



Temps global, temps local : "objets spécifiques" et contemporanéité

Jean-Philippe Antoine

► To cite this version:

Jean-Philippe Antoine. Temps global, temps local : "objets spécifiques" et contemporanéité. 2011. halshs-00595002

HAL Id: halshs-00595002

<https://shs.hal.science/halshs-00595002>

Preprint submitted on 23 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Temps global, temps local : “Objets spécifiques” et contemporanéité

Le couple *local / global* instaure un lien indéfectible entre l'idée des lieux et celle du monde. Il est en conséquence aujourd'hui le plus souvent invoqué pour penser des espaces et des territoires, dans l'ambition de cartographier les relations neuves qui sous-tendent notre contemporanéité. Mais malgré ce lien, ou peut-être à cause de lui, la dichotomie *local/global* travaille aussi – de façon sans doute moins aisément perceptible – la dimension du temps. Et cette double temporalité commande les relations que nous entretenons avec les objets en général – tout particulièrement avec ces objets collectivement retenus dignes d'être conservés et transmis, auxquels nous donnons fréquemment – mais justement : pas toujours – le nom d'*art*.

Je m'appuierai, pour esquisser l'analyse de cette situation, sur la réflexion développée il y a un peu plus de cent ans par l'historien et théoricien de l'art Aloïs Riegl, dans un petit livre dont la fécondité et la profondeur de pensée continuent d'éclairer notre propre début de siècle : *Le culte moderne des monuments*.

Dans cet essai novateur, Riegl procède à une transformation profonde de la notion même de monument.

Partant de l'acception mémoriale du mot, la plus ancienne, il identifie d'abord des monuments « intentionnels », consciemment bâtis dans le but de transmettre à des générations futures le souvenir de certains événements, personnes et valeurs. Mais il lui ajoute aussitôt la catégorie plus moderne des « monuments artistiques et historiques ». Or, si celle-ci inclut en pratique beaucoup de monuments intentionnels, elle se distingue de la première par un déplacement des critères fondateurs de la monumentalité.

Qu'un objet soit susceptible de devenir « monument historique et/ou artistique », implique en effet un changement dans la conception même de l'histoire. Conçue, au Moyen-Âge ou dans l'Antiquité comme recueil de récits exemplaires, dans une visée explicitement didactique, et coexistant avec les modes d'appréhension mythiques du passé auxquels elle emprunte encore, l'histoire se fait progressivement, entre la Renaissance et le 19^e siècle, le recueil d'événements que leur singularité – plus

que leur exemplarité – désigne d’abord à l’attention et à l’enregistrement.

Parallèlement, l’histoire devient le mode principal, presque exclusif, de relation avec le passé. Sera dorénavant historique « *tout ce qui a été et n’est plus aujourd’hui*¹. »

Dans cette situation, c’est en tant que trace, vestige de faits et d’événements qui ne reviendront plus, que certains objets prennent fonction de monument. Le mot acquiert ici un sens neuf, car indépendant de toute intention explicitement mémorielle, et lié plutôt à la rareté de l’objet monumentalisé.

La rareté assure par ailleurs la communication effective entre ce caractère historique neuf, et un caractère artistique libéré des critères « éternels » qui présidaient, là encore depuis la Renaissance, à son appréciation. Comme l’écrit Riegl,

même un écrit aussi mineur qu’un feuillet déchiré portant une note brève et sans importance, comporte, en plus de sa valeur historique concernant l’évolution de la fabrication du papier, de l’écriture, les moyens matériels utilisés pour écrire, etc., toute une série d’éléments artistiques : la configuration du feuillet, la forme des caractères et la manière de les assembler².

Singularisée par sa rareté, une trace du passé entrera au titre de monument dans le champ de l’histoire, mais aussi, plus spécifiquement, dans celui de l’histoire de l’art, entendue de façon très générale – et neuve – comme une *histoire des formes de l’activité humaine* – une « histoire des choses » au sens où a pu l’entendre George Kubler³.

