

MICHEL GUÉRIN

Le Temps de l'art
Anthropologie de la création
des Modernes

essai

ACTES SUD

*À la mémoire de Walter Benjamin et d'André
Malraux, chercheurs d'art et combattants
antifascistes.*

À la différence du Moyen Âge, les Temps modernes n'existent pas avant le moment où ils se déclarèrent tels ; ce n'en fut certes pas le moteur, mais ils en eurent constamment besoin pour se structurer. La compréhension de soi est l'un des phénomènes constitutifs du commencement de la phase historique. C'est ce qui fait du concept d'époque lui-même l'élément signifiant de l'époque.

HANS BLUMENBERG,
La Légitimité des Temps modernes
(Gallimard, 1999, p. 531).

INTRODUCTION

Je me suis dans ce livre occupé, au point de vue de l'art, de trois sortes de temps "modernes". La plus discrète, qui n'est pas la moins productive, concerne le temps long, c'est-à-dire les siècles qui nous séparent des prémices de la Renaissance en Italie. La deuxième se déploie sur un siècle et demi environ : préfigurée par le romantisme, elle court de Baudelaire aux années 1960. La dernière, celle que nous vivons, a reçu le nom de *postmoderne* ; quel que soit le sens dont nous chargeons pareille appellation et sans se dissimuler que quelques-uns la récuse, cette période courte dont on ne voit pas la fin alors qu'elle se joue peut-être *à présent*, se distingue tout de même par un certain nombre de traits. Je ne les énumère pas ici, ils sont suffisamment identifiés dans l'ouvrage qu'on va lire. Chacun d'entre nous, de surcroît, dispose d'un "savoir" intuitif de la mondialisation et fait l'expérience, de près ou de loin selon sa place et son âge, de l'extraordinaire montée en puissance depuis quelques décennies de la "société informationnelle" (Manuel Castells) – pour ne citer que deux facteurs massifs, évidemment corrélés (globalisation et information). Chacun est à même de prendre la mesure de l'ampleur des changements intervenus en maints domaines et de se rendre compte qu'ils signifient une *rupture* avec le monde d'hier, ce qui n'exclut pas la continuation, voire l'exagération de caractéristiques déjà présentes en lui.

Mes interrogations portent sur l'art, depuis que celui-ci a conquis son autonomie pour se présenter (à Florence, Rome,

Paris, New York et ailleurs – bientôt *partout*) comme activité *sui generis*, libre, déclinant toute assignation de service social. Ouvrage du “désintéressement”, qu’il condamne le pauvre à le rester ou destine le chanceux à la fortune, l’art n’est pas commis à remplir une fonction. Je fais donc l’hypothèse qu’il existe quelque chose comme une silhouette générique et transhistorique de l’*art autonome*, qui s’affirme d’abord et se construit tout au long du Quattrocento avant de s’exposer au cours des époques suivantes à des évolutions devenant mutations, enfin à des bouleversements par l’effet d’une exaspération tendancielle. Au sens le plus large, art autonome égale art moderne. Le temps de l’art, *reconnu tel par lui-même et sur le moment*, correspond aux époques modernes européennes et américaines entre le début des Temps modernes et l’essoufflement de l’avant-gardisme au milieu du xx^e siècle. J’examine donc ici, en une sorte de navette, *ce que le temps fait à l’art et ce que l’art dit du temps*.

En sorte que la question de l’art et celle du temps n’ont de cesse de se glisser l’une dans l’autre. Aussi bien me faut-il enchaîner avec deux autres partis pris, découlant de l’hypothèse de la forme d’un art autonome multiséculaire. Premièrement, cette “forme” est à la fois ferme dans son principe et infiniment plastique dans ses avatars successifs. Elle n’existe que déformée par rapport à un idéal-type qui, par définition, n’a pas de réalité. Parce que la création artistique procède de la liberté – son ancrage ferme –, elle se rend disponible à une pléthore de figures ou d’aspects concrets relevant de ce que j’appellerai sa *condition époqhale* (grec *épokhè*). En deuxième lieu, autant il ne s’agit d’aucune manière de bâtir on ne sait quelle fresque historique – objet bien imaginaire –, autant le croisement *moderne* de l’art et du temps induit à esquisser le profil d’un objet théorique déjà soupçonné lorsque j’écrivais *Nihilisme et modernité*¹ – l’époque.

1. Michel Guérin, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Jacqueline Chambon, 2003.

Le régime moderne d'historicité induit une certaine façon de vivre le temps, de se le représenter ou de le mettre en récit. L'époque, on l'a dit, est un arrêt sur image(s) ; celles-ci constituent ce qui reste de *lenteur*, même infime à l'heure de la transmission électronique, dans l'accélération temporelle qui emporte les sociétés modernes. Tout ne sera pas perdu, englouti par une vorace caducité. Certaines images se haussent à la dignité d'emblèmes, ce sont des autoportraits du temps ; la plupart, plus humblement, sont pareilles à des timbres qu'oblitére le présent et qui en gardent la marque. L'art moderne fait plus, toutefois, que suivre à la trace pour les refléter les modulations épocholes, tant en termes de fabrique (de *poièse*, selon le mot consacré) que de réception. Il n'est pas difficile de comprendre, en effet, que les instruments et matériaux (physiques et mentaux) dont dispose l'artiste en son temps ainsi que les modes de médiation en vigueur dans la société entrent nécessairement en négociation. Il n'y a pas de génie si sauvage qu'il ne puisse compter, fût-ce avec un léger décalage, sur l'aptitude du goût à sortir de sa torpeur pour l'adouber, passée la surprise. Diderot a tout dit là-dessus.

