la caballería ligera; la fisonomía vagamente profesoral y académica de los cuerpos especiales, como el artillero y el genio, muchas veces confirmado por hábito, tan poco guerrero, de usar anteojos; ninguno de estos modelos, ninguno de estos matices son dejados fuera y todos son resumidos, definidos con el mismo amor y el mismo espíritu.

Actualmente tengo frente a mí una de esas composiciones de una fisionomía general realmente heroica que representa el frente de una columna de infantería; quizá estos hombres regresan de Italia y hacen un alto en los bulevares frente

al entusiasmo de la multitud; quizá vienen de cumplir con una larga etapa sobre los caminos de Lombardía; no lo sé. Lo que resulta visible, plenamente inteligible, es el carácter firme, audaz, incluso tranquilo, de todos esos rostros maltratados por el sol, la lluvia y el viento.

He aquí la uniformidad de expresión creada por la obediencia y las penurias soportadas en común, el aspecto resignado del coraje demostrado por las largas fatigas. Los pantalones remangados y apresados entre las polainas, los capotes estropeados por el polvo, vagamente decolorados, al final todo su equipo ha adoptado la indestructible fisionomía de los seres que vuelven de lejos y han vivido extrañas aventuras. Se diría que todos esos hombres están apoyados más sólidamente sobre sus espaldas, instalados con mayor firmeza sobre sus pies, con mayor aplomo del que podría tener el resto de los hombres. Si Charlet, que siempre anduvo en busca de este tipo de belleza y con frecuencia la encontró, hubiera visto este dibujo, lo habría impactado singularmente.

IX

EL DANDY

El hombre rico, ocioso y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que ir detrás de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde joven a la obediencia de otros hombres, aquel quien no tiene otra profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte. El dandismo es una institución vaga, tan extraña como el duelo; muy antigua en tanto César, Catilina, Alcibiades constituyen ejemplos espléndidos; muy general, pues Chateaubriand la halló en las selvas y a orillas de los lagos del Nuevo Mundo. El dandismo, que es

una institución ajena a las leyes, a esas leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus sujetos, sin importar el vigor y la independencia de su carácter.

Los novelistas ingleses han cultivado, más que los demás, la novela de *high life* y los franceses que, como Custine, han querido especialmente escribir novelas de amor, primero se han preocupado, con mucho juicio, de dotar a sus personajes de fortunas suficientemente vastas para pagar sin vacilación todas sus fantasías; enseguida los han dispensado de toda profesión. Estos seres no tienen otro interés más que cultivar la idea de lo bello en su persona, de satisfacer sus pasiones, de sentir y pensar. Es así que poseen, según su conveniencia y en enorme medida, el tiempo y el dinero sin los que la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas y puede traducirse en acción. Desafortunadamente es verdad que, sin el ocio y el dinero, el amor sólo puede ser una orgía de plebeyos o el cumplimiento de un deber conyugal. En lugar del capricho ardoroso o soñador, se convierte en una repugnante *utilidad*.

Si hablo de amor en referencia al dandismo, se debe a que el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandy no ve el amor como meta especial. Si he hablado de dinero, es porque el dinero es indispensable a quienes rinden culto a sus pasiones; pero el dandy no aspira al dinero como cosa esencial; un crédito indefinido le sería suficiente; le deja esta burda pasión al común de los mortales vulgares. El dandismo no es tampoco, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado del atuendo y la ele-

gancia material. Estas cosas no son para el dandy perfecto más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. También, a sus ojos, embelesado antes que nada de *distinción*, la perfección del atuendo consiste en la simplicidad absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse. ¿Qué es entonces esta pasión que, al volverse doctrina, ha hecho dominantes adeptos, esta institución no escrita que forma una casta tan altanera? Se trata antes que nada de la ardiente necesidad de hacerse de una originalidad, contenido en los límites exteriores de la conveniencia. Es una especie de culto de sí mismo que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se encuentra en los otros, por ejemplo, en la mujer; que puede sobrevivir incluso a todo eso que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de jamás ser sorprendido. Un dandy puede ser un hombre hastiado, quizá un hombre atribulado; pero, en este último caso, sonreirá como el lacedemonio ante la mordedura del zorro.

Se puede ver que, en cierta medida, el dandismo colinda con el espiritualismo y el estoicismo. Pero un dandy nunca puede ser un hombre vulgar. Si cometiera un crimen, quizá ni se inmutaría; pero si este crimen surgiera de una fuente trivial, la deshonra sería irreparable. Que el lector no se escandalice de esta gravedad del frívolo y que recuerde que hay cierta grandeza en toda locura, una fuerza en todo exceso. ¡Vaya extraño espiritualismo! Para quienes son sus sacerdotes y víctimas, todas las condiciones materiales complicadas a las que se someten, desde el atuendo irreprochable

a toda hora del día y la noche hasta los desafíos más peligrosos del deporte, no son más que una gimnasia necesaria para fortalecer la voluntad y disciplinar el alma. En realidad, no estaba para nada equivocado al considerar el dandismo como una especie de religión. La regla monástica más rigurosa, la orden irresistible del Viejo de la Montaña, que ordenaba el suicidio a sus embriagados discípulos, no eran más déspotas ni más obedecidas que esta doctrina de la elegancia y la originalidad que impone, ella también, a sus ambiciosos y humildes seguidores, casi siempre hombres llenos de brío, de pasión, de coraje, de energía contenida, la terrible fórmula: *Perinde ac cadaver!*

Ya sea que se hagan llamar refinados, increíbles, guapos, leones o dandis, todos tienen un mismo origen; todos participan de un mismo carácter de oposición y de revuelta; todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad hartamente rara hoy en día, de combatir y destruir la trivialidad. De allí nace, en los dandis, esta actitud altanera de casta provocadora, inclusive en su frialdad. El dandismo es el último brote de heroísmo en medio de la decadencia; y la especie del dandy encontrada por el viajero en Norteamérica solo reafirma esta idea. Puesto que nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean las ruinas de grandes civilizaciones desaparecidas. El dandismo es un sol que se pone; como el astro que declina, es formidable, sin calor y lleno de melancolía. Pero, ¡ay!, la marea ascendiente de la democracia, que invade todo y que todo nivela, ahoga día con día estos últimos representantes del orgullo

humano y vierte raudales de olvido sobre las huellas de estos prodigiosos mirmidones. Los dandis escasean cada vez más y más entre nosotros, mientras que entre nuestros vecinos, en Inglaterra, las condiciones sociales y la constitución (la auténtica constitución, esa que se expresa por las costumbres) dejarán durante mucho tiempo un lugar a los herederos de Sheridan, de Brummel y de Byron, si es que resultan dignos de ello.

Esto que pudiera parecerle al lector una digresión no lo es, a decir verdad. Las consideraciones y las ensoñaciones morales que surgen de los dibujos de un artista son, en muchos casos, la mejor traducción de la crítica que se les pueda hacer; las sugerencias forman parte de una idea madre, y al mostrarlas sucesivamente, uno puede lograr adivinarla. ¡Hace falta decir que el Sr. G., cuando dibuja uno de sus dandis sobre el papel, le otorga siempre su carácter histórico, incluso legendario, me atrevería a decir, si no se tratara de una cuestión del presente y de cosas consideradas joviales? Es justo allí que esta ligereza de aspecto, esta certeza de ademanes, esta simplicidad en su aire de dominio, esta manera de vestir un hábito y dirigir un caballo, esas actitudes siempre tranquilas pero que revelan su fuerza, que nos hacen pensar, cuando nuestra mirada descubre uno de estos seres privilegiados en quien lo bonito y lo dudoso se confunden de forma tan misteriosa: "He aquí tal vez un hombre rico, pero más seguramente un Hércules sin ocupación".

El carácter de belleza del dandy consiste sobre todo en el aire frío que surge de su inquebrantable decisión de no de-

jarse emocionar; se podría decir que hay un fuego latente que se deja adivinar, que podría pero no quiere resplandecer. Esto es lo que, en esas imágenes, se expresa a la perfección.



X

LA MUJER

El ser que es, para la mayoría de los hombres, la fuente de las más vivas e incluso, hay que decirlo, aún a pesar de los placeres filosóficos, de los goces más duraderos; el ser hacia quien o en beneficio de quien se orientan todos sus esfuerzos; este ser terrible e incommunicable como Dios (con la diferencia de que el infinito no se comunica porque cegaría y aplastaría lo finito, mientras que el ser del que hablamos quizá sólo es incomprensible porque no tiene nada que comunicar); este ser en quien Joseph de Maistre veía un *bello animal* cuyas gracias alegraban y volvían más fácil el asunto más serio que

es la política; por quien y para quien se hacen y dessacen fortunas; por quien, pero sobre todo *para quien* los artistas y los poetas componen sus más delicadas joyas; de quien derivan los placeres más enervantes y los dolores más fecundos, la mujer en pocas palabras, no es solamente para el artista en general, y para el Sr. G. en particular, la hembra del hombre. Es antes que nada una divinidad, un astro, que preside a todas las concepciones del cerebro masculino; es un reflejo de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida puede ofrecer al contemplador. Es una especie de ídolo, estúpido quizá, pero radiante, encantador, que mantiene a los destinos y las voluntades suspendidos en sus miradas. No se trata, digo yo, de un animal cuyos miembros, correctamente dispuestos, constituyen un perfecto ejemplo de armonía; no es tampoco el parangón de la belleza pura, tal como la podría imaginar el escultor en sus meditaciones más severas; no, eso no sería aún suficiente para explicar su misterioso y complejo encantamiento. Sólo hace falta hacer aquí de Winckelman y Rafael; y estoy bien seguro de que el Sr. G., a pesar de toda la extensión de su inteligencia (dicho sea esto sin ofensa), descuidaría un pedazo de la antigua escultura si tuviera que perder de esta manera la oportunidad de disfrutar un retrato de Reynolds o de Lawrence. Todo lo que adorna a la mujer, todo lo que sirve para ilustrar su belleza, forma parte de ella misma; y los artistas que se han aplicado particulamente al estudio de este ser enigmático están tan cautivados por el

mundus mulieribus como de la mujer misma. La mujer es sin duda una luz, una mirada, una invitación a la felicidad, una palabra en ocasiones; pero es sobre todo una armonía general, no solamente en su apariencia y el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas, las gasas, las vastas y coloridas nubes de telas con que se envuelve y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad; en el metal y el mineral que serpentean alrededor de sus brazos y de su cuello, que aportan sus chispas al fuego de sus miradas o que les murmuran suavemente al oído. ¿Qué poeta osaría al pintar el placer provocado por la aparición de una belleza, separar a la mujer de su vestimenta? ¿Qué hombre no ha gozado en la calle, el teatro, el parque, de la manera más desinteresada, de un atuendo sabiamente compuesto y no se ha llevado consigo una imagen inseparable de la belleza aquella que lo portaba, haciendo así de los dos, la mujer y el vestido, una totalidad indivisible? Es aquí donde, me parece, es necesario volver sobre ciertas cuestiones relativas a la moda y el atavío que no hice más que esbozar al comienzo de este estudio y de vengar el arte del atuendo ante las ineptas calumnias con que lo abrumen ciertos amantes muy errados de la naturaleza.