Que la rareté, critère extérieur à la fois à l’histoire et à la valeur artistique proprement dites, devienne le garant de l’appartenance à la sphère des monuments “ historiques et artistiques ”, voilà qui déclare une crise. Ni l’histoire, pensée sur le mode d’un récit et d’une adresse intentionnels, ni l’art, entendu comme une valeur adossée à des “ canons intangibles ”, ne légitiment en effet la sphère “ historico-artistique ” en termes de valeur. Et cette incapacité nous révèle que l’apparition du concept de « monuments historiques et artistiques » ne suffit pas, malgré le succès qu’elle va connaître, pour rendre compte du régime instauré par la modernité.

¹ Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, traduit par Daniel Wiczorek, Paris, Seuil, 1984 (Vienne, 1903), p. 37.

² *Ibid.*, p. 38.

³ George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l’histoire des choses*, traduit par Yana Kornel et Carole Naggar, Champ libre, Paris, 1973 (New Haven, 1962).

Le règne puissant du régime “ artistique et historique ” à la fin du 19^e siècle tend en effet à masquer l'apparition d'une nouvelle attitude, en germe depuis le Baroque, confirmée par le Romantisme, et qui s'épanouit rapidement dans le présent contemporain de Riegl. Cette attitude procède d'une conception du passé qui a rejeté les canons « éternels » du classicisme, et leur supposée anhistoricité. Elle ne se confond pourtant pas avec les projets historicistes qui commandent la conception de « monument historique », et dont la prolifération au 19^e siècle la dissimule d'autant mieux.

Si les monuments historiques, en prenant la suite des monuments intentionnels, élargissent considérablement la catégorie de monument, le signal que constitue leur apparition s'établit sur fond d'une conception neuve du passé. Parce que l'histoire est maintenant l'enregistrement d'événements à jamais disparus, leur capture a pour terrain d'exercice un passé *global* qui déborde infiniment la masse des événements actuellement sélectionnés, aussi vaste et déjà démesurée soit-elle. Il embrasse en effet, pour revenir à la formule de Riegl citée plus haut, « *tout ce qui a été et n'est plus aujourd'hui* » ; autrement dit, tout ce qui appartient *virtuellement* à l'histoire, sans nécessairement parvenir à une actualisation que seuls procurent le souvenir et/ou la connaissance historique.

La marque de cette situation se laisse repérer dans deux phénomènes.

Le premier est l'attitude originale que commande l'émergence du « passé global ». Prenant pour exemple le développement de l'amour des ruines à partir des dernières décennies du 18^e siècle, Riegl formule plusieurs observations :

1. Cet amour ne s'attache pas à des objets définis par leurs formes, ni par des styles repérables, puisqu'au contraire leur caractère *informe* les désigne à l'attention comme ruine, et du même coup rend difficile, voire interdit de rapporter ce qu'on voit à une époque précise de l'histoire, ou de l'histoire de l'art.

2. Cet amour s'adresse à ce qui dans l'objet perçu témoigne du passage du temps – à l'écart de toute connaissance historique. Ce temps entropique consacre le triomphe d'un état chaotique sur les tentatives d'ordonnance du monde que matérialisent les constructions d'objets. Ce qui intéresse, dans la ruine, voire dans tout artefact inconnu mais perçu comme ancien – ce n'est donc pas l'époque qui l'a vu naître, ni ses formes

d'origine. C'est l'état de phase instable, semi-chaotique, qui se signale ainsi à l'attention.