L'autre aspect de la thèse est de plus grande portée, s'il est peut-être un peu aventureux. L'art n'est pas seulement une certaine façon de faire l'expérience de la temporalité en contribuant au processus de différenciation des époques singulières, il est mû, semble-t-il – *d'âge en âge*¹ – par une impulsion d'essence métaphysique qui le pousse à sauvegarder du temps quelques pièces d'or incorruptibles. Cet "or du temps" qu'évoque André Breton, ce serait l'éternel que le temps, sans cesser d'être lui-même et de se dépasser à la course, contient aussi dans son derme. Il reviendrait

1. Je fais bien sûr référence aux fameux vers de Baudelaire dans "Les phares" (*Les Fleurs du mal*) : "Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage / Que nous puissions donner de notre dignité / Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge / Et vient mourir au bord de votre éternité." Voir Nicolas Grimaldi, *L'Ardent Sanglot. Cinq études sur l'art*, Les Belles Lettres-Encre marine, 1994.

aux époques modernes d'avoir fait de cette quête d'attache entre le temporel et l'éternel *la question même de la conscience* et, du coup, par-delà morale ou religion, de sceller l'union invisible et indéfectible de l'éthique et de l'esthétique. La notion baudelairienne de *témoignage* – présente dans ses "Phares" – rejoint ici celle de *modernité*.

Ce qu'André Malraux appelle l'*Irréel* (médian entre le *Sur-naturel* et l'*Intemporel*) n'est autre que le déploiement séculaire de l'art moderne en tant qu'activité autonome chargée de sens mais seulement dévouée à la forme. C'est la métamorphose des dieux, dont le processus consiste à libérer l'art de l'emprise du surnaturel (du sacré) tout en continuant de distiller à longueur de temps une teneur de transcendance. Le premier art de l'Irréel, à Florence, est encore empreint de spiritualité, même s'il s'agit déjà, selon la formule de Malraux, d'un "divin dédivinisé". Les mutations de l'art à travers les époques modernes peuvent ainsi nous apparaître sous un double jour. Sous le coup de l'accélération du temps ressenti, de l'augmentation de la part profane de la vie et des progrès matériels, l'art prend de plus en plus ses distances par rapport aux deux transcendants formant, pour ainsi dire, le tronc qui porte toutes les branches du transcendantal : Dieu et la Nature. Il en résulte un sentiment d'émancipation, une ivresse productrice. L'autre lumière, toutefois, est celle du vacillement d'une flamme inutile : quel sens peut bien avoir la création artistique si ce qui s'expose dans la fugacité des apparences est *le tout* ?

Ainsi, en scrutant par différents biais (en faisant méthode de la discontinuité parce qu'elle est l'étoffe même des choses) les époques de l'art moderne, on aperçoit que la quête de soi d'un art, fouetté par le temps alors qu'il a brûlé ses vaisseaux et abandonné en un port-cimetière Dieu, la Nature, bientôt l'Histoire, est inséparable d'un processus de *réduction* qu'un Marcel Duchamp assume et revendique. L'art est ce qui reste, non seulement quand on a oublié les dieux et leurs temples, mais quand on oublie l'art lui-même. La haine anti-callistique de l'"anartiste" – cet artiste paradoxal

qui s'inflige rudement le cilice de la privation d'art – ne s'est pas effacée dans les avatars plus ludiques encore de l'art contemporain. Que traduit-elle ? Une certaine honte d'être réduit à *jouer*, parce qu'on n'est plus en capacité de *témoigner* ?

Le lecteur ne sera donc pas surpris de découvrir que le leitmotiv, l'interrogation aporétique qui traverse *Le Temps de l'art*, s'exprime ainsi : à la fin des fins, un art *athée* est-il possible ? Un tel art ne conserverait donc plus rien, par hypothèse, du legs transcendantal transmis par les Classiques aux Modernes ? Il ne ferait obédience ni à Dieu (ou aux dieux), ni à la Nature, ni à la Vérité, ni même à l'Histoire. Sachant pourtant combien l'histoire moderne de l'art occidental est pétrie de cette transcendance aux divers visages et combien reste présente dans la culture l'imposante galerie de ses *images*, en renier l'héritage – ou tout simplement l'oublier – ne reviendrait-il pas à une manière de suicide ? C'est, en effet, que ces formes historiques de la transcendance (illustrées, chacune, par une iconographie singulière, des gestes, des façons de composer et de thématiser) n'ont pas servi que leur propre cause. Elles constituent la lente *Mathèsis* de l'art, au cours de laquelle, ajoutant foi à des motifs extérieurs à lui, *l'art a appris à croire en lui-même, autrement dit à cultiver une ambition* dont il devra se suffire lorsque les croyances fortes donneront des signes de faiblesse. *L'histoire de la création est ainsi également le tracé de l'évolution dans le temps de la Figure de l'Ambition*. La création, déjà, ne se définit pas du *creatum*, elle ne saurait s'étayer d'aucune positivité, car il s'agit d'une puissance, non d'un fait objectif ; *a fortiori*, l'ambition n'est-elle, si on peut dire, qu'un potentiel de puissance. L'ambition est un motif pur, une simple forme qui, comme l'honneur jadis, ne tergiverse pas. Elle est le suc, la quintessence orpheline de contenus de la *Mathèsis* qui l'a élevée. La transcendance se serait donc repliée dans cette posture qui s'efforcerait de maintenir une certaine idée, voire un schème de la création artistique dans un monde hyper-profane dominé quasi exclusivement par la technologie et l'argent.

Mais, pour que l'art, au cours de son apprentissage vers la maîtrise (vers l'autonomie), en vienne à découvrir qu'il fait route en compagnie du manque – jusqu'à acclimater, avec les avant-gardes, le rôle essentiel de la *négativité* –, sans doute fallait-il que, sous des dehors parfois de plénitude et d'apaisement, il soit la proie depuis toujours d'une *inquiétude*, comme si l'interrogation sur son identité flanquait son existence et influençait au plus profond son exercice. C'est en philosophe, persuadé du lien, précisément sous ce rapport, de l'art à la métaphysique, que j'ai mené l'enquête dans un esprit archéologique.