XI

ELOGIO DEL MAQUILLAJE

Hay una canción, tan trivial e inepta que apenas y se le puede citar en un trabajo con alguna pretensión de seriedad, pero que traduce muy bien, al estilo del *vaudeville*, la estética de la gente que no piensa. *¡La naturaleza embellece la belleza!* Se puede suponer que el poeta, si hubiera podido hablar francés habría dicho: *¡La simplicidad embellece la belleza!* Lo que equivale a la siguiente *verdad*, de un tipo sin duda inesperado: la *nada* embellece lo que es.

La mayoría de los errores relacionados con lo bello surgen de la falsa concepción del siglo XVIII con respecto a la mo-

ral. La naturaleza fue tomada entonces como base, fuente y modelo de todo bien y toda belleza posibles. La negación del pecado original jugó un rol no menor en la ceguera general de dicha época. No obstante, si consentimos a vincularlo simplemente a los hechos visibles, la experiencia de todas las épocas y a la *Gaceta de los Tribunales*, veremos que la naturaleza no enseña nada, o casi nada, es decir, que ella restringe al hombre a dormir, a beber, a comer y a protegerse, mal que bien, contra las hostilidades de la atmósfera. Es ella también la que empuja al hombre a asesinar a su semejante, a comerlo, a robarlo, a torturarlo; puesto que, en cuanto salimos del orden de las necesidades y los menesteres para entrar en el orden del lujo y los placeres, vemos que la naturaleza sólo aconseja el crimen. Es esta naturaleza infalible quien creó al parricida y al antropófago, y miles de otras abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Es la filosofía (me refiero a la buena), la religión que nos ordena alimentar a los parientes pobres y necesitados. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena abatirlos. Pasen revista y analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del hombre puramente natural y nada encontrarán que no sea terrible. Todo lo bello y noble es resultado de la razón y el cálculo. El crimen, cuyo gusto ha sido dado al animal humano desde el vientre materno, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, supranatural, puesto que, en todas las épocas y en todas las naciones, se necesitaron dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada ya que el hombre, por sí solo, hubiera sido

incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien siempre es producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral y de la razón como auténtica redentora y reformadora, puede trasladarse al orden de lo bello. Esto es lo que me ha conducido a considerar el atavío como uno de los signos de la nobleza primitiva del alma humana. Las razas que nuestra civilización, confusa y pervertida, de buen grado trata de salvajes, con un orgullo y una fatuidad sin duda risibles, incluyen tanto al niño como a la elevada espiritualidad del atuendo. El salvaje y el infante manifiestan, con su aspiración inocente hacia lo brillante, hacia los plumajes abigarrados, las telas coloridas, hacia la majestad superlativa de formas artificiales, su aversión por lo real, y prueban así, sin darse cuenta, la inmaterialidad de su alma. ¡Pobre de aquel que, como Luis XV (que no fue el producto de una verdadera civilización, sino de una recurrencia de barbarie), lleva la depravación hasta el límite de sólo sentir gusto por la *naturaleza simple*!

Por lo tanto, la moda debe ser considerada como un síntoma del gusto por lo ideal que persiste en el cerebro humano, por encima de todo lo que la vida natural acumula en él de burdo, terrenal e inmundano, como una deformación sublime

¡ Se sabe que Madame Dubarry, cuando quería evitar recibir al rey, tomaba la precaución de ponerse rubor. Ese era un signo suficiente. Cerraba así su puerta. Al embellecerse hacía huir a este regio discípulo de la naturaleza.

de la naturaleza o más bien como un intento permanente y sucesivo de reformatión de la naturaleza. También se ha hecho observar de manera correcta (sin descubrir la razón) que todas las modas son encantadoras, es decir relativamente encantadoras, al ser un esfuerzo nuevo, más o menos feliz, hacia lo bello, una aproximación cualquiera a un ideal cuyo deseo despierta sin cesar la curiosidad del espíritu humano insatisfecho. Pero las modas, si queremos disfrutarlas como se debe, no deben ser consideradas como cosas muertas: lo mismo valdría admirar los viejos ropajes pasados de moda que cuelgan, flojos e inertes como la piel de San Bartolomé, en el armario de un ropavejero. Hace falta imaginárselas vivas, vivificadas por las hermosas mujeres que las portan. Sólo así se comprenderá su sentido y su espíritu. Por tanto, si el aforismo: *Todas las modas son encantadoras*, los impacta por ser demasiado absoluto, digan entonces, con la certeza de no estar equivocados: todas fueron legítimamente encantadoras.

La mujer está en todo su derecho e inclusive cumple una suerte de deber al preocuparse por lucir mágica y supernoatural; es necesario que sorprenda, que encante; ídolo, debe cubrirse de oro para ser adorada. Por lo tanto, debe tomar prestados a todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para subyugar mejor los corazones e impactar los espíritus. Importa muy poco que el ardid y el artificio sean por todos conocidos, si su éxito está asegurado y sus efectos son siempre irresistibles. Es en estas consideraciones que el artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas en todas las épo-

cas por las mujeres para consolidar y divinizar, por así decirlo, su frágil belleza. Su enumeración sería imposible: pero, para restringirnos a lo que nuestra época vulgarmente llama *maquillaje*, ¿quién ignora que la aplicación de polvos de arroz, tan tontamente anatemizada por los filósofos cándidos, tiene por meta y resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza imperdonablemente ha sembrado en ella, y crear una unidad abstracta en la textura y el color de la piel, unidad que, como la que produce la envoltura, acerca al ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior? En cuanto al negro artificial que contornea el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla, aunque la práctica provenga del mismo principio, de la necesidad de superar a la naturaleza, el resultado está concebido para satisfacer una necesidad totalmente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida supranatural y excesiva; este marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, le da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta hacia el infinito; el rojo, que inflama el pómullo, aumenta aún más la claridad de las pupilas y añade a un bello rostro femenino, la pasión misteriosa de la sacerdotisa.

Así, si se me ha comprendido bien, la pintura del rostro no debe ser empleada con el objetivo vulgar, inconfesable, de imitar la bella naturaleza y de rivalizar con la juventud. Se ha observado además que el artificio no embellecía la fealdad y no podía sino servir a la belleza. ¿Quién osaría asignar al arte la función estéril de imitar la naturaleza? El maquillaje no tiene que ocultarse, evitar dejarse adivinar; por el

contrario, puede desplegarse, si no con afectación, al menos con una suerte de candor.

De buen grado permito a aquellos cuya pesada gravedad les impide buscar la belleza hasta en sus más minuciosas manifestaciones, reírse de mis reflexiones y acusar su pueril solemnidad; su juicio austero no me afecta en absoluto; me contentaré de capturar la atención de auténticos artistas, así como de mujeres que al nacer han recibido una chispa de este fuego sagrado con el que querrían iluminarse todas enteras.

XII

LAS MUJERES Y LAS PROSTITUTAS

Es así que el Sr. G., al imponerse la tarea de buscar y explicar la belleza en la modernidad, representa de buen grado mujeres muy engalanadas y embellecidas con todas las pompas artificiales, sin importar el orden social al que pertenezcan. Y a este respecto: en la colección de sus obras como en la marabunta de la vida humana, las diferencias de casta y de raza, bajo cualquier prenda de lujo con que se presente a los sujetos, saltan inmediatamente ante los ojos del espectador.

Unas veces, al ser impactadas por la difusa claridad de una sala de espectáculos, recibiendo y reflejando la luz con

sus ojos, con sus joyas, con sus hombros, aparecen, resplandecientes como retratos en el palco que les sirve de marco, las muchachas de la mejor sociedad. Unas, graves y serias, las otras, rubias y efímeras. Unas despliegan con una desfachatez aristocrática un busto precoz; otras muestran con candor un pecho hombruno. Llevan el abanico entre los dientes, la mirada vaga o fija; son teatrales y solemnes como el drama o la ópera que fingen escuchar.

Otras veces, vemos pasearse plácidamente por los senderos de los jardines públicos a elegantes familias, con las mujeres asidas con un aire tranquilo del brazo de sus maridos, cuyo aspecto sólido y satisfecho revela una fortuna lograda y una complacencia de sí mismos. Aquí la apariencia opulenta reemplaza la distinción sublime. Muchachitas flacuchas, con anchas enaguas y cuyos gestos y cuyos contoneos las hacen parecer mujeres pequeñas, saltan la cuerda, juegan con el aro o se hacen visitas al aire libre, repitiendo así la comedia ofrecida a domicilio por sus padres.

Al venir de un mundo inferior, orgullosas de por fin mostrarse al sol en la barandilla, las muchachas de pequeños teatros, delgadas, frágiles, todavía adolescentes, se sacuden con sus formas virginales y enfermizas realizando contorsiones absurdas que no pertenecen a ninguna época y que constituyen su alegría.

A la puerta de un café, apoyándose sobre los cristales iluminados por delante y por detrás, se pavonea uno de estos imbéciles, cuya elegancia es obra de su sastre y su peinado obra de su peluquero. A su lado, con los pies sostenidos por

el infaltable taburete, está sentada su amante, gran pícara a quien le hace falta muy poquito (ese poquito que es casi todo: la distinción) para parecer una gran señora. Como su guapo acompañante, tiene toda la cavidad de su pequeña boca ocupada por un cigarro desproporcionado. Estos dos seres nada piensan. ¿Acaso miran alguna cosa? A menos que, Narcisos de la imbecilidad, no contemplen la multitud como un río que les regresa su reflejo. En realidad, existen más para el placer del observador que para su propio placer.

He aquí, ahora, abriendo sus galerías llenas de luz y movimientos, los Valentinos, los Casinos, los Prados (otrora Tivolis, Idalies, Folies y Paphos), esos antros donde la exuberancia de la juventud haragana se da vuelo. Mujeres que han exagerado la moda hasta alterar su gracia y destruir su intención, barren fastuosamente los parques con la cola de sus vestidos y la punta de sus chales; van, vienen, pasan y vuelven a pasar, abriendo un ojo atónito como el de los animales, con un aire de no ver nada, pero examinándolo todo.

Sobre un fondo de luz infernal o un fondo de aurora boreal, rojo, anaranjado, sulfúreo, rosa (un rosa que revela una idea de éxtasis en la frivolidad), a veces violeta (color predilecto de las canónigas, brasa que se extingue detrás de una cortina azul), sobre estos fondos mágicos, que imitan diversamente las luces de Bengala, aparece la imagen variada de la belleza veleidosa. Majestuosa aquí, ligera acá, a veces esbelta, incluso flaca, a veces ciclópea; a veces pequeña y chispeante, a veces pesada y monumental. Ha inventado una elegancia provocativa y bárbara, o bien aspira, con mayor

o menor fortuna, a la simplicidad que es usual en un mundo mejor. Avanza, se desliza, baila, rueda con el peso de sus enaguas bordadas que le sirven a la vez de pedestal y de columpio; clava su mirada bajo un sombrero, como un retrato dentro de su marco. Representa bien a lo salvaje dentro de la civilización. Tiene su belleza que le viene del Mal, siempre desprovista de espiritualidad, pero algunas veces impregnada de una fatiga que aparenta melancolía. Dirige su mirada hacia el horizonte como animal de presa; el mismo aire despidado, la misma distracción indolente y también, a veces, la misma concentración. Al ser ejemplo de bohemio errante por los confines de una sociedad regular, la trivialidad de su vida, que es una vida de astucia y combate, se abre paso fatalmente a través de su envoltura de ostentación. Se le pueden aplicar con precisión las palabras del inimitable maestro, La Bruyere: "En algunas mujeres hay una grandeza artificial ligada al movimiento de los ojos, a una forma del rostro, a la manera de caminar, y que se queda solo en eso".