Cet état est impensable indépendamment de la paradoxale expérience de la durée passée, et de son insistance dans le présent, que suscite un objet perçu *immédiatement* comme hanté par le temps *tout entier* – justement parce qu'il cesse de renvoyer à telle ou telle époque déterminée⁴. Flaubert, dans le premier chapitre d'un livre que traverse le problème de l'usage des savoirs accumulés par des individus démocratiques quelconques – je parle bien entendu de *Bouvard et Pécuchet* – a sans doute délivré la formule la plus succincte de cette situation moderne, lorsqu'il écrit de ses deux personnages :

En admirant un vieux meuble, ils regrettaient de n'avoir pas vécu à l'époque où il servait, bien qu'ils ignorassent absolument cette époque-là⁵.

Logée dans des objets qui en présentent les vestiges fragmentaires, c'est le passé dans sa globalité qui émerge ici – avec l'indéfinition qu'emporte l'impossibilité de lui assigner des limites, mais aussi du même coup le caractère de méconnaissance – voire *d'in-connaissance*, au sens mystique du mot – qui s'y implique.

3. De fait, contrairement au caractère « historique et artistique », dont l'appréhension et plus encore l'approfondissement réclament qu'on acquière toujours plus de connaissances, la perception de ce que Riegl baptise la « valeur d'ancienneté » [*Der Alterswert*] ne requiert aucune connaissance préalable. Effet d'une perception optique immédiate, elle fournit un accès non moins immédiat à la globalité du passé. Exempt des partages, frontières et limitations que viennent instaurer les savoirs historiques, ou encore les exercices comparatifs de la *connoisseurship*, ce « passé *en général* », pour emprunter à Bergson, qui « n'a pas de date et ne saurait en avoir⁶ », existe avant tout comme l'expérience affective d'une *forme-passé*.

⁴ Dans la mesure où il en porte les marques accumulées, écrit Riegl, l'objet matérialise le « temps écoulé depuis sa création. » (*ibid.*, p. 45) Mais plus que le segment temporel linéaire séparant sa création du moment présent, c'est le temps tout entier, dans sa dimension entropique, qui se voit ici convoquer, cristallisé dans un objet qui, lui, demeure singulier et limité.

⁵ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 39.

⁶ Voir Henri Bergson, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » (1908), *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, p. 918.

Avant de moquer l'ignorance de Bouvard et Pécuchet, et la ténacité héroïco-comique, touchante par ses maladroites et son insuccès, que ces autodidactes déploient pour y échapper, souvenons-nous que nous sommes tous, à différents égards, des Bouvard et Pécuchet. Souvenons-nous aussi que l'immédiateté perceptive de la valeur d'ancienneté, loin de la réserver à ceux qui ne savent pas, concerne aussi bien les savants. Si elle s'établit en amont de toute connaissance, c'est bien en effet parce qu'elle relève d'une dimension sensible et affective qui en est indépendante – ce que déclarait déjà suffisamment l'expression d' « amour » des ruines⁷.

Les formes mélancoliques et nostalgiques que prend l'amour du passé hantent la modernité – et vont jusqu'à annexer le passé le plus récent, comme le montrent le succès du « rétro », et plus généralement les rythmes effrénés de la mode. Mais loin de s'opposer au moderne et au contemporain, elles en forment plutôt la doublure. Et l'histoire de ce sentiment – ou plus exactement des conséquences affectives du dispositif temporel que signale la valeur d'ancienneté – est d'abord celle de sa globalisation démocratique. Riegl notait déjà l'essor pris par la valeur d'ancienneté dans les sociétés modernes⁸. Si une remarque condescendante lui échappe à l'occasion⁹, il porte un jugement très positif sur le développement esthétique *et* démocratique inédit qu'emporte l'accroissement de cette valeur. Car même si la jouissance de la valeur d'ancienneté accroît le danger que se développe une ignorance inculte, satisfaite d'elle-même, elle est garante de l'accès de tous à une relation « sentimentale » avec les œuvres que n'éteindra pas, et que peut au contraire intensifier, l'acquisition ultérieure de savoirs neufs.