Mes quatre sondes à l'intérieur d'un carré de fouilles délimité pour l'essentiel par la Renaissance florentine, le XVIII^e siècle (âge de l'esthétique), le romantisme et la modernité baudelairienne (contemporaine de l'irruption de la photographie) aboutissent à un résultat commun : la création cohabite transhistoriquement avec le manque. L'histoire est autant et plus celle de ses gains que celle de ses pertes. La raison première se trouve dans la transgression douce qui a consisté à faire glisser la création de son exil divin à une *application* humaine. Les païens pensaient pour la plupart que, décidément, les dieux étaient autres et ailleurs ; pour la chrétienté médiévale, si hautement lointaine est la transcendance de Dieu qu'il vaut blasphème pour l'être humain que de seulement penser à s'y comparer. L'origine symbolique de la création des Modernes est ainsi à chercher dans l'effort d'acclimater un imaginaire, le plus ambitieux qui se puisse concevoir, dans le réel. Ne nous y trompons pas : le Moderne, plus Pygmalion que Prométhée, ne s'est pas pris pour un dieu ni n'a cherché à prendre sa place, il a seulement mis la barre au plus haut pour s'encourager d'une comparaison gratifiante.

C'est le commencement de tous les écarts enregistrés comme de toutes les tentatives de rectification pour tâcher, sinon d'unir, au moins de tenir ensemble, l'idée de la création, sa réalité épochale changeante et le réel qui est d'abord

là, sous la forme *critique* de l'historicité, pour interdire un accord illusoire – c'est-à-dire durable. Les “pertes” qui se déclarent s'éprouvent comme absence (la Beauté dont on célèbre l'éclat serait-elle un fantôme ?), comme deuil (de la Nature), comme retrait (de l'Histoire). Le slogan de l'“imitation de la nature” avait pu maintenir le lien au-delà du crédible, mais l'invention et l'extraordinaire diffusion de la photographie lui seront fatales.

Telle est la leçon que livrent quelques sondes archéologiques. Elles montrent que la création se nourrit *simultanément* de l'énergie positive du désir *et* du sentiment de regret ou de déception qu'inflige à celui-ci l'aventure historique d'un imaginaire de substitution sublime, périodiquement raffermi et attaqué. En butte à l'ouvrage duplice d'une démolition qui appelle la reconstruction et d'une construction têtue qui tente par trop le diable fourré dans le temps qui passe, la création des Modernes – et c'est sa grandeur autant que son labeur propre – a dû sans cesse affronter les changements en faisant la part des opportunités de repli suivi de reconquête offertes par l'époque en même temps que des impasses qu'elle signifiait. L'art, artisan dans l'âme et amant des corps sensuels, a adopté la photographie, premier *appareil* de l'histoire, comme il adoptera l'ordinateur et les interfaces.

Ces pertes ressenties ont été comme mutualisées (et aussi régénérées) lorsqu'elles ont été non seulement revendiquées, mais transformées en *négativité*. Une certaine passivité a cédé la place à un activisme, parfois débordant. Ayant pris son parti d'être *sans cosmos*, l'art s'est consolé d'avoir perdu le contact avec la Nature et avec l'Histoire (comme tradition) en s'inventant une Histoire à lui, *purement à-venir* et guidée par un orient aussi excitant qu'indéterminé. Il a retrouvé ainsi, mais pour ainsi dire *à vide*, la stricte inspiration du symbolisme de ses débuts en se contentant de *nommer Nouveau* cette boussole incapable de perdre le nord.

Le questionnement prend son sens à partir de l'actuel. Ce n'est pas exactement l'art contemporain en lui-même

et pour lui-même qui en est l'objet, mais plutôt son environnement idéologique, technologique, le climat épochal sous lequel il s'épanouit. En quoi notre époque est-elle à la fois semblable et différente des époques qui l'ont précédée ? En quels termes autorise-t-elle à poser le problème de l'avenir de l'art et de son sens ? À vrai dire, elle fait plus que le permettre ; elle nous en fait obligation, tant il est vrai que, même de façon intuitive, nous sentons bien qu'en la matière "les choses ne vont plus comme avant". Certes, bien des aspects de la création artistique, en première apparence, n'ont pas changé : il y a bien chaque jour un peu plus d'écrans, d'interfaces, de vidéo, d'intermédialité et de convergences fécondes entre des disciplines distinctes etc. ; la peinture, donnée pour moribonde à plusieurs reprises, a de nouveau des couleurs. Partout, l'inventivité ne fait pas défaut. À côté de quelques stars mondiales (contestées ou enviées), de multiples groupes d'artistes sous toutes les latitudes s'efforcent de créer, d'échanger des expériences, de quêter le commentaire ou l'appréciation, d'exposer... Rien, donc, n'autoriserait un diagnostic catastrophiste quant à la santé de l'art au stade actuel.

Aussi bien, notre interrogation, qui ambitionne de s'inscrire dans la filiation des études de Walter Benjamin et d'André Malraux, n'entend aucunement porter des jugements de valeur définitifs ni entonner le vieux refrain de la soi-disant "mort de l'art". En mettant en place une sorte de navette, des allers-retours entre hier et aujourd'hui, en cherchant à mesurer l'ouvrage du temps et à pénétrer la personnalité des époques, la question posée initialement se poursuit avec l'époque qui est nôtre : comment, à chaque étape, induction de (nouvelles) croyances et croyance dans la création s'arrangent-elles pour négocier leur chassé-croisé ?

I

LA CONDITION ÉPOCHALE

LA NOTION MODERNE D'ÉPOQUE

Car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations¹.

CHARLES BAUDELAIRE

Pour que le sentiment de soi puisse devenir image sur laquelle le temps marque le pas, il faut d'abord qu'une société soit en capacité de se percevoir comme différence. Une société est moderne, qui sent en elle cette aptitude supposant que la précarité soit décollée de la sempiternité, qu'une fragilité toute historique remplace la vulnérabilité métaphysique. Une époque est un arrêt sur image. Quand le temps est l'otage de l'image, d'ailleurs sa complice, il y a époque. Au sens le plus profond, comme le montre l'œuvre de Proust, la création a pour véritable "objet" le devenir-image par l'écriture du passer du temps.