Las consideraciones relativas a las cortesanas pueden, hasta cierto punto, aplicarse a las actrices; puesto que, ellas también, son criaturas de ostentación, un objeto de placer público. Pero aquí la conquista, la presa, es de una naturaleza más noble, más espiritual. Se trata de obtener el favor general, no solamente por la pura belleza física, sino también por talentos del más raro orden. Si por un lado la actriz se relaciona con la cortesana, por el otro colinda con el poeta. No olvidemos que más allá de la belleza natural, e incluso la artificial, en todos los seres hay una idiosincrasia de oficio,

una característica que se puede traducir físicamente en fealdad, pero también en una suerte de belleza profesional.

En esta galería inmensa de la vida de Londres y de la vida de París, encontramos los diferentes tipos de la mujer errante, de la mujer rebelde en todos los niveles: comenzando por la mujer galante que en su primor aspira a unas maneras patricias, orgullosa tanto de su juventud como de su lujo, al que dedica todo su ingenio y toda su alma, recogiendo con dos dedos un ancho faldón de satén, de seda o de terciopelo que flota a su alrededor y posando su pie puntiagudo cuyo zapato excesivamente adornado bastaría para denunciarla, a falta del énfasis un poco vivo de todo su atuendo; siguiendo la escala, descendemos hasta esas esclavas que están confinadas a esos antros, frecuentemente decorados como cafés; desdichadas puestas bajo la más mezquina tutela; y que no poseen nada propio, ni siquiera los excéntricos atavíos que condimentan su belleza.

Entre éstas, unas, que son ejemplos de una fatuidad inocente y monstruosa, muestra en su rostro y su mirada, audazmente altivas, la evidente alegría de existir (la verdad, ¿para qué?). Algunas veces encuentran, sin buscarlas, poses de una audacia y una nobleza que encantarían al escultor más delicado, si el escultor moderno tuviera el valor y el ánimo de reunir la nobleza que está por todas partes, incluso en el fango; otras veces, se muestran postradas, con actitud desesperadas de tedio, con indolencias de café, con un cinismo masculino, fumando cigarrillos para matar el tiempo, con la resignación del fatalista oriental; desplomadas, tendidas

en un canapé, la falda redondeada por detrás y por delante en un doble abanico, o sentadas en equilibrio sobre un taburete o una silla; pesadas, sombrías, estúpidas, extravagantes, con los ojos vidriosos por el aguardiente y la frente abombada de obstinación. Bajamos hasta el último grado de la espiral, hasta la *faemina simplex* del satirista latino. A veces vemos dibujarse, sobre el fondo de una atmósfera donde el alcohol y el tabaco han mezclado sus vapores, la delgadez ardiente de la tisis o las redondeces de la adiposidad, esa horrenda salud de la haragana. En un caos brumoso y dorado, insospechado por los pudores indigentes, se agitan y se convulsionan las ninfas macabras y las muñecas vivientes cuyos pueriles ojos dejan escapar una claridad siniestra; esto no obstante que detrás de una barra llena de botellas de licor se pavonea una gorda bruja cuya cabeza, enfundada en un sucio fular que dibuja sobre la pared la sombra de sus satánicas puntas, hace pensar que todo lo que está consagrado al Mal está condenado a llevar cuernos.

La verdad, no es para complacer al lector ni para escandalizarlo que he desplegado ante sus ojos semejantes imágenes; en uno u otro caso, hubiera sido faltarle al respeto. Lo que las vuelve valiosas y las consagra son los innumerables pensamientos a los que dan lugar, generalmente severos y negros. Pero si por casualidad algún despistado buscara en estas composiciones del Sr. G., diseminadas un poco por todos lados, la ocasión de satisfacer una curiosidad malsana, amablemente le advierto que en ellas no encontrará nada que pueda excitar su imaginación enferma. No encontrará nada

más que el vicio inevitable, es decir la mirada del demonio emboscada en las tinieblas, o el hombro de Mesalina resplandeciendo bajo la luz de gas; nada más que el arte puro, es decir la belleza particular del mal, lo bello en lo horrible. E incluso, dicho sea de paso, la sensación general que emana de todo este tugurio contiene más tristeza que diversión. Lo que constituye la belleza particular de estas imágenes es su fecundidad moral. Están llenas de sugerencias, pero son sugerencias crueles, ásperas, que mi pluma, aunque acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas, quizá sólo tradujo de forma insuficiente.

XIII

LOS COCHES

Así se suceden, divididas en innumerables ramificaciones, estas extensas galerías de la *high life* y de la *low life*. Emigramos por unos momentos hacia un mundo, si no puro, al menos más refinado; respiremos sus perfumes, que quizá no sean más salvíficos, pero sí más delicados. Dije ya que el pincel del Sr. G., como el de Eugene Lami, resultaba maravillosamente adecuado para representar las pompas del dandismo y la elegancia del boato. Las actitudes del rico le son familiares; sabe, con un trazo de pluma, representar la certeza de la mirada, de los gestos y de la pose que, en los seres pri-

vilegiados, es el resultado de la monotonía de la felicidad. En esta serie particular de dibujos se reproducen de mil maneras los incidentes del deporte, de las carreras, de la caza, de los paseos por los bosques, las *ladies* orgullosas, las delicadas *misses*, conduciendo con mano segura unos corceles de una admirable pureza de hechura, coquetos, brillantes, también ellos caprichosos como mujeres. Puesto que el Sr. G. conoce no sólo el caballo en lo general, sino también se aplica felizmente a expresar la belleza personal de cada caballo. Unas veces son los paraderos y, por así decirlo, los campamentos de numerosos coches, de donde, alzados sobre los cojines, sobre los asientos, sobre las imperiales, los jóvenes esbeltos y mujeres enfundadas en trajes excéntricos autorizados por la temporada asisten a alguna solemnidad ecuestre que se apresura a lo lejos; otras veces un jinete galopa graciosamente al lado de una calesa descubierta, y su caballo parece, con sus caravanas, saludar a su manera. El coche lleva a buen trote, por un sendero acebrado con trazos de sombra y luz, las bellezas recostadas como en un capazo, indolentes, mientras escuchan vagamente las galanterías que llegan hasta sus oídos y se entregan con pereza al viento del paseo.

La piel o la muselina les llegan hasta el mentón y se desbordan como una ola por encima de la portezuela. Las sirvientas son rígidas y perpendiculares, inertes y todas parecidas; se trata siempre de la efigie monótona y sin descanso de la servidumbre, puntual, disciplinada; su característica es no tener ninguna. Al fondo, el bosque reverdece o se enrojece, se llena de polvo o de sombras, dependiendo de la hora y la tempo-

rada. Sus retiros se llenan de brumas otoñales, de sombras azules, de rayos amarillentos, de refulgencias rosadas o de delgados destellos que desmenuzan la oscuridad como sablazos.

Si las innumerables acuarelas relativas a la guerra de Oriente no nos hubieran mostrado la fuerza del Sr. G. como paisajista, éstas bastarían sin duda. Pero aquí no se trata ya de los campos destrozados de Crimea, ni las teatrales riberas del Bósforo; nos reencontramos con esos paisajes familiares e íntimos que constituyen el atavío circular de una gran ciudad, y sobre los cuales la luz arroja efectos que un artista auténticamente romántico no puede desdeñar.

Otro mérito que no es baladí observar en este lugar es el destacado conocimiento de los arreos y la carrocería. El Sr. G. dibuja y pinta una y todas las formas de coches con el mismo cuidado y la misma facilidad con que un pintor consumado de marinas pinta todo tipo de navíos. Toda su carrocería es perfectamente ortodoxa; cada parte tiene su lugar, sin nada que quede por componer. En cualquier actitud que aparezca, con cualquier aspecto que se le dé, un coche, como un navío, adquiere al moverse una gracia misteriosa y compleja que resulta muy difícil de estenografiar. El placer que el ojo del artista extrae proviene, al parecer, de la serie de figuras geométricas que este objeto, de por sí tan complicado, navío o carroza, genera sucesiva y rápidamente en el espacio.

Podemos apostar con seguridad que, en unos pocos años, los dibujos del Sr. G. se volverán archivos preciosos de la vida civilizada. Sus obras serán buscadas tanto por los curiosos como por las de Debucourt, los Moreau, los Saint-Aubin,

los Carle Vernet, los Lami, los Devéria, los Gavarni, y de todos esos artistas exquisitos que, por sólo haber pintado lo familiar y lo bonito, son, a su modo, apenas menos que serios historiadores. Varios de entre ellos incluso han sacrificado demasiado en pos de lo bonito y algunas veces han introducido entre sus composiciones un estilo clásico ajeno al tema; varios han redondeado voluntariamente los ángulos, suavizado las durezas de la vida, apagado esos fulgurantes destellos. Menos diestro que ellos, al Sr. G. le queda un profundo mérito que es muy suyo: ha cumplido voluntariamente una función que otros artistas desdeñan y cuyo cumplimiento correspondía, antes que a nadie, a un hombre de mundo. Buscó en todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de eso que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*. Con frecuencia raro, violento, excesivo, aunque siempre poético, supo concentrar en sus dibujos el sabor amargo o embriagante del vino de la Vida.

APUNTES SUELTOS A ESTA EDICION

El ensayo *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire es, quizá, una de sus prosas más leídas, pues se considera que el autor marca una pauta nueva y radical en la visión tradicional del arte. Baudelaire terminó de escribir el manuscrito en 1860, ofreció el texto a varios periódicos, recibiendo negativas o promesas de publicación que no se cumplían. En una carta fechada en 29 de marzo de 1862 que Baudelaire dirigió a su madre, el poeta se quejaba amargamente: “desde hace diecisiete semanas me prometen mis pruebas para el *lunes*, ¡siempre para el próximo lunes!”.

No fue hasta que en noviembre de 1863 el periódico *Le Figaro* le solicitó un artículo sobre "las costumbres parisinas", que el texto fue, casi de casualidad, publicado. *Le Figaro* decidió hacerlo por entregas, con una nota previa:

La colaboración del "Figaro" se enriquece con un escritor muy distinguido, el Sr. Charles Baudelaire; es un poeta y crítico con quien, en diversas ocasiones, hemos combatido, en cualquiera de sus dos facetas. Pero con frecuencia lo hemos dicho —y no dejaremos de repetirlo—, le abrimos la puerta a todo aquel que tenga talento, sin comprometer nuestras opiniones personales, ni encadenar la independencia de nuestros redactores, antiguos y nuevos.

"El pintor de la vida moderna", estudio de alta crítica, muy curioso, meticuloso y original, será publicado en tres entregas; el cimiento editorial de nuestro periódico normalmente está dedicado a novelas o noveletas, y si derogamos por esta ocasión de nuestros hábitos, es persuadidos de que nuestros lectores no se quejarán.

