

## Le temps de s'en défaire

Cédric MAZET ZACCARDELLI (Université Paris I, ACTE)

Pour citer cet article:

Cédric MAZET ZACCARDELLI, « Le temps de s'en défaire », Revue Proteus, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 66-75.

#### Résumé

Si la question du moderne, en art, semble aujourd'hui d'un autre temps, si nombre d'auteurs associent seulement à ce nom une période qui ne nous est plus tout à fait contemporaine, il en est d'autres qui, par leurs textes, laissent à penser que cette notion devrait rester actuelle. Parmi eux peut être mentionné Jacques Rancière, qui, encore récemment, s'est expliqué avec les notions de moderne et de modernité. Dans cet article, il s'agira de revenir sur les notions de moderne et de modernité, au sens de Rancière d'abord, puis de Baudelaire, afin d'en étudier et d'en comparer les principes. Il apparaîtra que la modernité porte une certaine conception de la composition, elle-même finalement indisponible dans la vision inaugurale de Baudelaire.

Modernité — Antiquité — Justice du temps — Composition — Rancière — Baudelaire

## Abstract

If the question of the modern, in art, seems today to belong to a different age, and if many authors only associate this notion with a period that is no longer completely contemporary, there are others who suggest, through their texts, that this notion should remain current. Among them can be mentioned Jacques Rancière, who recently came back to the notions of modern and modernity. In this article, we will discuss the notions of modern and modernity, first according to Rancière, then to Baudelaire, in order to study and compare their principles. It will appear that modernity carries a certain conception of composition, itself actually lacking in Baudelaire's inaugural conception.

Modernity — Antiquity — Justice of Time — Composition — Rancière — Baudelaire

# Le temps de s'en défaire

Dans deux ouvrages récents<sup>1</sup>, Jacques Rancière s'est à nouveau expliqué avec les notions de moderne et de modernité, et en a proposé une vision « repensée<sup>2</sup> ». Celle-ci admet que la « modernité » peut être envisagée en dehors de l'époque qui lui est habituellement assignée. Il s'agirait, comme nous allons le voir immédiatement, de désigner sous le nom de « modernité » une certaine manière de concevoir le temps, dont la singularité – l'intérêt – est de révoquer la hiérarchie des formes de vies. En art, pour Rancière, L'Homme à la caméra de Vertov est un cas exemplaire de sa « modernité repensée ». Afin de cerner les enjeux plastiques et politiques qu'elle emporte, nous nous référerons alors aux analyses<sup>3</sup>, particulièrement éclairantes, qu'il consacre à ce film.

Cela étant, cette conception de la modernité n'est pas la seule que nous ayons à disposition. Loin de là, elle pourrait même être qualifiée de minoritaire, voire de marginale. Elle n'est pas secondaire pour autant. Faisons dès lors l'hypothèse qu'en étudier les principes permettra de réévaluer des conceptions de la modernité plus anciennes et plus solidement ancrées dans nos esprits. Et, nous concernant directement, partons de la conception de Rancière pour relire un auteur qui le précède et qui, sur cette question, fait autorité : Baudelaire.

Certes, Baudelaire a introduit, avec la notion de modernité, une idée de l'art qui, en son temps, se distingua d'une autre plus traditionnelle. Mais reste à savoir si, aujourd'hui et aussi paradoxal que cela puisse paraître, ses formules ne nous retiennent pas d'être « moderne » – en gardant ici à l'esprit ce que nous avons lu chez Rancière. En ce sens, critiquant Baudelaire, il ne s'agira pas de venir soutenir Ingres ou Winckelmann – peintre

et théoricien dont Baudelaire entend s'écarter –, mais de voir comment, au contraire, il est plus proche d'eux qu'on ne voudrait le croire.

Ainsi verrons-nous que pour soutenir l'idée du moderne en art, à laquelle nous associons le nom de Rancière, il faudra se défaire de Baudelaire, c'est-à-dire se défaire de cette figure fondatrice de toute une théorie de la modernité. Il n'est là rien d'illicite. Cela nous permet, au contraire, de clarifier une situation et de mettre en évidence des qualités autrement inaperçues. Rancière voyait donc dans un film de Vertov l'expression d'un temps moderne. Il n'est pas nécessaire de chercher dans le passé pour trouver ces qualités exercées. Plus proches de nous, des œuvres comme celles de Jean-Luc Moulène satisfont, et nous finirons sur ce point, à cette même exigence d'être à la hauteur de son temps.

#### Rancière

La « modernité », telle que Rancière en soutient la notion dans Les Bords de la fiction et Les Temps modernes, est d'abord une disposition du temps. Il ne s'agirait plus de l'envisager dans les termes d'une progression rationalisée tendue vers une fin nécessaire, mais comme une multiplicité de phénomènes hétérogènes échappant à toute distribution hiérarchique. Autrement dit, serait « moderne », pour Rancière, ce qui est en mesure de se défaire, ou, dans un vocable plus proche de lui, de s'« émanciper » de la croyance en une « justice du temps<sup>4</sup> ».

Pour comprendre ce que cette expression signifie, il faut remonter le cours du raisonnement développé dans ces deux ouvrages et en évoquer quelques étapes. Au fondement de son raisonnement, Rancière, lisant la *Poétique*, rappelle l'existence d'une distinction, chez Aristote, entre deux manières de raconter une succession d'événe-

4. *Idem*.

I. Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017; et J. Rancière, *Les Temps modernes : Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

<sup>2.</sup> La deuxième section de *Les Temps modernes* est titrée « La Modernité repensée ».