Objet théorique de texture fine – qu'on ne doit donc pas écraser sous une charge conceptuelle disproportionnée –, la notion d'*époque* demande à être constituée, en particulier dans sa signification *spécifiquement* moderne. On n'évitera donc pas la convention nominale, puisqu'il est

1. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Critique d'art*, Gallimard, "Folio", 1992, p. 357.

patent que le mot fut employé en des acceptions bien différentes : “naturelle” (les “époques de la nature” de Buffon), astronomique, géologique, sans compter les locutions marquant un repère dans une vie remémorée (à l’époque de ma communion) ou dans une activité saisonnière (l’époque des vendanges). Approximativement, époque est synonyme de moment, âge, ère, période... Quand on parle de l’“époque des croisades” ou de l’“époque de Charlemagne”, on entend délimiter un moment de l’histoire *repéré* soit par un grand personnage soit par un événement considérable, ou par les deux à la fois.

On touche peut-être ici le trait qui distingue les époques modernes – soit l’abandon du repère événementiel ou du moins sa subordination à des balises psycho-sémiologiques. L’historiographique passe au second plan au profit d’indices multiples, disséminés, hétérogènes, rétifs à la linéarité du récit comme à l’enchaînement discursif. Ni un nom propre, ni une querelle mémorable (que peu de chose sans doute distingue de la légende), ni un règne fastueux ne cernent l’époque dans la signification moderne que nous tentons de légitimer. Elle ne saurait surgir, tel un puzzle auquel ne manque aucune pièce, d’un rassemblement de représentations congruentes, car la *discontinuité* lui est essentielle. Elle est *une* différence, non seulement par rapport aux autres époques mais, pour ainsi dire, en elle-même. Elle ne coud pas un même tissu du même fil. À l’inverse, elle renvoie une image, moins préméditée que précipitée, dans laquelle les points et les vides, les hachures et les courbes, la clarté et les ombres finissent par susciter en nous, avec un recul qui reste relatif, une *impression* d’ensemble singulière. L’époque est donc un *précipité d’image* – j’y reviendrai.

Mais cette image à nulle autre pareille est une résultante, elle n’a pas de contours nets et, je le répète, elle demeure en deçà de la représentation (à tendance objectivante et unifiante). C’est aussi une sorte de moyenne, car elle superpose des couches différentes de temporalité qui coexistent parmi les contemporains, voire à l’intérieur des individus

eux-mêmes¹ (un tel sera moderne par un aspect, “vieux jeu” par un autre). Elle parle le langage de la *sensation* et s’exprime par des *intensités* qui font relief et accentuent les contrastes (on dit, par exemple, que telle mode “fait fureur”, agrégeant ses adeptes en jetant les récalcitrants dans une résistance muette ou vitupératrice). L’époque a ses pics d’engouement et ses plateaux, elle est faite d’intervalles entre la pause et le soubresaut ; ses traits originaux le disputent au monotone quotidien, s’accélérait-il par rapport à la génération précédente. N’assistons-nous pas – réseaux sociaux aidant – à une “démocratisation” des rituels, à une gestion plus ou moins laxiste des habitus et des rythmes, comme si devait se maintenir dans la société profane un grand marqueur de la société ancienne sous influence religieuse, soit l’opposition du temps ordinaire banalisé et du temps sacré, festif, ouvert à l’inédit, sinon à l’interdit ?

L’époque est *le fait de sa différence* ; elle n’est pas, par ce caractère qui la livre à la relation, étrangère à l’arbitraire du signe. Toutefois, c’est à condition d’incorporer le signe, de lui octroyer en temporalité différenciée ce qu’on doit lui ôter en symbolique générale. L’époque s’indique comme image inhérente (quoique multiple) et ne se laisse pas capturer par une représentation surplombante. Voilà encore ce qui sépare le régime moderne d’historicité² de l’histoire sentencieuse et exemplaire – moraliste, en somme, prête à substituer l’apologue à l’événement et à voir derrière le *factum* l’*exemplum*. L’*historia magistra vitae* s’est usée dès que le temps, conscient de soi³ dans et par son accélération, s’est

1. “Toute synchronie de la vie quotidienne contient en elle des diachronies différentielles”, résume Reinhart Koselleck, dans l’avant-propos à l’édition française de son livre, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, EHESS, 1990 ; rééd. 2000, p. 35.

2. François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2003, édition augmentée Points, 2012.

3. “Le temps conscient de soi” est bien entendu une manière de s’exprimer et la formule veut dire que la “société des individus”, selon l’expression de Norbert Elias, favorise une émergence de l’individu

pensé et éprouvé en tant que processus induisant des seuils, créant indéfiniment des hiatus et non plus comme cette longue plage étale où patiente la chrétienté *groupée* dans l'attente des Derniers Jours. Le *topos* cicéronien (rhétorique) de l'*historia magistra* se soutenait de deux axiomes principaux : la "permanence de la nature humaine" et la "ressemblance potentielle entre les événements terrestres¹". Quant à ce second point, aucune doctrine n'aura plus contribué à lui donner force de persuasion que celle de la *figura* qui, de Tertullien à Pascal et Bossuet en passant par Augustin, perpétue le ressort de l'histoire sainte : tout événement est, en même temps et en plus de sa facticité actuelle, annonce d'un autre qui viendra plus tard et accomplissement d'une prophétie antérieure². L'histoire (en cela du salut – *Heilsgeschichte*) ne cesse de se préfigurer pour "réaliser" à la fin l'*au-delà* qui diligente et transcende ces figures dans le Réel : la charité du Christ. Si bien que, comme l'écrira Pascal, "tout ce qui ne va point à la charité est figure³". Comme on le voit, la rhétorique païenne et l'eschatologie chrétienne ont fait bon ménage dans l'art de *cadrer* une humanité *une* soumise à l'ordre des choses et à la Providence.

Mais les significations ne se vivent pas, ce sont des éléments rapportés, des reconstitutions abstraites ; ce qui

dans et par la conscience du temps, tandis que, symétriquement, les consciences individuelles adultes bâtissent et perpétuent la société des individus. Sur le plan philosophique, Il faudra attendre Husserl pour que soit manifestée, à travers la notion de *conscience intime du temps*, l'étroitesse du lien généalogique, dégagé par Kant, entre conscience et temporalité. En somme un *cogito, tempus est* (Émile Boutroux) valide tant au niveau philosophique que dans le domaine anthropologique. Voir Norbert Elias, *Über die Zeit* [1984] et *Die Gesellschaft der Individuen* [1987], disponibles en français chez Fayard : *Du temps* (1996) et *La Société des individus* (1991).