Posteriormente, en 1868, el ensayo fue incluido en la publicación de *L'art romantique* por Michel Lévy frères, con algunas modificaciones que Baudelaire hizo antes de su muerte. Esa sería la versión definitiva que conoceríamos de *El pintor de la vida moderna*. Para la publicación de nuestra edición, tomamos esa misma versión que se encuentra incluida en el tomo III de las *Oeuvres complètes*, compiladas y

anotadas por Charles Asselineau y Theodore de Banville, en una versión digitalizada y disponible para su consulta en la plataforma *Gallica* de la Bibliothèque nationale de France.

●

La crítica de arte —además de la poesía— fue una actividad constante en la escritura de Baudelaire. En sus *Salones* —escritos a la manera de Diderot— comentó las ferias de arte parisinas de los años 1845, 1846 y 1859. Admiró el trabajo de Delacroix, Haussoullier y Decamps. En su ensayo sobre la *Exposición Universal* de 1855, elogió la genialidad de Ingres. Hay en la crítica de Baudelaire un punto de vista que fascinaría a varias generaciones de lectores: la relación entre arte y modernidad, la idea de algo fugitivo y transitorio como pieza fundamental del arte. El artista se aleja de la belleza eterna y de su constante búsqueda por la naturaleza; en cambio se vuelve un ser ciudadano que encuentra su inspiración en las lámparas de gas, las calles, las máquinas de vapor; observa a los delincuentes, los criminales y las prostitutas. El artista está arraigado profundamente a su época.

●

El artista es un *flâneur*, hoy lo sabemos bien. El *flâneur* es —también lo sabemos— una persona que pasea sin meta, al azar. Un deambulante. Su uso en francés encontró una fuerte renovación en la lectura de Walter Benjamin que tiene resonancias hasta la actualidad. El artista es un personaje diminuto que pasea las calles de la gran ciudad. Un individuo excepcional entre la multitud. Es errante. No tiene ningún objetivo que mirar. Pierde el tiempo. Divaga.

No hay en español una palabra que guarde los pequeños significados que representa el término *flâneur*. Se resiste. Hemos evitado, por lo tanto, traducirla.

•

Vimos en *El pintor de la vida moderna* la contraparte —especialmente en el *flâneur*, el paseante y observador ciudadano— del *Caminar* de H.D. Thoreau, texto anteriormente publicado en nuestra colección Cuadernos de rescate. Casi por necesidad, sentimos la obligación de que estos dos textos se hicieran compañía dentro de la colección. Ambos textos son casi contemporáneos —se publicaron en la misma década, uno en Francia y el otro en Estados Unidos— y aunque pertenecen a especies distintas de caminantes, transitan por caminos paralelos, pero cercanos. El caminante de Thoreau observa la naturaleza, el de Baudelaire la ciudad. Frente y reverso.

•

No lo pasamos por alto: hay en este texto —como en la obra de Baudelaire, como en la historia misma de la literatura— una gran misoginia. Es verdad que cada autor responde a un contexto social y político determinado. No es nuestra intención la censura: los libros deben leerse. Sin embargo, algunas descripciones del autor siguen tocando una fibra incómoda e indignante. Resulta necesario no dejarlo pasar. Es urgente señalarlo y debatirlo.

LE
PEINTRE
DE LA VIE
MODERNE

Charles Baudelaire



I. LE BEAU, LA MODE ET LE BONHEUR

Il y a dans le monde, et même dans le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant une foule de 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 popularisés ; puis sortent satisfaits, plus d'un se disant : « Je connais mon musée. » Il existe aussi des gens qui, ayant lu jadis Bossuet et Racine, croient posséder l'histoire de la littérature.

Par bonheur se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les *poetæ minores* ont du bon, du solide et du délicieux ; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs.

Je dois dire que le monde, depuis plusieurs années, s'est un peu corrigé.

Le prix que les amateurs attachent aujourd'hui aux gentillesse gravées et coloriées du dernier siècle prouve qu'une réaction a eu lieu dans le sens où le public en avait besoin ; Debucourt, les Saint-Aubin et bien d'autres, sont entrés dans le dictionnaire des artistes dignes d'être étudiés. Mais ceux-là représentent le passé ; or c'est à la peinture des mœurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui. 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 historique. Il en est de même du 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 présent.

J'ai sous les yeux une série de gravures de modes commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat. Ces costumes, qui font rire bien des gens irréfléchis, de ces gens graves sans vraie gravité, présentent un charme d'une nature double, artistique et

historique. Ils sont très-souvent beaux et spirituellement dessinés ; mais ce qui m'importe au moins autant, et ce que je suis heureux de retrouver dans tous ou presque tous, c'est la morale et l'esthétique du temps. L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être. Ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid ; en laid, elles deviennent des caricatures, en beau, des statues antiques.

Les femmes qui étaient revêtues de ces costumes ressemblaient plus ou moins aux unes ou aux autres, selon le degré de poésie ou de vulgarité dont elles étaient marquées. La matière vivante rendait ondoyant ce qui nous semble trop rigide. L'imagination du spectateur peut encore aujourd'hui faire marcher et frémir cette *tunique* et ce *schall*. Un de ces jours, peut-être, un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs que nous-mêmes dans nos pauvres vêtements (lesquels ont aussi leur grâce, il est vrai, mais d'une nature plutôt morale et spirituelle), et s'ils sont portés et animés par des comédiennes et des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment. Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.

Si un homme impartial feuilletait une à une *toutes* les modes françaises depuis l'origine de la France jusqu'au jour présent, il n'y trouverait rien de choquant ni même de surprenant. Les transitions y seraient aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal. Point de lacune, donc, point de surprise. Et s'il ajoutait à la vignette qui représente chaque époque la pensée philosophique dont celle-ci était le plus occupée ou agitée, pensée dont la vignette suggère inévitablement le souvenir, il verrait quelle profonde harmonie régit tous les membres de l'histoire, et que, même dans les siècles qui nous

paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction.

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 absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

Je choisis, si l'on veut, les deux échelons extrêmes de l'histoire. Dans l'art hiératique, la dualité se fait voir au premier coup d'œil ; la partie de beauté éternelle ne se manifeste qu'avec la permission et sous la règle de la religion à laquelle appartient l'artiste. Dans l'œuvre la plus frivole d'un artiste raffiné appartenant à une de ces époques que nous qualifions trop vaniteusement de civilisées, la dualité se montre également ; la portion éternelle de beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur. La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. C'est pourquoi Stendhal, esprit impertinent, taquin, répugnant même, mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation, s'est rapproché de la vérité, plus que beaucoup d'autres, en disant que *le Beau n'est que la promesse du bonheur*. Sans doute cette définition dépasse le but ; elle soumet

beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur ; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique ; mais elle a le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens.

J'ai plus d'une fois déjà expliqué ces choses ; ces lignes en disent assez pour ceux qui aiment ces jeux de la pensée abstraite ; mais je sais que les lecteurs français, pour la plupart, ne s'y complaisent guère, et j'ai hâte moi-même d'entrer dans la partie positive et réelle de mon sujet.

II. LE CROQUIS DE MŒURS

Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus l'artiste y mettra de beauté, plus l'œuvre sera précieuse ; mais 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. Les gravures à plusieurs teintes du dix-huitième siècle ont obtenu de nouveau les faveurs de la mode, comme je le disais tout à l'heure ; le pastel, l'eau-forte, l'aqua-tinte ont fourni tour à tour leurs contingents à cet immense dictionnaire de la vie moderne disséminé dans les bibliothèques, dans les cartons des amateurs et derrière les vitres des plus vulgaires boutiques. Dès que la lithographie parut, elle se montra tout de suite très-apte à cette énorme tâche, si frivole en apparence. Nous avons dans ce genre de véritables monuments. On a justement appelé les œuvres de Gavarni et de Daumier des compléments de la *Comédie humaine*. Balzac lui-même, j'en suis très-convaincu, n'eût pas été éloigné d'adopter cette idée, laquelle est d'autant plus juste que le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; 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 ou religieuses. Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. Chaque pays, pour son plaisir et pour sa gloire, a possédé quelques-uns de ces hommes-là. Dans notre époque actuelle, à Daumier et à 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.

III. L'ARTISTE, HOMME DU MONDE, HOMME DES FOULES ET ENFANT

Je veux entretenir aujourd'hui le public d'un homme singulier, originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation. Aucun de ses dessins n'est signé, si l'on appelle signature ces quelques lettres, faciles à contrefaire, qui figurent un nom, et que tant d'autres apposent fastueusement au bas de leurs plus insouciantes croquis. Mais tous ses ouvrages sont signés de son âme éclatante, et les amateurs qui les ont vus et appréciés les reconnaîtront facilement à la description que j'en veux faire. 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 inconnu. Et même, pour rassurer complètement ma conscience, on supposera que tout ce que j'ai à dire de sa nature, si curieusement et si mystérieusement éclatante, est plus ou moins justement suggéré par les œuvres en question ; pure hypothèse poétique, conjecture, travail d'imagination.

M. G. est vieux. Jean-Jacques commença, dit-on, à écrire à quarante-deux ans. Ce fut peut-être vers cet âge que M. G., obsédé par toutes les images qui remplissaient son cerveau, eut l'audace de jeter sur une feuille blanche de l'encre et des couleurs. Pour dire la vérité, il dessinait comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil. J'ai vu un grand nombre de ces barbouillages primitifs, et j'avoue que la plupart des gens qui s'y connaissent ou prétendent s'y connaître auraient pu, sans déshonneur, ne pas deviner le génie latent qui habitait dans ces ténébreuses ébauches. Aujourd'hui, M. G., qui a trouvé, à lui tout seul, toutes les petites ruses du métier, et qui a fait, sans conseils, sa propre éducation, est devenu un puissant maître, à sa manière, et n'a gardé de sa première ingénuité que ce qu'il en faut pour ajouter à ses riches facultés un assaisonnement inattendu. Quand il rencontre un de ces essais de son *jeune âge*, il le déchire ou le brûle avec une honte des plus amusantes.

Pendant dix ans, j'ai désiré faire la connaissance de M. G., qui est, par nature, très-voyageur et très-cosmopolite. Je savais qu'il avait été longtemps attaché à un journal anglais illustré, et qu'on y avait publié des gravures d'après ses croquis de voyage (Espagne, Turquie, Crimée). J'ai vu depuis lors une masse considérable de ces dessins improvisés sur les lieux mêmes, et j'ai pu lire ainsi un compte rendu minutieux et journalier de la campagne de Crimée, bien préférable à tout autre. Le même journal avait aussi publié, toujours sans

signature, de nombreuses compositions du même auteur, d'après les ballets et les opéras nouveaux. Lorsque enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un *artiste*, mais plutôt à un *homme du monde*. Entendez ici, je vous prie, le mot *artiste* dans un sens très-restreint, et le mot *homme du monde* dans un sens très-étendu. *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 la glèbe. M. G. n'aime pas être appelé artiste. 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. Celui qui habite dans le quartier Breda ignore ce qui se passe dans le faubourg Saint-Germain. Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien le dire, des brutes très-adroites, de purs manœuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. Leur conversation, forcément bornée à un cercle très-étroit, devient très-vite insupportable à l'*homme du monde*, au citoyen spirituel de l'univers.