<sup>3.</sup> J. RANCIÈRE, Les Temps modernes, op. cit.

ments. Il y a d'une part l'historia<sup>1</sup>, qui dit comment les faits sont arrivés, les uns à la suite des autres, par hasard d'une certaine manière, et d'autre part la fiction, c'est-à-dire la poésie qui, quant à elle, raconte comment les choses peuvent - Rancière souligne ce verbe - arriver, comment elles s'ordonnent – nécessairement ou vraisemblablement – selon une logique de causes et d'effets<sup>2</sup>. Ainsi, dans le temps de la fiction, les renversements de la condition du héros tragique se produisent-ils en conséquence de ses actions ; l'enchaînement des événements répond d'un ordre causal, il réalise une fin - supposément - immanente. Cette seconde manière de raconter établit, de ce fait, un rapport entre temps et « justice<sup>3</sup> ». Elle répond d'une structure de rationalité, et elle aura, c'est la thèse de Rancière - et c'est ce qui nous intéresse -, finalement dépassé le seul champ de la fiction (poétique).

Ce modèle de rationalité fictionnelle [...] peut être étendu partout où il s'agit de montrer l'enchaînement de causes et d'effets qui, à leur insu, conduit des êtres du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Nos contemporains n'écrivent plus guère de tragédies en vers. Mais on vérifiera aisément que les principes aristotéliciens de la rationalité fictionnelle forment aujourd'hui encore la matrice stable du savoir que nos sociétés produisent sur ellesmêmes<sup>4</sup>.

Poursuivant et précisant son analyse, dans *Les Temps modernes*, Rancière ne se contentera pas de souligner l'étendue des principes de la rationalité fictionnelle ou causale ; il en démontrera le règne. Pour lui,

l'Histoire – avec un grand H – est devenue une forme de rationalité et une promesse de justice. Les

récits du progrès historique et le récit marxiste de l'Histoire ont appliqué à la succession des faits historiques le modèle de la causalité qu'Aristote avait réservé à l'invention fictionnelle<sup>5</sup>.

Donc, si les « grands récits<sup>6</sup> » ont effectivement vidé de sa substance l'opposition classique entre l'invention fictionnelle et la simple succession des événements, il n'en demeure pas moins que leur structure est fondée sur un ordre causal. Et de la même manière, dans les temps d'après, c'est-à-dire dans les temps de la dite fin des « grands récits », les mêmes principes de causalité peuvent être repérés. Au sein des discours actuels sur la prétendue domination du présent perdure, selon Rancière, le principe de la fiction; à savoir qu'il y a une nécessité, sauf que cette nécessité n'est plus celle d'une rupture ou d'un retournement - d'un renversement - mais celle de l'« optimisation de l'ordre existant<sup>7</sup> », et du « triomphe du libre marché global<sup>8</sup> ».

Dans tout cela, l'enjeu des remarques de Rancière – ce qui, d'une certaine manière, fonde leur nécessité - c'est le constat que la rationalité fictionnelle, et à travers elle la croyance en une « justice du temps », ne se séparent jamais d'une hiérarchie des temporalités, c'est-à-dire, comme nous allons le voir, d'une hiérarchie des modes de vie. Cette hiérarchie s'est reconfigurée de l'une à l'autre des fictions historiques, mais elle n'en est pas moins demeurée une condition. Chez Aristote, comme le rappelle Rancière, la hiérarchie des temps, distinguant la fiction de l'historia, était ellemême supportée par l'opposition entre deux mondes, entre deux catégories d'humains ; les uns vivaient dans le temps de l'action et étaient en capacité d'agir, les autres demeuraient dans le temps des événements successifs et n'étaient nullement intéressés aux fins de leurs actions. Dans le temps des « grands récits » - toujours selon Rancière -, cette hiérarchie des temporalités fut

<sup>1.</sup> *Ibid.*, p. 18. Dans cet article, nous conserverons le vocabulaire de Rancière. Ce dernier désigne par le terme *historia*, ou *chronique*, le type de récit qu'Aristote associe, dans le neuvième chapitre de la *Poétique*, à Hérodote.

<sup>2.</sup> Sur cette question il faudrait détailler davantage, et rappeler que la vraisemblance et la nécessité sont liées. Voir J. Rancière, Les Bords de la fiction, p. 7-8; et Les Temps modernes, p. 18-20.

<sup>3.</sup> Nous faisons ici référence à l'expression « justice du temps ».

<sup>4.</sup> J. RANCIÈRE, Les Bords de la fiction, op. cit., p. 8.

<sup>5.</sup> J. Rancière, Les Temps modernes, op. cit., p. 22.

<sup>6.</sup> Cette expression se trouve chez Rancière. Pour une définition plus précise, se référer également à Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>7.</sup> Ibid., p. 25.

<sup>8.</sup> Idem.

reconduite tout en transformant sa distribution. Elle n'était alors plus fondée sur la séparation de deux mondes, mais sur la distinction entre deux manières d'habiter ou d'occuper un même monde.

Le même processus historique était vécu de deux manières. Il y avait ceux – la minorité – qui vivaient dans le temps de la science, qui est celui de la nécessité connue et transformée en instrument d'action. Et il y avait ceux – la majorité – qui vivaient dans le temps de l'ignorance, le temps de la succession et de la résignation à un présent toujours identique, la nostalgie d'un passé révolu et l'impatience d'un futur dont les conditions n'étaient pas encore prêtes<sup>1</sup>.

Et enfin, dans les temps de « crise » qui caractérisent l'état du monde actuel, cette dernière hiérarchie des temporalités fut reconduite, renouvelée, de telle sorte qu'il y a maintenant

ceux et celles qui vivent dans le temps maladif de la succession où « crise » veut dire baisse de salaire, perte d'emploi et d'avantages sociaux et impossibilité de payer leurs dettes et ceux et celles qui vivent dans le temps de la science où « crise » définit à la fois la pathologie des malades à traiter et la capacité de la science, non point à la guérir, mais à la gérer<sup>2</sup>.