1. Reinhart Koselleck, *Le Futur passé*, *op. cit.*, p. 61.

2. Eric Auerbach, *Figura* [1939], trad. Belin, 1993.

3. Blaise Pascal, *Pensées*, classement Lafuma 270, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1963. Le texte continue : "L'unique objet de l'Écriture est la charité. Tout ce qui ne va point à l'unique bien en est la figure. Car puisqu'il n'y a qu'un but, tout ce qui n'y va point en mots propres est figure."

s'éprouve ce sont des *signes* – non pas objectifs mais engagés dans des objets ou bien testés sur eux. Ces objets ou lieux emblématiques ne symbolisent rien d'autre que ce qu'ils sont ; simplement, ils ne sont pas neutres, mais doués de la capacité de faire signe, de sortir de leur matérialité pour réfléchir, après les avoir comme absorbés, l'état d'esprit ou l'affect des hommes qui les utilisent, les fréquentent, les habitent, les chérissent ou les maudissent. Dans l'émergence du premier "ordre visuel" moderne – celui du Quattrocento –, Pierre Francastel¹ montre brillamment le rôle d'intercession de la peinture, elle-même imprégnée des fêtes et des spectacles païens et chrétiens, dans la constitution d'une sémantique de la culture articulant selon une syntaxe révolutionnaire (la *perspectiva artificialis* ou *costruzione legittima*) une sémiologie d'objets-signes récurrents (que l'auteur appelle *objets de civilisation*), où le présent (chrétien) et le passé (antique) interfèrent. L'ample *phrasé* pictural qui se déploie avec Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Sandro Botticelli et tant d'autres suppose la forme symbolique révolutionnaire qu'est en effet la perspective. Celle-ci permet d'unifier la *vision de l'espace par le temps et le mouvement* (de l'œil guidé par l'esprit) depuis un sujet de référence. Comment ce nouvel espace ne serait-il pas ressenti comme "virtuellement répressif²" par les tenants (attardés ?) d'une "mesure du monde" dans laquelle l'espace prime sur le temps, le groupe sur l'individu, les pleins sur le vide ?

1. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, Denoël-Gonthier, 1967. Étudiant "l'ordre visuel du Quattrocento", l'auteur établit que la "réalité figurative" que nous conserve la peinture du temps n'est pas une dérivation simple (imitative, voire "naturaliste") de la réalité ambiante, mais au contraire l'intégration constellante (p. 79) d'éléments de provenance très diverse. Le matériel figuratif n'est pas brut, car il est déjà dans le vécu pragmatique-perceptif, tramé d'imaginaire ; le voir est coextensif à un savoir. C'est un voir-comme, un *seeing-as*. Les objets ne sont pas vus en eux-mêmes, mais à travers les signes visuels dont ils sont nimbés (d'où l'importance paradigmatique de la *nuvola*). "On ne clique pas le réel, on l'intègre", résume Francastel, p. 93.

2. Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Seuil, 1993, p. 356.

Regardons en effet une ligne d'écriture médiévale ; elle est si compacte et difforme qu'on ne la lit bien sans doute qu'à l'aide de la diction qui l'aère vers le sens. Une carte ou un portulan du XIII^e siècle ? Pas un blanc, chaque lieu est rempli : c'est que tous les temps se jettent dans l'espace pour y découper des compartiments – et c'est ainsi, par exemple, que coexistent en étrange voisinage (à nos yeux actuels) monstres, merveilles et lieux communs, contrées légendaires et ports ou villes en bonne place. “Le cartographe a horreur du blanc¹.” À l'espace ainsi saturé, où les lieux se serrent pour donner la foule des *dicibilia* sans faire de jaloux, s'oppose le *spatium* (de *patere*, être ouvert) du nouvel espace, aéré, qui découvre la puissance inductrice et ordonnatrice du vide. Celui-ci est de la même famille que le temps et l'esprit. L'espace n'est pas un préalable, la planche où sont cloués en vrac les êtres les plus hétérogènes, c'est au contraire la projection d'un individu (on l'appellera paradoxalement sujet) que sa conscience (du) temps hausse à une nouvelle souveraineté. Du coup, l'œil du Quattrocento², inaugurant un espace-temps d'un nouveau type, s'entend à forcer le passé au présent : non pas, comme dans l'ancienne “mesure du monde”, par la contiguïté spatiale et les voisinages incongrus, mais en assimilant l'*expérience epochale*, c'est-à-dire en configurant des *objets de civilisation* qui *intègrent* des données réelles et imaginaires débordant l'instant présent tout en contribuant à son illustration.

La liste n'est sans doute pas infinie, de ces objets-signes où le Quattrocento s'est reconnu et miré. Quand on aura énuméré la mandorle (qui nimbe les têtes), les chevaux caparaçonnés des tournois médiévaux ou des batailles hellénistiques, le château et la tour, le dragon et la grotte, le navire,

1. *Ibid.*, p. 343.

2. C'est, comme on sait, le titre du livre de Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais, Gallimard, 1985. Ce livre, pourtant encensé, m'a toujours paru inférieur au chef-d'œuvre maladroit de Francastel qui, disons-le, n'a pas écrit que des bons livres...

le char, le trône, l'arc et la porte, on ne sera pas loin d'avoir fait le tour de la ressource figurative du Quattrocento. Ces objets sont aussi et indivisiblement des signes. L'accessoire matériel est simultanément élément emblématique. Par le dessin, la couleur, la prégnance, ils condensent des valeurs mixtes qui rappellent que les artistes au sortir du Moyen Âge étaient à la fois des imagiers et des ordonnateurs de cérémonies publiques. Le tableau participe ainsi d'un inventaire du mobilier d'époque, plus mental que physique. Il organise les *topoi* en les disposant dans l'espace projectif d'une *historia*. L'action et son décor font corps. C'est au médium peinture qu'incombe alors l'aptitude à intégrer au sein d'un ordre visuel singulier une expérience de l'art et du temps où se mêlent des gestes et des actes, la ville et la cour, fêtes païennes et processions paraliturgiques, la rue ou la place, le cirque, le théâtre. L'époque se perçoit à travers la mise en scène que la peinture lui offre d'elle-même.