Mais quels savoirs ? On l'a vu, l'émergence de l' « ancien », à savoir l'expérience d'un passé global conçu comme condition de réception de l'historicité des objets, ne s'établit pas seulement à l'écart de tout savoir. Elle remet aussi en question les valeurs

⁷ « La valeur d'ancienneté (...) se manifeste immédiatement à la perception optique la plus superficielle, et s'adresse donc directement à la sensibilité. » *Ibid.*, p. 71.

⁸ « ... la valeur d'ancienneté l'emporte sur toutes les autres valeurs idéales de l'art, dans la mesure où elle peut prétendre s'adresser à tous, et être valable pour tous sans exception. Elle prétend transcender non seulement les différences de confession, mais aussi l'hétérogénéité des niveaux culturels et des formations en ce qui concerne la connaissance de l'art. (...) Cette valeur, qui est perçue instinctivement, depuis fort longtemps, par des milliers de personnes, mais ne fut diffusée, au début, que par un groupe restreint d'artistes et de profanes militants, conquiert tous les jours plus d'adeptes. » *Ibid.*, p. 71-72.

⁹ « Le paysan le plus borné sera capable de reconnaître une ancienne tour d'église d'un clocher neuf. » *Ibid.*, p. 71.

« historiques et artistiques », celles-là mêmes auxquelles ce savoir sert d'échafaudage. Pourquoi alors *étudier* des objets dont l'impact sensible, tout comme les affects qui s'y attachent, paraît indépendant de tout effort de connaissance ?

Pour répondre à cette question, et à l'interrogation plus vaste qu'elle résume, sans doute faut-il observer que, si la valeur d'ancienneté convoque un passé global, indéfini, le lieu obligé de son émergence n'est, lui, ni global, ni indéfini. C'est un objet ou groupe d'objets circonstancié, dans le temps comme dans l'espace. Occasion de perceptions sensibles localisées, il ne se laisse pas oblitérer par l'effet atmosphérique d'ancienneté qu'il produit¹⁰, et cela d'autant moins que, parmi la masse des objets qui imposent à l'attention la valeur d'ancienneté, il en est qui, de manière irrégulière, imprévisible, et sans cesser d'être anciens, suscitent d'autres valeurs, d'autres affects, ceux-là éminemment locaux.

Riegl fait remarquer à propos des objets « anciens » que certains parmi eux continuent plus que jamais d'être jugés dignes de conservation, de restauration ou de transmission, et cela alors que la « valeur d'art » [*Kunstwert*] absolue qui fondait leur appréciation, appuyée sur des critères supposément anhistoriques, a cessé d'être disponible pour notre présent¹¹. L'idée que « chaque époque » développe « son art propre », pour des raisons et selon des critères variables qui font sa singularité, appartient à la conscience que nous avons de nous-mêmes, comme en témoigne le succès des musées, voués justement à conserver les traces de ces multiples formes d'activité. En conséquence, nous savons que nos propres jugements se verront à leur tour un jour infirmés ou déplacés. Ils sont affectés d'une date de péremption, et celle-ci demeure pour nous illisible, impensable, sinon par la douteuse fiction d'un futur antérieur.

Rapporté à une histoire globale, et à des critères conçus de manière statique, comme autant de cas isolés juxtaposés le long d'une chronologie linéaire et homogène,

¹⁰ Et cela même si pour Riegl, l'objet n'est ici « que le substrat sensible nécessaire pour produire sur le spectateur cette impression diffuse » (46), subjective, et évocatrice des « valeurs sentimentales de la religion », qu'est l'appréhension de la valeur d'ancienneté.