Suivons Rancière à partir de cette analyse: la « rationalité fictionnelle » porte avec elle une hiérarchie des temporalités. Donc, si ce qui est moderne s'accorde aux formes de l'émancipation, alors ce moderne ne peut s'arranger d'une « justice du temps », tout comme il ne peut soutenir le modèle d'un enchaînement nécessaire des événements. Ce qu'il pourrait être, en revanche, c'est une autre manière d'habiter le temps – l'expression est de Rancière –, une autre manière de concevoir l'articulation des événements, ou des gestes – en dehors d'un ordre causal d'enchaînements, s'entend. Ainsi Rancière écrit-il, en prenant L'Homme à la caméra de Vertov en exemple :

ce qui est moderne, ce n'est pas l'homme ou la femme épousant, sur l'axe horizontal du temps, le rythme accéléré des machines, c'est l'abolition, sur

I. J. Rancière, Les Temps modernes, op. cit., p. 24. 2. Ibid., p. 32.

son axe vertical, de la hiérarchie séparant les hommes mécaniques et les hommes libres. C'est la redistribution non hiérarchique des formes fondamentales de l'existence sensible<sup>3</sup>.

C'est pourquoi le moderne en art n'est pas – ne peut pas être – ce qu'en propose la vision moderniste, qui, quant à elle, se satisfait, *simplement*<sup>4</sup>, d'être une adaptation des récits aux nouvelles conditions d'existence. En d'autres termes, le moderne n'est pas *innovant* – littéralement *in-novare*, mettre du neuf dans l'ordre existant – comme l'est le modernisme. Plutôt que de *renouveler* un certain type de représentation, il donne forme à de l'informe, il *découvre* un « nouveau sens commun<sup>5</sup> ».

Reprenons. La question ne serait donc pas de savoir quelle fin se proposer, ou comment faire entrer dans la rationalité fictionnelle - que nous tenons d'Aristote - des activités humaines qui en étaient jusque-là exclues, mais d'avoir de la considération pour l'« axe vertical » du temps. D'abolir le temps dominant - la « temps de la domination<sup>6</sup> » –, au profit du temps de la coexistence, du temps d'une multiplicité de phénomènes. Car dans ce temps de la coexistence, dans l'attention au moment quelconque, il n'est nul ordre hiérarchique des temporalités. Lorsque Rancière commente le montage de L'homme à la caméra, c'est bien ce qu'il souligne. Ce montage « associe des fragments de mouvements qui ne sont nullement complémentaires mais simplement équivalents<sup>7</sup> »; il lie des instants hétérogènes, révèle des équivalences entre les gestes, enchaîne ses plans sans nécessité. Ainsi cette modalité du montage s'oppose-t-elle au « partage du sensible » - tel que Rancière l'a défini dans d'autres ouvrages plus

<sup>3.</sup> Rancière évoque ici L'Homme à la caméra de Dziga Vertov. Les Temps modernes, op. cit., p. 77.

<sup>4.</sup> La distinction *modernisme – modernité* ne figure pas à proprement parler dans le texte de Rancière. Mais la critique d'une version dite simpliste du modernisme, associée notamment au nom de Clément Greenberg, oui. Sur la distinction entre moderne, modernité, modernisme, se référer à Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernité*, Paris, Lignes, 2009.

<sup>5.</sup> J. RANCIÈRE, Les Temps modernes, op. cit., p. 61.

<sup>6.</sup> Ibid., p. 47.

<sup>7.</sup> Ibid., p. 68.

anciens<sup>1</sup> – qui caractérise le « régime représentatif des arts », et ainsi peut-elle répondre du « régime esthétique de l'art ».

#### **Baudelaire**

Afin de soutenir sa conception de la « modernité », Rancière se sera, dans le deuxième chapitre des Temps modernes, référé à Greenberg et à Emerson – la lecture d'Emerson justifiant la critique de Greenberg. En revanche, rien n'est dit au sujet de Baudelaire. En soulignant cette absence, nous n'entendons pas désigner un manque – à vrai dire quel principe viendrait justifier un tel propos? mais faire de la publication de ces textes de Rancière une occasion pour remonter à Baudelaire, et pour le relire (encore). C'est avec Le Peintre de la vie moderne que Baudelaire a introduit, en art, l'idée de modernité<sup>2</sup>. Mais faisons l'hypothèse que cela ne soit pas un motif suffisant pour obliger quiconque entend soutenir l'idée du moderne en art à se tenir à cette conception inaugurale. Les textes de Rancière à l'esprit, reprenons alors la lecture de Baudelaire, afin d'examiner l'idée de l'art qu'il range sous le nom de « modernité ».

Dans son *Peintre de la vie moderne*, pour introduire la notion de *modernité*, Baudelaire commence par distinguer deux *modalités* de la beauté. L'une est alors dite « générale » et l'autre « particulière », ou de « circonstance ». Dès les premières lignes de son écrit, on comprend que c'est cette beauté de « circonstance » dont Baudelaire entend soutenir la valeur. Pour lui, l'art n'est pas que l'affaire des « artistes classiques » formés et habitués à représenter des motifs installés, de longue date, dans la culture. Il y a aussi des peintres qui savent exprimer « la morale et l'esthétique du temps ». Et, d'après Baudelaire, on aurait tort de considérer ces artistes ou ces pratiques comme secondaires.