Pour que le sentiment de soi puisse devenir image sur laquelle le temps s'arrête brièvement, pour que se récolte la *potentia* qui est au fond du *signum*, il faut que plusieurs conditions soient réunies. Elles se ramènent à la capacité de se percevoir *comme différence*. Une société est moderne, qui sent en elle cette aptitude supposant que la précarité soit décollée de la sempiternité, qu'une fragilité toute historique remplace la vulnérabilité métaphysique que le prêche a pétrié en des corps qui ne savent que trop souffrir. Lorsque la mort n'est plus une chose-symbole, qu'elle entre dans l'esprit individuel par les voies du regret, de la mélancolie, c'est que l'image et le temps se sont libérés l'un par l'autre et ont associé leurs destins. Qu'est-ce qu'une époque ? C'est une suspension, comme dit le grec *épokhè*. C'est un *arrêt sur image*, pour emprunter au vocabulaire du cinéma.

Qu'en est-il de cet arrêt ? Loin de signifier un statisme temporel (*nil novi sub sole* – rien de nouveau sous le soleil), il trahit au contraire une excitation et comme une transe de temps : celui-ci, pour ainsi dire, se monte à la tête, il se délivre de son prurit par l'image. Quand le temps est

l'otage de l'image, d'ailleurs sa complice, il y a *époque*. Tout se passe comme si, continuant sa course, voire l'accélérant, le temps prenait le temps de se dédoubler, de se dépouiller de sa peau, comme s'il adoubaient des *vestiges actuels*¹. Le phénomène de l'épochalité suggère l'image d'un temps qui se suit lui-même à la trace et reparcourt à grande vitesse les pas qu'il a franchis. La suspension épochnale est le paradoxe d'une vélocité freinée ou d'un freinage qu'empporte le grand vent temporel. Au sens spéculaire du terme, le temps se réfléchit et se mire dans sa propre vitrine. Baudelaire poursuit le peintre de "la vie moderne" poursuivant lui-même ses motifs à travers la ville. L'un et l'autre cherchent à attraper ce qui *transite* : non plus le passé qui fuit, mais le présent au moment charmant où il point, est tout dans son devant (*prae*). La mode en est le paradigme. Mais aussi tout ce qui sensibilise le *transport*. Est-ce un hasard si Baudelaire conclut son essai par un chapitre intitulé "Les voitures" ? Qui dit voiture dit calèche et dedans, savourant la promenade et l'admiration alentour, la beauté indolente "couchée comme dans une nacelle". L'association de la femme et de la voiture aura la vie dure, jusque dans nos clips publicitaires en passant par les "femmes et machines de 1900"², cette "obsession modern style". Si les "objets de civilisation" des époques modernes sont essentiellement des truchements mobiles (bicyclette et moto, automobile, hors-bord et paquebot, aéronef, train, sans oublier l'impériale³), on peut y détecter à l'instar des futuristes l'enivrement de la vitesse, mais aussi on ne sait quel rêve de fusion aérodynamique, la fascination d'un design. La voiture connote un mariage avec la forme, le confort au cœur du risque ; son signe reste plus ou moins celui de

1. Baudelaire pressent ce caractère lorsqu'il écrit des dessins de Guys qu'ils "deviendront des archives précieuses de la vie civilisée", *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 384.

2. Voir Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900*, Klincksieck, 1979.

3. À deux reprises, avec *Le Paysan de Paris* puis *Les Voyageurs de l'impériale*, Aragon a rendu particulièrement sensible la "métaphore" moderne.

l'aventure. L'*homo viator* s'est mué en conducteur, s'efforçant d'assurer son acte dans l'incertitude des routes.

Un autre objet-lieu des Modernes est le *passage* – lieu paradoxal et atopique. Pensons au *Passagenwerk* qui dans l'œuvre d'un Walter Benjamin vaut emblème. Parce que le temps sensible *passe* et aiguise la sensation au pointu de la conscience, l'urgence veut que l'individu s'identifie avec cet appel et réponde sans retard à l'alerte, dût l'entretien du passé s'en ressentir. Plus la conscience est temps, moins elle a le temps ; plus la sollicite l'instant, moins lui reste de loisir pour épaissir son présent en le dotant de mémoire et d'espoir. Entre la "modernité" que décrit Baudelaire et la postmodernité, la conscience du temps n'a cessé de se fatiguer dans une course vertigineuse. L'homme d'aujourd'hui, confronté à la solitude de l'omniprésent¹, semble harassé de temps. Si la tendance de fond des époques modernes fut bien d'en appeler au futur et de miser sur le "nouveau", tout se passe comme si la veine avait fini par se tarir. Une sorte d'abus d'historicisme a produit une crise de l'historicité : une panne. Cet arrêt sur (excès d') images (pour réparation, respiration, rebond ?) aussi fait époque ; et c'est la nôtre.