Ainsi, pour entrer dans la compréhension de M. G., prenez note tout de suite de ceci : c'est que la *curiosité* peut être considérée comme le point de départ de son génie.

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *l'Homme des foules* ? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue

l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. Un de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de la vie extérieure le pénétrait déjà de respect

et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme l'obsédait et le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. La *damnation* était faite. Ai-je besoin de dire que cet enfant est aujourd'hui un peintre célèbre ?

Je vous priais tout à l'heure de considérer M. G. comme un éternel convalescent ; pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est *émoussé*.

Je vous ai dit que je répugnais à l'appeler un pur artiste, et qu'il se défendait lui-même de ce titre avec une modestie nuancée de pudeur aristocratique. Je le nommerais volontiers un *dandy*, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M. G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme. *Amabam amere*, disait saint Augustin. « J'aime passionnément la passion, » dirait volontiers M. G. Le dandy est blasé, ou il feint de l'être, par politique et raison de caste. M. G. a horreur des gens blasés. Il possède l'art si difficile (les esprits raffinés me comprendront) d'être *sincère sans ridicule*. Je le décorerais bien du nom de philosophe, auquel il a droit à plus d'un titre, si son amour excessif des choses visibles, tangibles, condensées à l'état plastique, ne lui inspirait une certaine répugnance de celles qui forment le royaume impalpable du métaphysicien. Réduisons-le donc à la condition de pur moraliste pittoresque, comme La Bruyère. La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être

au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. « Tout homme, disait un jour M. G. dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot ! un sot ! et je le méprise ! »

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : « Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses *éclairées* j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues ! » Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil. Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes

onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle. Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son *œil d'aigle* l'a déjà deviné. Un régiment passe, qui va peut-être au bout du monde, jetant dans l'air des boulevards ses fanfares entraînantes et légères comme l'espérance ; et voilà que l'œil de M. G. a déjà vu, inspecté, analysé les armes, l'allure et la physionomie de cette troupe. Harnachements, scintillements, musique, regards décidés, moustaches lourdes et sérieuses, tout cela entre pêle-mêle en lui ; et dans quelques minutes, le poème qui en résulte sera virtuellement composé. Et voilà que son âme vit avec l'âme de ce régiment qui marche comme un seul animal, fière image de la joie dans l'obéissance !

Mais le soir est venu. C'est l'heure bizarre et douteuse où les rideaux du ciel se ferment, où les cités s'allument. Le gaz fait tache sur la pourpre du couchant. Honnêtes ou déshonnêtes, raisonnables ou fous, les hommes se disent : « Enfin la journée est finie ! » Les sages et les mauvais sujets pensent au plaisir, et chacun court dans l'endroit de son choix boire la coupe de l'oubli. M. G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique ; partout où une passion peut *poser* pour son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l'*animal dépravé* ! « Voilà, certes, une journée bien employée, » se dit certain lecteur que nous avons tous connu, « chacun de nous a bien assez de génie pour la remplir de la même façon. » 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. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée 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 !

IV. LA MODERNITÉ

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, 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'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Âge, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe

d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. Ainsi, les déesses, les nymphes et les sultanes du XVIII^e siècle sont des portraits *morale*ment ressemblants.

Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la *moire antique*, du *satén* à la *reine*, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que dans les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne. En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de

devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.

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 professions, 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 fausse, 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 *xvii* 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.

V. L'ART MNÉMONIQUE

Ce mot *barbarie*, qui est venu peut-être trop souvent sous ma plume, pourrait induire quelques personnes à croire qu'il s'agit ici de quelques dessins informes que l'imagination seule du spectateur sait transformer en choses parfaites. Ce serait mal me comprendre. Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui

reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble. Il n'est pas superflu d'observer ici que beaucoup de gens ont accusé de barbarie tous les peintres dont le regard est synthétique et abrégiateur, par exemple M. Corot, qui s'applique tout d'abord à tracer les lignes principales d'un paysage, son ossature et sa physionomie. Ainsi, M. G., traduisant fidèlement ses propres impressions, marque avec une énergie instinctive les points culminants ou lumineux d'un objet (ils peuvent être culminants ou lumineux au point de vue dramatique), ou ses principales caractéristiques, quelquefois même avec une exagération utile pour la mémoire humaine ; et l'imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante.

Il est une condition qui ajoute beaucoup à la force vitale de cette traduction *légendaire* de la vie extérieure. Je veux parler de la méthode de dessiner de M. G. Il dessine de mémoire, et non d'après le modèle, sauf dans les cas (la guerre de Crimée, par exemple) où il y a nécessité urgente de prendre des notes immédiates, précipitées, et d'arrêter les lignes principales d'un sujet. En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature. Si l'on nous objecte les admirables croquis de Raphaël, de Watteau et de beaucoup d'autres, nous dirons que ce sont là des notes, très-minutieuses, il est vrai, mais de pures notes. 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 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 contour. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente. Qu'il soit myope ou presbyte, toute hiérarchie et toute subordination disparaissent. C'est un accident qui se présente souvent dans les œuvres d'un de nos peintres les plus en vogue, dont les défauts d'ailleurs sont si bien appropriés aux défauts de la foule, qu'ils ont singulièrement servi sa popularité. La même analogie se fait deviner dans la pratique de l'art du comédien, art si mystérieux, si profond, tombé aujourd'hui dans la confusion des décadences. M. Frédérick-Lemaître compose un rôle avec l'ampleur et la largeur du génie. Si étoilé que soit son jeu de détails lumineux, il reste toujours synthétique et sculptural. M. Bouffé compose les siens avec une minutie de myope et de bureaucrate. En lui tout éclate, mais rien ne se fait voir, rien ne veut être gardé par la mémoire.

Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses : l'une, une contention de mémoire résurrectioniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi ! » l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main ; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi *coulante* que l'est la digestion pour le cerveau de

l'homme bien portant qui a dîné. 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 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 parfaite. Toutes les valeurs y sont en pleine harmonie, et s'il les veut pousser plus loin, elles marcheront toujours de front vers le perfectionnement désiré. 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 milliers. De temps à autre il les parcourt, les feuillète, les examine, et puis il en choisit quelques-uns dont il augmente plus ou moins l'intensité, dont il charge les ombres et allume progressivement les lumières.

Il attache une immense importance aux fonds, qui, vigoureux ou légers, sont toujours d'une qualité et d'une nature appropriées aux figures. La gamme des tons et l'harmonie générale sont strictement observées, avec un génie qui dérive plutôt de l'instinct que de l'étude. Car M. G. possède naturellement ce talent mystérieux du coloriste, véritable don que l'étude peut accroître, mais qu'elle est, par elle-même, je crois, impuissante à créer. Pour tout dire en un mot, notre singulier artiste exprime à la fois le geste et l'attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l'espace.

VI. LES ANNALES DE LA GUERRE

La Bulgarie, la Turquie, la Crimée, l'Espagne ont été de grandes fêtes pour les yeux de M. G., ou plutôt de l'artiste imaginaire que nous sommes convenus d'appeler M. G. ; car je me souviens de temps en temps que je me suis promis, pour mieux rassurer sa modestie, de supposer qu'il n'existait pas. J'ai compulsé ces archives de la guerre d'Orient (champs de bataille jonchés de débris funèbres, charrois de matériaux, embarquements de bestiaux et de chevaux), tableaux vivants et surprenants, décalqués sur la vie elle-même, éléments d'un pittoresque précieux que beaucoup de peintres en renom, placés dans les mêmes circonstances, auraient étourdiment négligés ; cependant, de ceux-là, j'excepterai volontiers M. Horace Vernet, véritable gazetier plutôt que peintre essentiel, avec lequel M. G., artiste plus délicat, a des rapports visibles, si on veut ne le considérer que comme archiviste de la vie. Je puis affirmer que nul journal, nul récit écrit, nul livre, n'exprime aussi bien, dans tous ses détails douloureux et dans sa sinistre ampleur, cette grande épopée de la guerre de Crimée. L'œil se promène tour à tour aux bords du Danube, aux rives du Bosphore, au cap Kerson, dans la plaine de Balaklava, dans les champs d'Inkermann, dans les campements anglais, français, turcs et piémontais, dans les rues de Constantinople, dans les hôpitaux et dans toutes les solennités religieuses et militaires.

Une des compositions qui se sont le mieux gravées dans mon esprit est la *Consécration d'un terrain funèbre à Soutari par l'évêque de Gibraltar*. Le caractère pittoresque de la scène, qui consiste dans le contraste de la nature orientale environnante avec les attitudes et les uniformes occidentaux des assistants, est rendu d'une manière saisissante, suggestive et grosse de rêveries. Les soldats et les officiers ont ces airs ineffaçables de *gentlemen*, résolus et discrets, qu'ils portent au bout du monde, jusque dans les garnisons de la colonie du Cap et les établissements de l'Inde : les prêtres anglais font vaguement songer à des huissiers ou à des agents de change qui seraient revêtus de toques et de rabats.

Ici nous sommes à Schumla, chez Omer-Pacha : hospitalité turque, pipes et café ; tous les visiteurs sont rangés sur des divans, ajustant à leurs lèvres des pipes, longues comme des sarbacanes, dont le foyer repose à leurs pieds. Voici les *Kurdes à Scutari*, troupes étranges dont l'aspect fait rêver à une invasion de hordes barbares ; voici les bachi-bouzoucks, non moins singuliers avec leurs officiers européens, hongrois ou polonais, dont la physionomie de dandies tranche bizarrement sur le caractère baroquement oriental de leurs soldats.

Je rencontre un dessin magnifique où se dresse un seul personnage, gros, robuste, l'air à la fois pensif, insouciant et audacieux ; de grandes bottes lui montent au delà des genoux ; son habit militaire est caché par un lourd et vaste paletot strictement boutonné ; à travers la fumée de son cigare, il regarde l'horizon sinistre et brumeux ; l'un de ses bras blessé est appuyé sur une cravate en sautoir. Au bas, je lis ces mots griffonnés au crayon : *Canrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot.*

Quel est ce cavalier, aux moustaches blanches, d'une physionomie si vivement dessinée, qui, la tête relevée, a l'air de humer la terrible poésie d'un champ de bataille, pendant que son cheval, flairant la terre, cherche son chemin entre les cadavres amoncelés, pieds en l'air, faces crispées, dans des attitudes étranges ? Au bas du dessin, dans un coin, se font lire ces mots : *Myself at Inkermann.*

J'aperçois M. Baraguay-d'Hilliers, avec le Séraskier, passant en revue l'artillerie à Béchichtash. J'ai rarement vu un portrait militaire plus ressemblant, buriné d'une main plus hardie et plus spirituelle.

Un nom, sinistrement illustre depuis les désastres de Syrie, s'offre à ma vue : *Achmet-Pacha, général en chef à Kalafat, debout devant sa hutte avec son état-major, se fait présenter deux officiers européens.* Malgré l'ampleur de sa bedaine turque, Achmet-Pacha a, dans l'attitude et le visage, le grand air aristocratique qui appartient généralement aux races dominatrices.