Cette distinction établie, Baudelaire installe la « modernité » du côté de la beauté « passagère », et, comme le titre de son texte le laisse penser, défend l'idée d'un art qui semble faire de l'inscription dans son temps sa condition. Faisant de Constantin Guys un peintre exemplaire, Baudelaire soulignera, chez lui, cette singulière implication. Guys est décrit comme un homme « dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance<sup>3</sup> »; il est un « homme des foules », attentif aux costumes, à la coupe de la jupe, à la tenue des corps, aux ports, aux gestes et aux manières4... Bref, Baudelaire reconnaît en lui une attention à tout ce qui, dans l'époque, peut contenir cette « beauté mystérieuse », qu'il associe donc – mais non sans prudence – au « caractère de [...] la modernité<sup>5</sup> ».

Que la tâche de l'art soit de « chercher et d'expliquer la beauté dans la modernité<sup>6</sup> », et que, pour ce faire, une attention particulière doive être portée aux gestes a priori insignifiants, aux tenues, ou encore aux singularités des physionomies - donc à la mode pour Baudelaire -, cela ne semble pas immédiatement incompatible avec la conception du moderne qui se trouve chez Rancière ; ce dernier laisse entendre en effet que le rôle du poète est de donner une expression spirituelle à la singularité du moment présent<sup>7</sup>. De la même manière, « épouser la foule » et « représente[r] la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie<sup>8</sup> » pourrait convenir à la considération, celle de Rancière, des gestes et des activités en tant que fin et non plus comme moyen. Mais Baudelaire ne dit pas uniquement cela; s'en tenir à cette apparente correspondance, ce serait faire une lecture simpliste et, en

I. Notamment : Le Partage du sensible, Le Destin des images, La Mésentente...

<sup>2.</sup> Le terme *modernité* apparaît pour la première fois chez Balzac, mais c'est Baudelaire qui en fait la notion que nous connaissons aujourd'hui. Sur cette question, voir le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, ainsi que les commentaires de Claude Pichois dans Charles Baudelaire, (Euvres complètes, t. 2, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>3.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », Œuvres complètes, op. cit., p. 697.

<sup>4.</sup> Baudelaire répète à différentes occasions que « chaque époque a son port, son regard et son sourire ». Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 695 et suivantes.

<sup>5.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 724.

<sup>6.</sup> Rappelons que l'étymologie d'expliquer renvoie à déployer. Il s'agit donc de déployer la beauté, et pas n'importe laquelle, celle du présent. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 718.

<sup>7.</sup> J. Rancière, Les Temps modernes, op. cit., p. 58-59.

<sup>8.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 692.

dernière analyse, assez contradictoire de son *Peintre* de la vie moderne. Pour s'en rendre compte, il faut commencer par préciser que les deux modes de beauté qui viennent d'être évoqués ne sont pas les deux membres d'une opposition, mais ceux d'une dualité. Et pour bien entendre ce que cela signifie, il faut relire l'auteur :

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<sup>1</sup>.

Il y aurait donc, en la beauté, une part d'éternel, de permanent, d'abstrait, et une autre, qui se lie au présent, à la circonstance, aux mœurs. Et c'est par, ou à travers l'élément « relatif », par, ou à travers le « circonstanciel », que l'abstrait, l'« invariable », pourrait être aperçu. Sans lui, « la portion éternelle de la beauté » ne se donnerait, ne s'exprimerait pas. D'où la nécessité, pour les peintres, de faire droit à la beauté « passagère » ; et d'où la critique que Baudelaire adresse à Ingres, dont le grand défaut serait d'« imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins despotique, emprunté au répertoire des idées classiques² ».

Tout ce long passage du Peintre de la vie moderne doit nous rendre attentif au fait que la beauté présente, celle de la modernité donc, n'est pas suffisante à elle seule, ou du moins pas en ces termes. Baudelaire ne sacrifie pas la beauté abstraite au profit de l'élément relatif; ni ne se fait défenseur du simple « plaisir fugitif de la circonstance ». Loin de là, pour lui, l'élément relatif doit servir à faire passer la

beauté invariable. L'un est « enveloppe amusante », l'autre est un élément éternel. Ainsi, Baudelaire soutient le principe d'un art, d'une peinture en l'occurrence, s'appliquant à « extraire » l'éternel du transitoire, l'abstrait du circonstanciel. Et ainsi pouvons-nous comprendre, au cours de la lecture de son texte, que cette extraction sera l'occasion de révéler la valeur du transitoire, afin, en quelque sorte, de le sauver. La recherche et l'explication de la beauté par la modernité serait donc aussi, pour Baudelaire, une opération de sauvegarde ; la beauté par la modernité pouvant être désignée comme ce qui mérite de résister au passage du temps. Ce dernier point a déjà été mis en évidence par Pierre-Damien Huyghe qui, dans un texte récemment publié, explique que la beauté, chez Baudelaire, renvoie à une qualité qui peut être associée, non pas à la notion de sauvegarde – le mot n'est pas chez lui –, mais – ce qui revient au même – à celle d'archive3.

Cette dimension de mérite, dans la beauté présente, est singulièrement énoncée dans un autre passage du Peintre de la vie moderne. Au cœur du quatrième chapitre, lui-même intitulé « modernité », Baudelaire écrit, avec l'assurance dont témoigne sa locution introductive : « 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. », et complète immédiatement : « C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G[uys] ». D'une certaine manière, tout le propos de Baudelaire se retrouve ici rassemblé; tout est là : la modernité, l'antique, la dignité, la beauté mystérieuse, la volonté, l'extraction, l'application...

La lecture préalable de Rancière doit nous rendre attentif au fait que cette phrase engage immédiatement, et à elle seule, l'idée d'une certaine « justice du temps ». La modernité, écrit Baudelaire, ça peut, ça doit, être digne de devenir antiquité; ou, pour le dire plus précisément, dès lors que la beauté mystérieuse en aura convenablement été extraite, la modernité deviendrait à ce

Ibid., p. 685.
Ibid., p. 696.