¹¹ « C'est seulement vers le début du 20^e siècle que l'on a pu se résoudre à tirer les conséquences nécessaires de l'idée de développement historique, et à *tenir toute la création artistique du passé pour irrémédiablement révolue, et donc entièrement dépourvue de toute autorité canonique.* » *Ibid.*, p. 40-41 (je souligne).

ce constat semble devoir amener un relativisme global, un « à chacun ses goûts » qui, généralisé à l'échelle cosmique, annule en fin de compte toute différence, signification ou valeur. Mais en juger ainsi serait ignorer la spécificité des objets où vient cristalliser la dimension du temps. Ce serait surtout ignorer que, s'il se produit sur fond de l'expérience du passé-en-général que déclenche la perception émotionnelle de la valeur d'ancienneté, le surgissement de la valeur en quoi consiste notre appréciation convoque tout aussi nécessairement le rapport à chaque fois singulier qui lie les circonstances de l'objet, sa spécificité - à un présent - le nôtre - lui-même pensé comme local¹².

Le caractère relatif acquis par la valeur d'art dans la modernité ne résulte pas en effet de l'atomisation des critères qu'installerait un processus indéfini de généralisation. Il est plutôt l'effet des relations instables, imprévisibles, qui, à l'intérieur du passé global que fait émerger l'expérience de la valeur d'ancienneté, s'établissent entre, d'une part, certaines époques passées, caractérisées et localisées par les « objets spécifiques » qu'elles ont produits (choses, mais aussi événements, cérémonies, lois, etc.), et, d'autre part, un présent, le nôtre, qui « choisit » de se mettre en relation avec elles, dans un processus qui est avant tout un processus d'auto-définition, et sans lequel ce présent cesserait même d'être pensable¹³.

Riegl donne un exemple de ce processus :

Imaginons (...) un tableau de Botticelli présentant des retouches baroques ; celles-ci furent incontestablement exécutées dans une intention artistique louable, afin de donner à l'image austère du Quattrocento un caractère plus pittoresque ; elles possèdent nécessairement pour nous, et une valeur d'ancienneté (...) et même une valeur historique. Néanmoins, personne n'hésitera de nos jours à supprimer ces retouches, afin de dégager le Botticelli originel. Cette décision ne répond pas seulement à un intérêt historique : il ne s'agit pas seulement de la connaissance exacte d'une œuvre clé dans l'évolution d'un maître du Quattrocento, qui présente lui-même une grande importance pour l'évolution de l'art italien ; il s'agit aussi, et essentiellement, d'une motivation artistique : le dessin et la peinture de Botticelli correspondent mieux

¹² « Il n'appartient pas seulement à la valeur d'art relative de nous permettre d'apprécier les œuvres des générations passées en tant que manifestations du pouvoir créateur de l'homme et de son rapport dominateur à la nature ; elle nous introduit en outre à des expressions comme à des agencements de formes et de couleurs particuliers. » *Ibid.*, p. 109.

¹³ En cela la valeur d'art relative, écrit justement Riegl, emporte une « valeur de nouveauté ». Mais celle-ci ne fait pas seulement, comme il l'écrit, « face à la valeur d'ancienneté ». Leur association commande en effet une forme choquante du neuf qui caractérise l'expérience moderne du rapport aux objets. Voir *ibid.*, p. 113.

à notre vouloir artistique présent que le dessin et la peinture du baroque italien¹⁴.

Cette précieuse séquence le confirme : l'expérience affective, atmosphérique, de la valeur d'ancienneté qu'occasionne la perception de l'objet n'est pas le tout de son expérience. Lovée dans son épreuve comme vestige du passé global, se déclare la possibilité d'une autre expérience du temps, conçu cette fois-ci comme condensation de strates multiples, impliquées dans des formes à la fois fragmentaires, finies, et *en attente de sélection*. Dans le tableau de Botticelli, les retouches baroques, une fois identifiées comme telles, réclameront, soit de se voir *aujourd'hui* confirmées, c'est-à-dire en pratique conservées telles quelles, soit de se voir *aujourd'hui* infirmées, c'est-à-dire effacées, détruites. Dans un cas comme dans l'autre s'exerce un même jugement contemporain, *motif*, et non pas conséquence, de la démarche historique qui accompagne son effectuation. Et ce jugement entretient avec les strates locales de temps condensées dans tel ou tel objet (ou série limitée d'objets), des relations d'appréciation diverses, voire contradictoires, relations décisives aussi bien pour la survivance des choses anciennes – et pour leur destruction – que pour la production d'objets neufs.