La bataille de Balaklava se présente plusieurs fois dans ce curieux recueil, et sous différents aspects. Parmi les plus frappants, voici

l'historique charge de cavalerie chantée par la trompette héroïque d'Alfred Tennyson, poète de la reine : une foule de cavaliers roulent avec une vitesse prodigieuse jusqu'à l'horizon entre les lourds nuages de l'artillerie. Au fond, le paysage est barré par une ligne de collines verdoyantes.

De temps en temps, des tableaux religieux reposent l'œil attristé par tous ces chaos de poudre et ces turbulences meurtrières. Au milieu de soldats anglais de différentes armes, parmi lesquels éclate le pittoresque uniforme des Écossais enjuponnés, un prêtre anglican lit l'office du dimanche ; trois tambours, dont le premier est supporté par les deux autres, lui servent de pupitre.

En vérité, il est difficile à la simple plume de traduire ce poème fait de mille croquis, si vaste et si compliqué, et d'exprimer l'ivresse qui se dégage de tout ce pittoresque, douloureux souvent, mais jamais larmoyant, amassé sur quelques centaines de pages, dont les maculatures et les déchirures disent, à leur manière, le trouble et le tumulte au milieu desquels l'artiste y déposait ses souvenirs de la journée. Vers le soir, le courrier emportait vers Londres les notes et les dessins de M. G., et souvent celui-ci confiait ainsi à la poste plus de dix croquis improvisés sur papier pelure, que les graveurs et les abonnés du journal attendaient impatientement.

Tantôt apparaissent des ambulances où l'atmosphère elle-même semble malade, triste et lourde ; chaque lit y contient une douleur ; tantôt c'est l'hôpital de Péra, où je vois, causant avec deux sœurs de charité, longues, pâles et droites comme des figures de Lesueur, un visiteur au costume négligé, désigné par cette bizarre légende : *My humble self*. Maintenant, sur des sentiers âpres et sinueux, jonchés de quelques débris d'un combat déjà ancien, cheminent lentement des animaux, mulets, ânes ou chevaux, qui portent sur leurs flancs, dans deux grossiers fauteuils, des blessés livides et inertes. Sur de vastes neiges, des chameaux au poitrail majestueux, la tête haute, conduits par des Tartares, traînent des provisions ou des munitions de toute sorte : c'est tout un monde guerrier, vivant, affairé et silencieux ; c'est des

campements, des bazars où s'étaient des échantillons de toutes les fournitures, espèces de villes barbares improvisées pour la circonstance. À travers ces baraques, sur ces routes pierreuses ou neigeuses, dans ces défilés, circulent des uniformes de plusieurs nations, plus ou moins endommagés par la guerre ou altérés par l'adjonction de grosses pelisses et de lourdes chaussures.

Il est malheureux que cet album, disséminé maintenant en plusieurs lieux, et dont les pages précieuses ont été retenues par les graveurs chargés de les traduire ou par les rédacteurs de l'*Illustrated London News*, n'ait pas passé sous les yeux de l'Empereur. J'imagine qu'il aurait complaisamment, et non sans attendrissement, examiné les faits et gestes de ses soldats, tous exprimés minutieusement, au jour le jour, depuis les actions les plus éclatantes jusqu'aux occupations les plus triviales de la vie, par cette main de soldat artiste, si ferme et si intelligente.

VII. POMPES ET SOLENNITÉS

La Turquie a fourni aussi à notre cher G. d'admirables motifs de compositions : les fêtes du Baïram, splendeurs profondes et ruisselantes, au fond desquelles apparaît, comme un soleil pâle, l'ennui permanent du sultan défunt ; rangés à la gauche du souverain, tous les officiers de l'ordre civil ; à sa droite, tous ceux de l'ordre militaire, dont le premier est Saïd-Pacha, sultan d'Égypte, alors présent à Constantinople ; des cortèges et des pompes solennelles défilant vers la petite mosquée voisine du palais, et, parmi ces foules, des fonctionnaires turcs, véritables caricatures de décadence, écrasant leurs magnifiques chevaux sous le poids d'une obésité fantastique ; les lourdes voitures massives, espèces de carrosses à la Louis XIV, dorés et agrémentés par le caprice oriental, d'où jaillissent quelquefois des regards curieusement féminins, dans le strict intervalle que laissent aux yeux les bandes de mousseline collées sur le visage ; les danses frénétiques des baladins du *troisième*

sexe (jamais l'expression bouffonne de Balzac ne fut plus applicable que dans le cas présent, car, sous la palpitation de ces lueurs tremblantes, sous l'agitation de ces amples vêtements, sous cet ardent maquillage des joues, des yeux et des sourcils, dans ces gestes hystériques et convulsifs, dans ces longues chevelures flottant sur les reins, il vous serait difficile, pour ne pas dire impossible, de deviner la virilité) ; enfin, les femmes galantes (si toutefois l'on peut prononcer le mot de galanterie à propos de l'Orient), généralement composées de Hongroises, de Valaques, de Juives, de Polonaises, de Grecques et d'Arméniennes ; car, sous un gouvernement despotique, ce sont les races opprimées, et, parmi elles, celles surtout qui ont le plus à souffrir, qui fournissent le plus de sujets à la prostitution. De ces femmes, les unes ont conservé le costume national, les vestes brodées, à manches courtes, l'écharpe tombante, les vastes pantalons, les babouches retroussées, les mousselines rayées ou lamées et tout le clinquant du pays natal ; les autres, et ce sont les plus nombreuses, ont adopté le signe principal de la civilisation, qui, pour une femme, est invariablement la crinoline, en gardant toutefois, dans un coin de leur ajustement, un léger souvenir caractéristique de l'Orient, si bien qu'elles ont l'air de Parisiennes qui auraient voulu se déguiser.

M. G. excelle à peindre le faste des scènes officielles, les pompes et les solennités nationales, non pas froidement, didactiquement, comme les peintres qui ne voient dans ces ouvrages que des corvées lucratives, mais avec toute l'ardeur d'un homme épris d'espace, de perspective, de lumière faisant nappe ou explosion, et s'accrochant en gouttes ou en étincelles aux aspérités des uniformes et des toilettes de cour. *La fête commémorative de l'indépendance dans la cathédrale d'Athènes* fournit un curieux exemple de ce talent. Tous ces petits personnages, dont chacun est si bien à sa place, rendent plus profond l'espace qui les contient. La cathédrale est immense et décorée de tentures solennelles. Le roi Othon et la reine, debout sur une estrade, sont revêtus du costume traditionnel, qu'ils portent avec une aisance merveilleuse, comme pour témoigner de la sincérité de leur adoption

et du patriotisme hellénique le plus raffiné. La taille du roi est sanglée comme celle du plus coquet palikare, et sa jupe s'évase avec toute l'exagération du dandysme national. En face d'eux s'avance le patriarche, vieillard aux épaules voûtées, à la grande barbe blanche, dont les petits yeux sont protégés par des lunettes vertes, et portant dans tout son être les signes d'un flegme oriental consommé. Tous les personnages qui peuplent cette composition sont des portraits, et l'un des plus curieux, par la bizarrerie de sa physionomie aussi peu hellénique que possible, est celui d'une dame allemande, placée à côté de la reine et attachée à son service.

Dans les collections de M. G., on rencontre souvent l'Empereur des Français, dont il a su réduire la figure, sans nuire à la ressemblance, à un croquis infailible, et qu'il exécute avec la certitude d'un paraphe. Tantôt l'Empereur passe des revues, lancé au galop de son cheval et accompagné d'officiers dont les traits sont facilement reconnaissables, ou de princes étrangers, européens, asiatiques ou africains, à qui il fait, pour ainsi dire, les honneurs de Paris. Quelquefois il est immobile sur un cheval dont les pieds sont aussi assurés que les quatre pieds d'une table, ayant à sa gauche l'Impératrice en costume d'amazone, et, à sa droite, le petit Prince impérial, chargé d'un bonnet à poils et se tenant militairement sur un petit cheval hérissé comme les poneys que les artistes anglais lancent volontiers dans leurs paysages ; quelquefois disparaissant au milieu d'un tourbillon de lumière et de poussière dans les allées du bois de Boulogne ; d'autres fois se promenant lentement à travers les acclamations du faubourg Saint-Antoine. Une surtout de ces aquarelles m'a ébloui par son caractère magique. Sur le bord d'une loge d'une richesse lourde et princière, l'Impératrice apparaît dans une attitude tranquille et reposée ; l'Empereur se penche légèrement comme pour mieux voir le théâtre ; au-dessous, deux cent-gardes, debout, dans une immobilité militaire et presque hiératique, reçoivent sur leur brillant uniforme les éclaboussures de la rampe. Derrière la bande de feu, dans l'atmosphère idéale de la scène, les comédiens

chantent, déclament, gesticulent harmonieusement ; de l'autre côté s'étend un abîme de lumière vague, un espace circulaire encombré de figures humaines à tous les étages : c'est le lustre et le public.

Les mouvements populaires, les clubs et les solennités de 1848 avaient également fourni à M. G. une série de compositions pittoresques dont la plupart ont été gravées pour l'*Illustrated London News*. Il y a quelques années, après un séjour en Espagne, très-fructueux pour son génie, il composa aussi un album de même nature, dont je n'ai vu que des lambeaux. L'insouciance avec laquelle il donne ou prête ses dessins l'expose souvent à des pertes irréparables.

VIII. LE MILITAIRE

Pour définir une fois de plus le genre de sujets préférés par l'artiste, nous dirons que *c'est la pompe de la vie*, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante. Notre observateur est toujours exact à son poste, partout où coulent les désirs profonds et impétueux, les Orénoques du cœur humain, la guerre, l'amour, le jeu ; partout où s'agitent les fêtes et les fictions qui représentent ces grands éléments de bonheur et d'infortune. Mais il montre une prédilection très-marquée pour le militaire, pour le soldat, et je crois que cette affection dérive non-seulement des vertus et des qualités qui passent forcément de l'âme du guerrier dans son attitude et sur son visage, mais aussi de la parure voyante dont sa profession le revêt. M. Paul de Molènes a écrit quelques pages aussi charmantes que sensées, sur la coquetterie militaire et sur le sens moral de ces costumes étincelants dont tous les gouvernements se plaisent à habiller leurs troupes. M. G. signerait volontiers ces lignes-là.