<sup>3.</sup> Pierre-Damien Huyghe, « Le Grain de la reproduction », dans Sophie Fetro, Anne Ritz-Guilbert (dir.), *Collecta : des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Actes de colloque, Paris, École du Louvre, 2016, p. 93.

point estimable et respectable qu'elle méritera de devenir antiquité. C'est sur la possibilité de ce renversement qu'il faut raisonner. Car elle laisse d'abord entendre que la modernité se trouve ainsi « tendue vers une fin à atteindre<sup>2</sup> »; et car elle permet ensuite de relever, dans la manière qu'a Baudelaire de penser ou de raconter l'histoire de l'art, le modèle de la rationalité fictionnelle. En définitive, le temps de l'histoire de l'art serait, pour lui, un temps dans lequel une œuvre moderne - si elle en est digne - deviendrait antiquité. Il s'agirait d'un temps qui sanctionnerait la bonne extraction de la beauté mystérieuse, par le renversement de la modernité en antiquité. Adoptant un autre cheminement de pensée, Benjamin avait déjà remarqué cette disposition historiographique chez Baudelaire lorsqu'il écrivait : « La correspondance entre l'Antiquité et la modernité est la seule conception constructive de l'Histoire chez Baudelaire. Elle exclut une construction dialectique plus qu'elle ne l'inclut<sup>3</sup> ». Autrement dit, le temps de l'Histoire, dans la théorie baudelairienne, serait un temps qui exclut les divergences4 plus qu'il ne les inclut ; et c'est dans ce temps dominant que l'œuvre devrait être en capacité de s'inscrire.

#### Le devenir antiquité

Gardant à l'esprit cette manière qu'a Baudelaire de raconter l'histoire, ou le devenir, d'une œuvre, reprenons sa phrase citée plus avant. Qu'implique, au juste, ce « devenir antiquité » ? Et avant de répondre à cette question, il faut en poser une autre : quelle est la place, ou la fonction, que la théorie baudelairienne alloue à l'antiquité ? Une

I. Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey rapporte que « dignité » avait au XIX<sup>e</sup> siècle une valeur morale qui le rend synonyme d'« estimable » et « respectable ».

chose est sûre, chez Baudelaire, l'antiquité ne doit pas fournir au peintre des motifs de référence. L'antiquité n'est pas, comme elle peut l'être pour Winckelmann – dont Baudelaire dit n'avoir que faire<sup>5</sup> –, une sorte de réservoir dans lequel l'artiste viendrait « puiser le bon goût à sa source même<sup>6</sup> ». De cette manière, l'idée de l'art soutenue par Baudelaire s'oppose à une autre, plus classique, faisant de l'étude et de l'imitation des œuvres de l'antiquité la voie la plus sûre pour connaître et atteindre la beauté idéale. Or s'il est possible, grâce à Rancière, de se demander ce qu'il en est de la modernité qu'aura introduite Baudelaire, il ne fait aucun doute que cette dernière va à l'encontre de la conception classique de l'art que nous tenons de Winckelmann. C'est ce qui apparaît distinctement, dans les premières lignes du Peintre de la vie moderne, lorsque Baudelaire écrit « 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<sup>7</sup> »; ou lorsqu'il critique Ingres, qui, comme nous l'avons rapporté plus haut, contraint de manière abusive les formes de la nature aux modèles classiques. En définitive, ce que Winckelmann demandait d'aller chercher dans l'antiquité - les « matériaux » dont est composée l'œuvre, s'entend –, Baudelaire nous dit de le trouver dans le présent.

Cela dit, l'antiquité n'est pas, pour Baudelaire, exempte d'enseignement. Certes elle ne doit pas être étudiée pour ses figures, ni considérée comme un répertoire d'idées, mais Baudelaire ne semble pas pour autant vouloir en évacuer tout principe. Dans la section, de son texte, nommée « modernité », il écrit :

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

<sup>2.</sup> Je reprends une phrase de Rancière : « Ce modèle de progrès est aussi le modèle de la fiction classique toujours tendue vers une fin à atteindre ». Les Bords de la fiction, op. cit., p. 131.

<sup>3.</sup> Walter Benjamin, « Zentralpark », *Charles Baudelaire*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 236.

<sup>4.</sup> Ce point peut être complété par le propos de Rancière : Les Bords de la fiction, op. cit., p. 37.

<sup>5.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 713.

<sup>6.</sup> Johann J. WINCKELMANN, Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture, Marianne Charrière (trad.), Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 16.

<sup>7.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 683.

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<sup>1</sup>.