Au cours des premières années du XXI^e siècle, la vitesse de vivre qui semble friser son absolu donne au relais des époques modernes une allure semi-hallucinée. Si telle ou telle époque s'identifie d'abord – signe objectif, en quelque sorte – à l'*appareil* ou au groupe d'appareils qui la sépare des précédentes, il est sans doute à peine exagéré d'affirmer que tous les appareils, de la calèche à l'iPhone en passant par l'automobile et le TGV, la TSF et le transistor, l'appareil photo, la télévision et la vidéo etc. sont des transporteurs et des transmetteurs, des *truchements* permettant la

1. François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 270. "Tels sont les principaux traits de ce présent multiforme et multivoque : un présent monstre. Il est à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat)."

téléaction : et plus cette action, appareillée *ad hoc* par l'ordinateur multiple de lui-même, se joue de la distance spatio-temporelle, plus le présent grossit – monstrueusement, suggère Hartog – au détriment du passé et de l'avenir. Le déni du passé dans et par la *présentification* (en lieu et place de la *représentation* qui suppose, elle, l'absence, la délégation, la suppléance, donc un jeu des instances) et la résorption du futur dans l'actualisation aboutissent à lisser le temps. Or, tout appareil porte une conséquence contenue dans son principe ; pour réaliser son programme d'automatisme (de remplacement du geste humain), c'est-à-dire de robotisation, il lui faut analyser jusqu'à l'infime nos gestes pour les restructurer sur le mode cybernétique – et non plus mécanique comme au temps de la révolution industrielle. L'époque des *machines* correspond à la modernité naissante et au modernisme ; celle des *appareils* à la postmodernité.

L'appareil photo est l'ancêtre, comme le pense Vilém Flusser¹, et la chambre noire, elle-même héritière de la *camera obscura*, est le précurseur des *black boxes* dont le complexe serré, en même temps qu'il accroît notre potentiel d'opérations de façon incommensurable par rapport à toute échelle antérieure, nous ôte le contrôle des programmes permettant pareilles performances. Il n'y a plus prolongation concrète du geste, mais dérivation indéfinie vers l'inconnu. Si "la liberté du photographe reste une liberté programmée"², cette proposition s'adapte sans doute pour n'importe quel usage de n'importe quel appareil ; on ne lui commande qu'en lui obéissant.

Ainsi, une époque, dans l'acception moderne et postmoderne du mot, se reconnaît la première (préfigurant largement par ses propres accents et soulignements le "jugement", essentiellement iconique, que les suivantes porteront sur elle) par trois espèces de "foncteurs", en allant du plus objectif au plus subjectif : a) un parc de machines, dispositifs et

1. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. de l'allemand par Jean Mouchard, Circé, 1996.

2. *Ibid.*, p. 37.

appareils répandus induisant des conduites opératives stéréotypées et des comportements addictifs ou répulsifs ; b) des “objets de civilisation” ou des “sémiophores” (Krysztof Pomian), des objets-lieux essentiellement transitionnels (par exemple les passages parisiens), des lieux matriciels (le Moulin-Rouge, le Bateau-Lavoir, le Supermarché), des emblèmes – étant entendu qu’un même “objet” est susceptible de remplir plusieurs de ces fonctions (par exemple la bicyclette surnommée la “petite reine”) ; c) une *sensibilité* impliquant des éléments esthétiques (spontanément distribués en goûts et phobies, en paires de contrastes ou d’associations), l’élection de stimulants, voire d’excitants¹, une réceptivité singulière à tels agents chimiques, humoraux, climatiques du milieu intérieur, une disponibilité sélective à des bouquets de sensations, une réponse des individus à la sollicitation de la *vitesse*, l’aptitude à diminuer ou à augmenter dans une certaine mesure les *intensités*. Par sensibilité, il convient donc d’entendre plusieurs strates, selon que les impressions agissent sur le physique ou finissent par orienter une spiritualité.

C’est tout cela, une époque, même si aucun englobant n’a la capacité de comprendre cette diversité – et l’art, qui évolue en parallèle et répercute, parfois pour les exaspérer, des tendances de la vie, adopte au fur et à mesure des tactiques de pilotage correspondant de près ou de loin au relief de l’époque. Mais l’art, qui doit être sur le qui-vive, ne fait pas que répercuter, il révèle et souvent anticipe ce que l’époque trahit et cache simultanément.

1. La remarque de Nietzsche n’est pas isolée, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, selon laquelle chaque civilisation se révèle à l’*excitant* (*Reizmittel*) dont elle a besoin. “Tout ce que nous nommons civilisation, écrit-il, est fait de ces excitants”, *La Naissance de la tragédie*, Denoël-Gonthier, “Médiations”, 1964, § 18, p. 117. Du café au cannabis en passant par l’alcool, le tabac et jusqu’aux “drogues dures”, les époques modernes sont des civilisations dont l’*excitabilité* est une caractéristique majeure. Nos sociétés ont besoin de *choc*, y compris et d’abord “sur les nerfs”.

En ce sens, chaque artiste est obligatoirement un chercheur¹ et son souci, qu'il en soit clairement conscient ou non, est (le) temps. Non que le temps soit un objet (ou un sujet) pour l'œuvre ; en dépit de l'apparence, il ne l'est pas même pour Proust. Il est beaucoup plus, puisque, souci intime du sujet, il est cette tension inobjective qui filtre d'abord et réfracte en une lumière unique tant le présent vécu que la part non vécue, pressentie et inaccessible du présent, la plus précieuse.

Lorsque Proust affirme qu'un auteur fait œuvre de *traducteur*, il veut dire précisément que l'œuvre est sujette du temps plutôt que l'inverse. C'est *la forme soucieuse du temps* – ou encore le temps en tant que conscience en débat avec elle-même – qui trie les vrais objets, l'intérêt réel, le prix inestimable de tout ce que nous appelons la vie ou bien l'expérience. La différence des temps (perdu/retrouvé), évoquant le plus crucial des jeux qui initie l'enfant au souci, fournit l'énergie d'un processus de réévaluation intégrale qui est bien plus encore qu'une simple traduction : une transvaluation doublée d'une transmutation ontologique opérée par l'aventure de l'écriture. Il faudra la longue initiation semi-aveugle de la Recherche pour provoquer les révélations du Temps retrouvé. D'un pan de l'œuvre à l'autre, le chemin emprunté est celui d'une *Nekuia*², sur le modèle du chant XI de l'*Odyssée* ; à cette différence avec le poème homérique que le royaume d'Hadès, gardien des ombres, où cohabitent Achille et Tirésias, a ici pour substitut ce que presque tous les hommes tiennent pour la réalité. Il s'agit pour l'auteur de mener au bout, à l'extrême de son tournant