Nous avons parlé déjà de l'idiotisme de beauté particulier à chaque époque, et nous avons observé que chaque siècle avait, pour ainsi dire, sa grâce personnelle. La même remarque peut s'appliquer aux professions ; chacune tire sa beauté extérieure des lois morales

auxquelles elle est soumise. Dans les unes, cette beauté sera marquée d'énergie, et, dans les autres, elle portera les signes visibles de l'oisiveté. C'est comme l'emblème du caractère, c'est l'estampille de la fatalité. Le militaire, pris en général, a sa beauté, comme le dandy et la femme galante ont la leur, d'un goût essentiellement différent. On trouvera naturel que je néglige les professions où un exercice exclusif et violent déforme les muscles et marque le visage de servitude. Accoutumé aux surprises, le militaire est difficilement étonné. Le signe particulier de la beauté sera donc, ici, une insouciance martiale, un mélange singulier de placidité et d'audace ; c'est une beauté qui dérive de la nécessité d'être prêt à mourir à chaque minute. Mais le visage du militaire idéal devra être marqué d'une grande simplicité ; car, vivant en commun comme les moines et les écoliers, accoutumés à se décharger des soucis journaliers de la vie sur une paternité abstraite, les soldats sont, en beaucoup de choses, aussi simples que les enfants ; et, comme les enfants, le devoir étant accompli, ils sont faciles à amuser et portés aux divertissements violents. Je ne crois pas exagérer en affirmant que toutes ces considérations morales jaillissent naturellement des croquis et des aquarelles de M. G. Aucun type militaire n'y manque, et tous sont saisis avec une espèce de joie enthousiaste : le vieil officier d'infanterie, sérieux et triste, affligeant son cheval de son obésité ; le joli officier d'état-major, pincé dans sa taille, se dandinant des épaules, se penchant sans timidité sur le fauteuil des dames, et qui, vu de dos, fait penser aux insectes les plus sveltes et les plus élégants ; le zouave et le tirailleur, qui portent dans leur allure un caractère excessif d'audace et d'indépendance, et comme un sentiment plus vif de responsabilité personnelle ; la désinvolture agile et gaie de la cavalerie légère ; la physionomie vaguement professorale et académique des corps spéciaux, comme l'artillerie et le génie, souvent confirmée par l'appareil peu guerrier des lunettes : aucun de ces modèles, aucune de ces nuances ne sont négligés, et tous sont résumés, définis avec le même amour et le même esprit.

J'ai actuellement sous les yeux une de ces compositions d'une physionomie générale vraiment héroïque, qui représente une tête de colonne d'infanterie ; peut-être ces hommes reviennent-ils d'Italie et font-ils une halte sur les boulevards devant l'enthousiasme de la multitude ; peut-être viennent-ils d'accomplir une longue étape sur les routes de la Lombardie ; je ne sais. Ce qui est visible, pleinement intelligible, c'est le caractère ferme, audacieux, même dans sa tranquillité, de tous ces visages hâlés par le soleil, la pluie et le vent. Voilà bien l'uniformité d'expression créée par l'obéissance et les douleurs supportées en commun, l'air résigné du courage éprouvé par les longues fatigues. Les pantalons retroussés et emprisonnés dans les guêtres, les capotes flétries par la poussière, vaguement décolorées, tout l'équipement enfin a pris lui-même l'indestructible physionomie des êtres qui reviennent de loin et qui ont couru d'étranges aventures. On dirait que tous ces hommes sont plus solidement appuyés sur leurs reins, plus carrément installés sur leurs pieds, plus d'aplomb que ne peuvent l'être les autres hommes. Si Charlet, qui fut toujours à la recherche de ce genre de beauté et qui l'a si souvent trouvé, avait vu ce dessin, il en eût été singulièrement frappé.

IX. LE DANDY

L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel ; très-ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants ; très-générale, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde. Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses

auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère.

Les romanciers anglais ont, plus que les autres, cultivé le roman de *high life*, et les Français qui comme M. de Custine, ont voulu spécialement écrire des romans d'amour, ont d'abord pris soin, et très-judicieusement, de doter leurs personnages de fortunes assez vastes pour payer sans hésitation toutes leurs fantaisies ; ensuite ils les ont dispensés de toute profession. Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnante *utilité*.

Si je parle de l'amour à propos du dandysme, c'est que l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial. Si j'ai parlé d'argent, c'est parce que l'argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions ; mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle ; un crédit indéfini pourrait lui suffire ; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de *distinction*, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est, en effet, la meilleure manière de se distinguer. Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine ? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de

soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple ; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant ; mais, dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard.

On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme. Mais un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès. Étrange spiritualisme ! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du *Vieux de la Montagne*, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perindè ac cadaver !*

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandys, cette attitude hautaine de

caste provoquante, même dans sa froideur. Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. Les dandys se font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes.

Ce qui a pu paraître au lecteur une digression n'en est pas une, en vérité. Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire ; les suggestions font partie d'une idée mère, et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner. Ai-je besoin de dire que M. G., quand il crayonne un de ses dandys sur le papier, lui donne toujours son caractère historique, légendaire même, oserais-je dire, s'il n'était pas question du temps présent et de choses considérées généralement comme folâtres ? C'est bien là cette légèreté d'allures, cette certitude de manières, cette

simplicité dans l'air de domination, cette façon de porter un habit et de diriger un cheval, ces attitudes toujours calmes mais révélant la force, qui nous font penser, quand notre regard découvre un de ces êtres privilégiés en qui le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement : « Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi. »

Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. C'est ce qui est, dans ces images, parfaitement exprimé.

X. LA FEMME

L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances ; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts ; cet être terrible et incommunicable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer) ; cet être en qui Joseph de Maistre voyait *un bel animal* dont les grâces égayaient et rendaient plus facile le jeu sérieux de la politique ; pour qui et par qui se font et défont les fortunes ; pour qui, mais surtout *par qui* les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux ; de qui dérivent les plaisirs les plus énervants et les douleurs les plus fécondantes, la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, et pour M. G. en particulier, la femelle de l'homme. C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient

les destinées et les volontés suspendues à ses regards. Ce n'est pas, dis-je, un animal dont les membres, correctement assemblés, fournissent un parfait exemple d'harmonie ; ce n'est même pas le type de beauté pure, tel que peut le rêver le sculpteur dans ses plus sévères méditations ; non, ce ne serait pas encore suffisant pour en expliquer le mystérieux et complexe enchantement. Nous n'avons que faire ici de Winckelman et de Raphaël ; et je suis bien sûr que M. G., malgré toute l'étendue de son intelligence (cela soit dit sans lui faire injure), négligerait un morceau de la statuaire antique, s'il lui fallait perdre ainsi l'occasion de savourer un portrait de Reynolds ou de Lawrence. Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même ; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le *mundus muliebris* que de la femme elle-même. La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non-seulement dans son allure et le mouvement des ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité ; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible ? C'est ici le lieu, ce me semble, de revenir sur certaines questions relatives à la mode et à la parure, que je n'ai fait qu'effleurer au commencement de cette étude, et de venger l'art de la toilette des ineptes calomnies dont l'accablent certains amants très-équivoques de la nature.

XI. ÉLOGE DU MAQUILLAGE

Il est une chanson, tellement triviale et inepte qu'on ne peut guère la citer dans un travail qui a quelques prétentions au sérieux, mais qui traduit fort bien, en style de vaudevilliste, l'esthétique des gens qui ne pensent pas. *La nature embellit la beauté !* Il est présumable que le poète, s'il avait pu parler en français, aurait dit : *La simplicité embellit la beauté !* ce qui équivaut à cette vérité, d'un genre tout à fait inattendu : *Le rien* embellit ce qui est.

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois nous consentons à en référer simplement au fait visible, à l'expérience de tous les âges et à la *Gazette des Tribunaux*, nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer. Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans

tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. Malheur à celui qui, comme Louis xv (qui fut non le produit d'une vraie civilisation, mais d'une récurrence de barbarie) pousse la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la *simple nature*!¹

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. Aussi a-t-on sensément fait observer (sans en découvrir la raison) que toutes les modes sont charmantes, c'est-à-dire relativement charmantes, chacune étant un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait. Mais les modes ne doivent pas être, si l'on veut bien les goûter, considérées comme choses

¹ On sait que M^{me} Dubarry, quand elle voulait éviter de recevoir le roi, avait soin de mettre du rouge. C'était un signe suffisant. Elle fermait ainsi sa porte. C'était en s'embellissant qu'elle faisait fuir ce royal disciple de la nature.

mortes ; autant vaudrait admirer les défroques suspendues, lâches et inertes comme la peau de saint Barthélemy, dans l'armoire d'un fripier. Il faut se les figurer vitalisées, vivifiées par les belles femmes qui les portèrent. Seulement ainsi on en comprendra le sens et l'esprit. Si donc l'aphorisme : *Toutes les modes sont charmantes*, vous choque comme trop absolu, dites, et vous serez sûr de ne pas vous tromper : Toutes furent légitimement charmantes.

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serait innombrable ; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, 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 ? 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.

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 candeur.

Je permets volontiers à ceux-là que leur lourde gravité empêche de chercher le beau jusque dans ses plus minutieuses manifestations, de rire de mes réflexions et d'en accuser la puérile solennité ; leur jugement austère n'a rien qui me touche ; je me contenterai d'en appeler auprès des véritables artistes, ainsi que des femmes qui ont reçu en naissant une étincelle de ce feu sacré dont elles voudraient s'illuminer tout entières.

XII. LES FEMMES ET LES FILLES

Ainsi M. G., s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la *modernité*, représente volontiers des femmes très-parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent. D'ailleurs, dans la collection de ses œuvres comme dans le fourmillement de la vie humaine, les différences de caste et de race, sous quelque appareil de luxe que les sujets se présentent, sautent immédiatement à l'œil du spectateur.

Tantôt, frappées par la clarté diffuse d'une salle de spectacle, recevant et renvoyant la lumière avec leurs yeux, avec leurs bijoux, avec leurs épaules, apparaissent, resplendissantes comme des portraits, dans la loge qui leur sert de cadre, des jeunes filles du meilleur monde. Les unes, graves et sérieuses, les autres, blondes et évaporées. Les unes étalent avec une insouciance aristocratique une gorge précocé, les

autres montrent avec candeur une poitrine garçonnière. Elles ont l'éventail aux dents, l'œil vague ou fixe ; elles sont théâtrales et solennelles comme le drame ou l'opéra qu'elles font semblant d'écouter.

Tantôt, nous voyons se promener nonchalamment dans les allées des jardins publics, d'élégantes familles, les femmes se traînant avec un air tranquille au bras de leurs maris, dont l'air solide et satisfait révèle une fortune faite et le contentement de soi-même. Ici l'apparence cossue remplace la distinction sublime. De petites filles maigrelettes, avec d'amples jupons, et ressemblant par leurs gestes et leur tournure à de petites femmes, sautent à la corde, jouent au cerceau ou se rendent des visites en plein air, répétant ainsi la comédie donnée à domicile par leurs parents.

Émergeant d'un monde inférieur, fières d'apparaître enfin au soleil de la rampe, des filles de petits théâtres, minces, fragiles, adolescentes encore, secouent sur leurs formes virginales et maladives des travestissements absurdes, qui ne sont d'aucun temps et qui font leur joie.

À la porte d'un café, s'appuyant aux vitres illuminées par devant et par derrière, s'étale un de ces imbéciles, dont l'élégance est faite par son tailleur et la tête par son coiffeur. À côté de lui, les pieds soutenus par l'indispensable rabouret, est assise sa maîtresse, grande drôlesse à qui il ne manque presque rien (ce presque rien, c'est presque tout, c'est la distinction) pour ressembler à une grande dame. Comme son joli compagnon, elle a tout l'orifice de sa petite bouche occupé par un cigare disproportionné. Ces deux êtres ne pensent pas. Est-il bien sûr même qu'ils regardent ? à moins que, Narcisses de l'imbécillité ; ils ne contemplent la foule comme un fleuve qui leur rend leur image. En réalité, ils existent bien plutôt pour le plaisir de l'observateur que pour leur plaisir propre.