Donc, de l'étude de l'antiquité, Baudelaire entendrait seulement exclure la part spécifique qui concerne l'étude des figures ou des motifs. Autrement dit, le peintre de la vie moderne n'aurait pas à se défaire entièrement de l'antiquité. Resterait la logique, la méthode. Cela doit alors nous rendre attentif à une chose. Si ce peintre, selon la description qu'en fait Baudelaire, paraît échapper à la qualification de classique, différents passages de cet écrit indiquent cependant que son art n'est pas étranger à tout processus de classes ou de classement. Evoquant le moment où Guys se met à peindre, Baudelaire fait valoir - entre autres choses – « l'esprit analytique<sup>2</sup> » du peintre et sa capacité de classement des éléments de la représentation. « Tous les matériaux dont [s]a 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<sup>3</sup>! » Et plus loin, dans le chapitre consacré à « L'art mnémonique », Baudelaire justifie sa préférence pour les artistes travaillant de mémoire - comme c'est le cas de Guys ou de Daumier -, à défaut de ceux qui dessinent ou peignent d'après modèle, en expliquant que dans ce second cas « toute justice se trouve forcément violée », « toute hiérarchie et toute subordination disparaissent<sup>4</sup> »; pour lui, « plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente<sup>5</sup> ». L'idée baudelairienne de l'art fait donc de l'ordonnancement de la représentation, du classement des matériaux, une faculté de l'esprit préliminaire à toute « exécution » – chez Guys, l'« exécution » ne vient qu'après que son œuvre a été « virtuellement composée<sup>6</sup> ». Le peintre ne devrait pas travailler d'après la nature ou d'après un modèle, mais traduire l'image – synthétique et ordonnée – que lui livre sa mémoire. Tout cela renvoie à la question de la place de l'antiquité. Benjamin écrivait que chez Baudelaire, l'antiquité fournissait un modèle pour la construction de l'œuvre<sup>7</sup>. Est-ce donc par l'étude de l'antiquité que le peintre cultiverait la faculté d'ordonnancement indispensable à la réalisation de son art ? C'est en tout cas ce que nous pouvons envisager à partir du texte de Baudelaire.

Mais alors, de quoi s'agit-il dans cette « modernité [...] digne de devenir antiquité »? Nous avons déjà donné quelques éléments de réponse à cette question. Reprenons et tentons maintenant d'y répondre plus précisément. Benjamin, expliquant Baudelaire, écrivait que le devenir antiquité de la modernité devait être le moment où cette dernière verrait « ses droits reconnus<sup>8</sup> ». Pour lui. ce renversement devait être vu comme l'issue d'un examen, et le devenir antiquité, être lui-même envisagé comme « la tâche de l'art en général » - Benjamin reprend le propos de Baudelaire cité plus haut. Expliquant ainsi la théorie baudelairienne, il écrit : « Quand [la modernité] sera morte, on pourra voir si elle-même est capable de devenir antiquité<sup>9</sup> ». Autrement dit, on pourra voir si elle est capable de résister au passage du temps ; si elle *mérite* – c'est ce que nous écrivions plus haut – d'être sauvegardée, ou archivée. Concentronsnous maintenant sur cette dernière notion. Littéralement, l'archive renvoie à l'arkheion grec, qui, lui-même, dérive du terme arkhê. L'arkheiron désignait le « lieu où l'on conserve des documents officiels<sup>10</sup> ». Il s'agissait de la maison, ou de la résidence de l'archonte; c'est-à-dire, du magistrat supé-

I. C'est nous qui soulignons. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 696.

<sup>2. « [</sup>L]e 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. » Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 690.

<sup>3.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 694.

<sup>4.</sup> Ibid., p. 699.

<sup>5.</sup> *Idem*.

<sup>6.</sup> Ibid., p. 693.

<sup>7.</sup> W. Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 120.

<sup>8.</sup> L'expression est chez Benjamin. W. Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 119.

<sup>9.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 119.

<sup>10.</sup> A. Rey, Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.

rieur; ou pour le dire encore autrement, de « celui qui commande ». Le mot arkhê, quant à lui, renvoie directement à un double principe. Il rassemble sous son nom, un principe de commencement et un principe de commandement. Dans les travaux qu'il a menés sur la notion de commandement, Giorgio Agamben a montré que ces deux principes ne devraient pas être envisagés dans les termes d'une alternative, mais qu'il s'agissait bien, sous le nom arkhê, de leur « coordination ».

Pour ce qui concerne notre terme *archè*, il n'est assurément pas difficile de comprendre que de l'idée d'une origine découle celle d'un commandement, que du fait d'être le premier à faire quelque chose résulte le fait d'être le chef; et, à l'inverse, que celui qui commande soit aussi le premier, qu'à l'origine il y ait un commandement<sup>1</sup>.

Ce qu'Agamben complète en écrivant quelques lignes après :

Dans notre culture, le prestige de l'origine découle de cette homonymie structurelle : l'origine est ce qui commande et gouverne non seulement la naissance, mais aussi la croissance, le développement, la circulation ou la transmission – en un mot l'histoire – de ce à quoi elle a donné origine. Qu'il s'agisse d'un être, d'une idée, d'un savoir ou d'une pratique, dans tous les cas, le début n'est pas un simple exorde qui disparaît dans ce qui suit ; au contraire, l'origine ne cesse jamais de commencer c'est-à-dire de commander et de gouverner ce qu'elle a fait venir à l'être².

Dans cette perspective, retenons que l'archive renverrait à un avoir lieu, ou à un prendre place de l'arkhê. Ce qui, si nous revenons à notre sujet initial, conduit à penser que la modernité, chez Baudelaire, serait ce qui doit prendre place. Autrement dit, que l'opportunité, ou le désir d'archiver la modernité, serait aussi la volonté de l'assurance, ou de l'institution d'un ordre. Sans doute ces questions résonnent-elles dans la prétention à l'immortalité que Benjamin identifiait chez Baudelaire, cette

prétention héroïque – le mot apparaît à différentes reprises chez Benjamin – d'être « un jour lu comme un auteur antique<sup>3</sup> ». Dans un tout autre genre de discours, dans celui des énoncés économiques, cela pourrait se traduire ainsi : une fois qu'elle en sera digne, la modernité pourra entrer au capital. Elle rejoindra alors ce qui déjà se trouve consigné sous le nom d'antiquité, et elle en partagera la valeur – ou le commandement.