1. J'ai montré ailleurs que le propre de l'intention, pour une pratique (l'art) qui ne doit pas illustrer le connu mais révéler du non-connu, est de se découvrir en cours de route, jusqu'au paradoxe d'une intention *a posteriori*. Voir Michel Guérin, "L'intention plastique", *La Part de l'Œil*, n° 29, "Le dessin dans un champ élargi", Bruxelles, 2014-2015.
2. Le terme signifie d'abord le sacrifice pour les morts, puis l'évocation des morts. Au chant XI de l'*Odyssée*, la *Nekuia* désigne le voyage d'Ulysse aux Enfers pour consulter Tirésias.

essentiel (de sa *katastrophè*), une entreprise de transsubstantiation. Ce qu'attend de l'écrivain la réalité, pauvre fille perdue, c'est d'être *réhabilitée*, aussi bien dans la signification juridique que dans l'acception architecturale. Alors que s'effondre et s'effrite une réalité inconsistante – correspondant à peu près à ce que Hegel nomme la "certitude sensible", toujours même et toujours autre, sans mémoire –, voici que du fond de la catastrophe scripturaire se lève, récompensant le risque du troc suprême, une réalité récapitulée, proprement monumentale.

"*Si la réalité*, écrit Proust, *était cette espèce de déchet de l'expérience*, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. *Mais était-ce bien cela, la réalité*¹ ?"

Proust est sans doute le créateur moderne qui aura poussé le plus loin la mise en question radicale de la réalité admise par la généralité des hommes comme évidente. S'il a pu faire du temps le motif de quelques-unes de ses plus belles pages, il livrait sous cette forme une part infime comme un indice – la surface émergée prenant parfois des contours d'objet miroitant – d'une dimension critique autrement essentielle : il y va en effet du temps comme de cet agent invisible, confondu avec la conscience au plus intime (au plus métaphysique) de son pouvoir et de son devoir d'ébranlement des certitudes réalistes. Le temps, pourrait-on dire, est artiste. Il l'est en ceci d'abord qu'il n'est rien autre chose que le sens de l'écart, de l'intervalle, de la différence : d'un vide qui n'est pas néant mais lien. En ceci ensuite, qu'il n'a

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, p. 890. C'est moi qui souligne par deux fois.

pas besoin de faits et de preuves pour détecter et débusquer l'historicité de toute existence et, plus encore, pour mettre à nu la bifurcation cruciale entre caducité et transhistoricité. Chaque époque s'éprouve comme un carrefour où se croisent intensément ce qui s'en va et ce qui arrive, les formes désuètes et les figures montantes : cruauté du présent quand il s'aperçoit lui-même sage-femme *et* fossoyeur.

Le temps ne peut être un gain pour les créations humaines qu'à la condition expresse de "comprendre" la perte irréversible qui s'y joue également. Accepter l'historicité, le devenir avec ses exhaussements et sa ruine récurrente, c'est fonder la création sur le démenti de deux chimères : l'illusion d'un hors-temps et celle d'une victoire assurée sur la caducité. Mais le geste proustien reste de loin le plus extrême, puisqu'il prend un pari de *kénose*¹ : vider jusqu'à la dernière goutte la réalité, "cette espèce de déchet de l'expérience", proclamer son insignifiance par une écriture "catastrophique" dans et par laquelle un "grand écrivain" se met en devoir de "traduire" ce "livre essentiel", "le seul livre vrai" – celui qui est déjà "en nous". Des dépouilles de la réalité qui vient ainsi de *laisser sa peau*, surgit un réel entièrement retraduit.

Tous les actes de création ne montrent pas une conscience aussi aiguë de l'enjeu et de la relation que l'art entretient avec le temps et qui, singulièrement, donne visage à l'époque. Néanmoins, aucune création authentique n'est concevable, qui ne traduirait pas la *tension* constitutive de la conscience, partagée entre la cause du passé et la querelle de l'avenir. Car le vif du présent n'est rien que ce partage vécu de façon agonale, parfois jusqu'à l'écartèlement. Transposé sur le plan de la création artistique, le présent est la cohabitation inéluctable entre deux degrés de l'image : l'une est héritée et tardive, l'autre n'est pas même une esquisse. L'écrivain ou l'artiste s'efforce avec bien peu de repères, hors l'indice de sa propre ténacité, de trouver sa voie entre la persistance de

1. Les théologiens appellent *kénose* (du grec *kenôsis*, action de vider) l'"anéantissement" du Verbe, soit son incarnation : le *Verbum caro factum*.

formes qui se sont figées et l'insistance de figures à naître. Dans ce qu'elle a de singulier, l'époque a les traits de la quête qui la postule et, à chaque pas, l'appelle à témoigner. C'est en quoi elle reflète à la fois le tumulte d'un combat indécis et le calme de la certitude qui tient dans le "j'existe" ; son visage est composé d'un ensemble d'images contradictoires puisque le dynamisme du flux et l'aboutement de vues immobiles se renversent l'un dans l'autre. C'est en quoi je dis que l'époque est un arrêt sur image. D'un côté en effet, elle spatialise le temps, comme si elle cherchait à stopper sa course ; d'un autre côté, elle retemporalise ce qui s'était cru à l'abri du changement. Elle donne ainsi l'image globale (si l'on peut dire) d'un vaste brassage où surnagent pour s'assembler en une configuration unique et temporaire des débris de formes et des sautes, c'est-à-dire des *rhythmes*¹. Mais une époque elle-même, dans l'allure de son élan bientôt brisé, dans l'*allant* unique que l'histoire retient (et qui souvent se confond avec un danser : valse, charleston, tango, swing, rock, hip-hop), quand elle cherche à rejoindre sa vérité éclatée, est-elle autre chose qu'une Figure ?

1. J'ai thématiqué maintes fois la Figure en elle-même et pour elle-même. Je me contenterai ici, pour ne pas alourdir inutilement le propos, d'indiquer que j'entends par figure (le grec *rhythmos*) non pas la forme fixée, cernée, délinéée, mais un schème un-et-multiple en train d'émerger, un complexe de sens, de mouvement et d'image *au moment de paraître*.