Voici, maintenant, ouvrant leurs galeries pleines de lumière et de mouvement, ces Valentinos, ces Casinos, ces Prados (autrefois des Tivolis, des Idalies, des Folies, des Paphos), ces capharnaüms où

l'exubérance de la jeunesse fainéante se donne carrière. Des femmes qui ont exagéré la mode jusqu'à en altérer la grâce et en détruire l'intention, balayent fastueusement les parquets avec la queue de leurs robes et la pointe de leurs châles ; elles vont, elles viennent, passent et repassent, ouvrant un œil étonné comme celui des animaux, ayant l'air de ne rien voir, mais examinant tout.

Sur un fond d'une lumière infernale ou sur un fond d'aurore boréale, rouge, orangé, sulfureux, rose (le rose révélant une idée d'extase dans la frivolité), quelquefois violet (couleur affectonnée des chanoinesses, braise qui s'éteint derrière un rideau d'azur), sur ces fonds magiques, imitant diversement les feux de Bengale, s'enlève l'image variée de la beauté interlope. Ici majestueuse, là légère, tantôt svelte, grêle même, tantôt cyclopéenne ; tantôt petite et pétillante, tantôt lourde et monumentale. Elle a inventé une élégance provoquante et barbare, ou bien elle vise, avec plus ou moins de bonheur, à la simplicité usitée dans un meilleur monde. Elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier ; elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans son cadre. Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie. Elle porte le regard à l'horizon, comme la bête de proie ; même égarement, même distraction indolente, et aussi, parfois, même fixité d'attention. Type de bohème errant sur les confins d'une société régulière, la trivialité de sa vie, qui est une vie de ruse et de combat, se fait fatalement jour à travers son enveloppe d'apparat. On peut lui appliquer justement ces paroles du maître inimitable, de La Bruyère : « Il y a dans quelques femmes une grandeur artificielle attachée au mouvement des yeux, à un air de tête, aux façons de marcher, et qui ne va pas plus loin. »

Les considérations relatives à la courtisane peuvent jusqu'à un certain point, s'appliquer à la comédienne ; car, elle aussi, elle est une créature d'apparat, un objet de plaisir public. Mais ici la conquête, la

proie, est d'une nature plus noble, plus spirituelle. Il s'agit d'obtenir la faveur générale, non pas seulement par la pure beauté physique, mais aussi par des talents de l'ordre le plus rare. Si par un côté la comédienne touche à la courtisane, par l'autre elle confine au poète. N'oublions pas qu'en dehors de la beauté naturelle, et même de l'artificielle, il y a dans tous les êtres un idiotisme de métier, une caractéristique qui peut se traduire physiquement en laideur, mais aussi en une sorte de beauté professionnelle.

Dans cette galerie immense de la vie de Londres et de la vie de Paris, nous rencontrons les différents types de la femme errante, de la femme révoltée à tous les étages : d'abord la femme galante, dans sa première fleur, visant aux airs patriciens, fière à la fois de sa jeunesse et de son luxe, où elle met tout son génie et toute son âme, retroussant délicatement avec deux doigts un large pan du satin, de la soie ou du velours qui flotte autour d'elle, et posant en avant son pied pointu dont la chaussure trop ornée suffirait à la dénoncer, à défaut de l'emphase un peu vive de toute sa toilette ; en suivant l'échelle, nous descendons jusqu'à ces esclaves qui sont confinées dans ces bouges, souvent décorés comme des cafés ; malheureuses placées sous la plus avare tutelle, et qui ne possèdent rien en propre, pas même l'excentrique parure qui sert de condiment à leur beauté. Parmi celles-là, les unes, exemples d'une fatuité innocente et monstrueuse, portent dans leurs têtes et dans leurs regards, audacieusement levés, le bonheur évident d'exister (en vérité pourquoi ?). Parfois elles trouvent, sans les chercher, des poses d'une audace et d'une noblesse qui enchanteraient le statuaire le plus délicat, si le statuaire moderne avait le courage et l'esprit de ramasser la noblesse partout, même dans la fange ; d'autres fois elles se montrent prostrées dans des attitudes désespérées d'ennui, dans des indolences d'estaminet, d'un cynisme masculin, fumant des cigarettes pour tuer le temps, avec la résignation du fatalisme oriental ; étalées, vautrées sur des canapés, la jupe arrondie par derrière et par devant en un double éventail, ou accrochées en équilibre sur des tabourets et

des chaises ; lourdes, mornes, stupides, extravagantes, avec des yeux vernis par l'eau-de-vie et des fronts bombés par l'entêtement. Nous sommes descendus jusqu'au dernier degré de la spirale, jusqu'à la *fœmina simplex* du satirique latin. Tantôt nous voyons se dessiner, sur le fond d'une atmosphère où l'alcool et le tabac ont mêlé leurs vapeurs, le maigreur enflammée de la phthisie ou les rondeurs de l'adiposité, cette hideuse santé de la fainéantise. Dans un chaos brumeux et doré, non soupçonné par les chastetés indigentes, s'agitent et se convulsent des nymphes macabres et des poupées vivantes dont l'œil enfantin laisse échapper une clarté sinistre ; cependant que derrière un comptoir chargé de bouteilles de liqueurs se prélassent une grosse mégère dont la tête, serrée dans un sale foulard qui dessine sur le mur l'ombre de ses pointes sataniques, fait penser que tout ce qui est voué au Mal est condamné à porter des cornes.

En vérité, ce n'est pas plus pour complaire au lecteur que pour le scandaliser que j'ai étalé devant ses yeux de pareilles images ; dans l'un ou l'autre cas, c'eût été lui manquer de respect. Ce qui les rend précieuses et les consacre, c'est les innombrables pensées qu'elles font naître, généralement sévères et noires. Mais si, par hasard, quelqu'un malavisé cherchait, dans ces compositions de M. G., disséminées un peu partout, l'occasion de satisfaire une malsaine curiosité, je le préviens charitablement qu'il n'y trouvera rien de ce qui peut exciter une imagination malade. Il ne rencontrera rien que le vice inévitable, c'est-à-dire le regard du démon embusqué dans les ténèbres, ou l'épaule de Messaline miroitant sous le gaz ; rien que l'art pur, c'est-à-dire la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible. Et même, pour le redire en passant, la sensation générale qui émane de tout ce capharnaüm contient plus de tristesse que de drôlerie. Ce qui fait la beauté particulière de ces images, c'est leur fécondité morale. Elles sont grosses de suggestions, mais de suggestions cruelles, âpres, que ma plume, bien qu'accoutumée à lutter contre les représentations plastiques, n'a peut-être traduites qu'insuffisamment.

XIII. LES VOITURES

Ainsi se continuent, coupées par d'innombrables embranchements, ces longues galeries du *high life* et du *low life*. Émignons pour quelques instants vers un monde, sinon pur, au moins plus raffiné ; respirons des parfums, non pas plus salutaires peut-être, mais plus délicats. J'ai déjà dit que le pinceau de M. G., comme celui d'Eugène Lami, était merveilleusement propre à représenter les pompes du dandysme et l'élégance de la lionnerie. Les attitudes du riche lui sont familières ; 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. Dans cette série particulière de dessins se reproduisent sous mille aspects les incidents du sport, des courses, des chasses, des promenades dans les bois, les *ladies* orgueilleuses, les frêles *misses*, conduisant d'une main sûre des coursiers d'une pureté de galbe admirable, coquets, brillants, capricieux eux-mêmes comme des femmes. Car M. G. connaît non-seulement le cheval général, mais s'applique aussi heureusement à exprimer la beauté personnelle des chevaux. 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.

La fourrure ou la mousseline leur monte jusqu'au menton et déborde comme une vague par-dessus la portière. Les domestiques sont roides et perpendiculaires, inertes et se ressemblant tous ; c'est toujours l'effigie monotone et sans relief de la servilité, ponctuelle, disciplinée ;

leur caractéristique est de n'en point avoir. Au fond, le bois verdoie ou roussit, poudroie ou s'assombrit, suivant l'heure et la saison. 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.

Si les innombrables aquarelles relatives à la guerre d'Orient ne nous avaient pas montré la puissance de M. G. comme paysagiste, celles-ci suffiraient à coup sûr. Mais ici, 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 ville, et où la lumière jette des effets qu'un artiste vraiment romantique ne peut pas dédaigner.

Un autre mérite qu'il n'est pas inutile d'observer en ce lieu, c'est la connaissance remarquable du harnais et de la carrosserie. M. G. dessine et peint une voiture, et toutes les espèces de voitures, avec le même soin et la même aisance qu'un peintre de marines consommé tous les genres de navires. Toute sa carrosserie est parfaitement orthodoxe ; chaque partie est à sa place et rien n'est à reprendre. 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 plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace.

Nous pouvons parier à coup sûr que, dans peu d'années, les dessins de M. G. deviendront des archives précieuses de la vie civilisée. Ses œuvres seront recherchées par les curieux autant que celles des Debucourt, des Moreau, des Saint-Aubin, des Carle Verner, 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 historiens. Plusieurs d'entre eux ont même trop sacrifié au joli, et introduit quelquefois dans leurs compositions un

style classique étranger au sujet ; plusieurs ont arrondi volontairement des angles, aplani les rudesses de la vie, amorti ces fulgurants éclats. Moins adroit qu'eux, M. G. garde un mérite profond qui est bien à lui : il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir. Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.



El pintor de la vida moderna de Charles Baudelaire terminó de imprimirse en octubre de 2018 en los talleres de Impronta Casa Editora en Guadalajara, México. Este es el segundo título de la colección Cuadernos de rescate. La traducción es de Alejandro González Palomares. La edición estuvo a cargo de Helena Aldana, Carlos Armenta, Alexia Halteman y J. Clemente Orozco Farías. Intertype y formación a cargo de Rafael Villegas. Impresión tipográfica y risográfica a cargo de Leonardo Baeza y Gerardo M. Espinoza. Encuadernación a cargo de Gina Villegas. La composición de la parte en español fue realizada en Intertype C-4 con fuente tipográfica Goudy 12 pts. y para los títulos se utilizó la tipografía Parisian de 18 pts. La portada de interiores se formó en tipos móviles por el cajista Alfredo Banda. Para la composición de la parte en francés se utilizó la tipografía Sabon de 10 pts. La viñeta de este colofón fue dibujada por Ana Alcántar. Para los interiores se utilizó el papel Fabriano Academia de 120 g. y Wove Sea Spray de 104 g. Para los forros se utilizó el papel Tiziano Polvere de 160 g. La impresión se hizo en una Chandler 12x18 ca. 1882, en una Heidelberg 115 años y en una Risograph RZ390. La edición consta de 550 ejemplares numerados. Proyecto efectuado con apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.





CULTURA



Título original: *Le Peintre de la vie moderne*, 1863,
de Charles Baudelaire

Primera edición en Impronta Casa Editora: 2018

Traducción de Alejandro González Palomares

D.R. © Impronta Casa Editora

Equivalencias Artísticas, S.A. de C.V.

Penitenciaría 414, Col. Mexicaltzingo

Guadalajara, México. C.P. 44180

improntacasaeditora.com

ISBN: 978-607-96844-6-4



IMPRONTA

CASA EDITORA