Résumons. S'il est possible d'écrire que l'antiquité, dans la théorie de Winckelmann, est une arkhè, le propos de Baudelaire résiste, sans toutefois rejeter pareille analyse. Le peintre de Baudelaire ne doit pas imiter l'antiquité. S'il est moderne, c'est justement parce qu'il s'applique à extraire du présent sa « beauté mystérieuse » ; et à manifester ainsi l'écart entre l'autrefois et le présent. Mais l'antiquité lui fournit, malgré tout, un modèle – un ordre – de construction. Et lorsque la modernité verra ses droits reconnus, c'est-à-dire lorsque l'extraction de sa beauté permettra de percevoir ce qui, en elle, est « éternel, invariable », alors la modernité pourra elle aussi devenir antiquité.

## Les temps de la composition

Nous l'aurons donc compris, dans la théorie baudelairienne, ce que l'artiste chercherait dans la vivacité de son temps – dans la vie moderne –, ce serait une valeur éternelle ou invariable, une valeur refuge en somme. Le mérite d'une œuvre serait envisagé à la hauteur de son institution en référence. Sur ce point, la « tâche<sup>4</sup> » du poète, telle qu'elle est décrite par Rancière<sup>5</sup>, s'écarte résolument de celle du peintre de Baudelaire. Alors que ce dernier affirme : « 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 », Rancière écrit : « [c]'est de la dysharmonie bruyante du présent qu'on peut extraire le rythme encore sauvage d'une vie nouvelle qui sera

I. Giorgio Agamben, « Qu'est ce qu'un commandement ? », *Création et Anarchie*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2019, p. 90-92.

<sup>2.</sup> *Idem*.

<sup>3.</sup> W. Benjamin, «Le Paris du second Empire chez Baudelaire », op. cit., p. 119.

<sup>4.</sup> Le mot est présent chez les deux auteurs.

<sup>5.</sup> Nous faisons référence à un passage des *Temps modernes*, où Rancière se réfère à la conférence « le Poète » de Ralph Waldo Emerson. p. 56-82.

l'harmonie du futur<sup>1</sup> ». Il y a là, d'un auteur à l'autre, une conception opposée de la manière dont l'art se pose dans le temps. Si Rancière envisage donc, comme Baudelaire avant lui, l'opération de l'art en terme d'extraction, celle-ci ne tend pas à s'inscrire dans la même instance du temps. Dans la perspective de Rancière, il s'agit de faire venir, d'inaugurer, dans le présent, des nouvelles formes de vie collective, et non d'en faire sortir une référence éternelle. Rancière envisage l'art dans sa dynamique de découverte, Baudelaire dans sa volonté de stabilisation.

Formulons maintenant l'hypothèse que faire venir de nouvelles formes de vie, ou extraire le « rythme encore sauvage de la vie nouvelle », comme l'écrit Rancière, est davantage une question de modèle de construction ou de méthode, que de motif ou de sujet. Et formulons cette hypothèse, d'une certaine manière, contre Baudelaire. Car justement, la méthode, ou le modèle de construction, c'est ce que la théorie baudelairienne dit retenir de l'antiquité. Sur la même question, un passage des Bords de la fiction doit pouvoir nous intéresser. Alors qu'il examine le modèle de rationalité propre aux romans policiers, en prenant – de fait – Poe et son Double assassinat dans la rue Morgue comme premier cas d'étude, Rancière fait référence à la « philosophie de la composition » de Poe. Il nous dit que cette philosophie explique les principes de la fiction policière, puis il rappelle qu'elle aura servi « d'emblème à une certaine idée de la modernité littéraire<sup>2</sup> », et qu'avant cela, elle aura – c'est ce qui doit nous intéresser – « séduit Baudelaire<sup>3</sup> ». Or que dit Poe dans sa « Philosophie de la composition » ? Et bien justement, que l'écrivain doit avoir pensé, élaboré, prévu toute intrigue jusqu'à son dénouement avant de se mettre à l'écriture; que tous les éléments doivent se combiner pour produire l'effet désiré; et que tout incident doit concourir à la réalisation de l'intention. Soit, il décrit une *méthode* – Baudelaire traduisit « Philosophy of composition » par « méthode de composition » – qui assume, d'après les mots de Rancière, une version renouvelée de la rationalité fictionnelle d'Aristote; une *méthode* qui doit mettre « de l'ordre dans cette anarchie des détails où les connexions de la rationalité fictionnelle risquaient de se perdre<sup>4</sup> ».

Malgré les apparences, pareil passage des Bords de la fiction – déterminant pour comprendre ce qui sépare Rancière de la théorie baudelairienne – est moins éloigné du Peintre de la vie moderne - donc de la question de la modernité baudelairienne - qu'il n'y paraît. D'abord, car s'il ne s'agit pas ici de la peinture de Guys, mais de la littérature de Poe, il faut tout de même noter que Poe, sans être directement nommé, est néanmoins bien présent dans Le Peintre de la vie moderne. C'est lui l'auteur de L'Homme des foules dont Baudelaire fait mention dans le troisième chapitre de son écrit. Et ensuite, car, parmi d'autres traits de correspondances, l'attention de Poe à « mettre de l'ordre dans l'anarchie des détails » – comme l'écrit Rancière –, n'est pas sans rappeler ce qu'écrit Baudelaire dans la section «L'art mnémonique» de son Peintre de la vie moderne, alors qu'il associe, lui aussi, au trop de détails la montée de l'« anarchie » – rappelons alors qu'an-archie c'est littéralement : privé d'arkhê. Baudelaire, comme Poe, aura donc ce souci d'une mise en ordre des détails ou des choses quelconques, de sorte que tout puisse concourir à une fonction définie ou – car Baudelaire utilise ce mot lui aussi – à une « justice<sup>5</sup> ».

Si être moderne, c'est se défaire de la « justice des temps », c'est-à-dire, d'un ordre hiérarchisant ou d'une unification totalisante, alors la question

I. J. Rancière, Les Temps modernes, op. cit., p. 62.

<sup>2.</sup> C'est nous qui soulignons. J. Rancière, Les Bords de la fiction, op. cit., p. 91.

<sup>3.</sup> J. Rancière, Les Bords de la fiction, op. cit., p. 91.

Notons également que Baudelaire qualifie cette méthode d'« admirable » (« La genèse d'un poème », p. 343). À partir de cette question, il y aurait toute une étude à faire sur le lien entre Poe et Baudelaire, et la question de la *modernité*. Ainsi faudrait-il notamment étudier l'utilité que Baudelaire donne à la notion de vraisemblance (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », p. 316), et analyser ce qui est porté par ses remarques sur la nécessaire présence d'une aristocratie (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », p. 299).

<sup>4.</sup> Cette « anarchie de détails » à laquelle Rancière fait référence est celle du roman réaliste du xix<sup>e</sup>. La fiction policière se distingue ainsi du roman réaliste, qui, quant à lui, se « perd » dans l'univers des choses et des êtres quelconques. Elle oppose à son anarchie, une unité de l'action ; elle n'interdit pas les détails prosaïques mais justifie leur présence en leur assignant une fonction. J. Rancière, Les Bords de la fiction, op. cit., p. 94.

<sup>5.</sup> Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 699.

du mode de composition – qu'elle soit littéraire ou picturale ne change pas ses principes essentiels – devrait être au cœur de cette idée de l'art. Et partant de ce point, la mise en ordre, telle qu'elle vient d'être évoquée avec la *méthode de composition*, formulée par Poe, et reprise par Baudelaire, conduit, de fait, à une conception de la composition incompatible avec l'idée que Rancière se fait du moderne en art. Est-ce à dire que Baudelaire soutiendrait une conception classique – aristotélicienne – de la composition ? C'est du moins ce que nous pouvons conclure à la lumière de Rancière.

De là, prenant de la distance avec la théorie de Baudelaire, doit-on en déduire qu'une composition moderne devrait être désordonnée? D'une certaine manière, c'est ce qu'il s'agit de penser. Ou, si cette façon de dire est trop simpliste, on peut préciser qu'elle ne sera pas ordonnée selon une même économie. Ce serait une question à examiner davantage. Pour l'instant, disons, en restant près de la terminologie de Rancière, que deux de ses mots peuvent être utiles pour décrire les qualités d'une modalité moderne de la composition. Le premier est celui de « parataxe ». Une composition moderne ferait droit à la parataxe plutôt qu'à la syntaxe. Et le second mot, auquel Rancière ne prête pourtant pas une attention particulière, est celui de rythme. Ce qui serait moderne, c'est de passer de l'ordre au rythme. De l'ordre unifiant les parties, les détails, les sujets, au rythme liant une succession d'éléments - autant dire : de temps - équivalents<sup>1</sup>.

Dernière remarque : contemporain de Baudelaire, Manet était moderne ; et contemporain de Rancière, Moulène l'est aujourd'hui. Si la qualification de Manet en moderne est convenue<sup>2</sup>, celle de Moulène ne répond pas à la même évidence. Quelque chose dans le mot *moderne* ne semble plus passer pour assez actuel. Mais en retenant sous le nom de moderne ce qui a été exposé jusque-là, les principes de cette modalité de l'art devraient encore pouvoir nous concerner, et nombre de productions de Moulène satisfont pleinement à cette identification. La modernité, telle que nous en avons soutenu la notion, n'est pas une affaire passée. Prenons en exemple More or Less Bone<sup>3</sup> que Moulène a récemment exposé au SculptureCenter de Long Island. Cette sculpture est le résultat d'une optimisation formelle, obtenue par logiciel informatique, imprimée en 3D, de la liaison entre trois objets hétérogènes: une sphère, un os, un escalier. Dans l'aspect général de la pièce, ces trois objets demeurent en creux, aux trois extrémités de cette sculpture aux allures d'un Y, de telle sorte qu'il ne reste physiquement que la forme de leur jonction. Au regard des principes de sa composition, cette pièce peut être dite moderne; et cette qualification se trouve d'autant plus assurée que ce que Rancière écrit au sujet de Vertov pourrait servir à son analyse. More or Less Bone réalise, à son tour, une nouvelle forme de sens commun4. Une nouvelle forme qui, et c'est sur quoi il faudrait maintenant réfléchir, tire son caractère de nouveauté du fait qu'elle ait été générée – c'est le mot d'usage – par des techniques ou des technologies de son époque.

Cédric Mazet Zaccardelli

<sup>1.</sup> C'est aussi ce qu'écrit Rancière dans Le Destin des images, op. cit., p. 55.

<sup>2.</sup> S'il fallait justifier le fait que Manet est moderne au sens où nous l'entendons à présent, alors nous pourrions rappeler que Bataille soulignait déjà le « rassemblement accidentel », ou l'« unité profonde de l'insignifiance », de la composition chez Manet (Georges Bataille, Manet); qu'Ishaghpour écrivait que Manet, incapable de composer une scène d'action, se contentait d'un « groupement désordonné » (Youssef Ishaghpour, Anx origines de l'art moderne); ou encore que Fried, quand à lui, évoquait le sentiment d'une « temporalité séparée » face à la peinture de Manet (Michael Fried, Le Modernisme de Manet).

<sup>3.</sup> Jean-Luc Moulène, *More or Less Bone (Formal Topological Optimization)*, 2018-2019, fibre de verre et époxy, 160 x 850 x 450 cm.

<sup>4.</sup> Je reprends l'expression de Rancière dans Les Temps modernes, op. cit., p. 62.