Dans les premières pages de son essai, Riegl faisait observer que « d'après la conception moderne, la valeur d'art d'un monument se mesure à la manière dont il satisfait aux exigences du vouloir artistique [*Kunstwollen*] moderne. » Mais, ajoutait –il aussitôt, ces exigences « n'ont pas été formulées [*très ?*] clairement, et elles ne pourront jamais l'être à strictement parler, puisqu'elles varient d'un individu à l'autre et d'un moment à l'autre¹⁵. » Si les exigences du vouloir artistique, considérées comme appartenant à un pur présent sans durée, et réduit à l'instant individuel, ne peuvent faire l'objet d'une définition stable et généralisable, il reste qu'elles se laissent repérer dans les relations que ce présent entretient avec certaines œuvres du passé. Et le côté mystérieux qu'on a pu attribuer à ce concept, voire lui reprocher – en particulier dans ses aspects dynamiques – s'éclaire lorsqu'on observe la relation qui le commande. Elle

¹⁴ *Ibid.*, p. 113-114.

¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

met en jeu deux localités, chacune singulière, quoique inenvisageables séparément l'une de l'autre.

Dans les dernières pages de son essai, Riegl revient sur un problème partiellement abordé à son début : parce qu'elles présentent un « aspect neuf », moderne, qui semble s'adresser à lui, certaines œuvres du passé se mettent en rapport avec notre présent, franchissant la distance infinie qu'instaure la valeur d'ancienneté, et détruisant l'équivalence entre toutes les formes qui paraissait devoir en résulter. Cette « modernité » de l'œuvre n'a rien à voir avec un écart chronologique d'avec le présent, comme le dit bien l'exemple du tableau de Botticelli : la restauration de son état originel paraît plus neuve, aux yeux des contemporains de Riegl, que son état le plus récent, après les retouches baroques qui l'avaient augmenté, qui sont postérieures.

Par ailleurs, cette adresse au présent prend forme positive aussi bien que négative. La nécessité de supprimer les retouches baroques du tableau de Botticelli emporte simultanément un jugement positif sur la peinture italienne du Quattrocento et la dévaluation profondément négative de formes baroques jugées « insupportables », et « qu'il vaudrait mieux ne pas (...) voir »¹⁶.

Ces jugements positif et négatif ne sont pas séparables. C'est par le biais du rejet des retouches baroques – et pas de retouches ou restaurations effectuées à d'autres époques – que s'affirme l'appréciation du présent rieglien pour la « modernité » de la peinture de Botticelli, et tout aussi bien – simultanément – son amour de ce qui en elle continue de se refuser à l'actualité pure de ce présent¹⁷. Symétriquement, le caractère

¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷ Au début de son essai, Riegl affirmait que « même partiellement, certaines œuvres d'art anciennes répondent au « vouloir artistique moderne », et c'est précisément parce qu'ils contrastent avec un fond demeuré pour nous discordant que ces éléments accordés à la sensibilité moderne agissent aussi puissamment sur le spectateur. » (*Ibid.*, p. 41.) Dans la dernière partie de son texte il nuance ce premier jugement, et scinde en deux l'appréciation possible de la valeur d'art. La « réponse » que semblent offrir certaines œuvres du passé aux interrogations que développe le vouloir artistique du présent n'est pas due au partage, intentionnel ou chanceux, de critères communs, car « en créant ces monuments, les artistes anciens étaient guidés par un vouloir artistique fort différent du nôtre. » (*Ibid.*, p. 112.) Par ailleurs, « l'œuvre d'art ancienne ne peut répondre au vouloir artistique moderne que par certains aspects. Elle en présente nécessairement d'autres, qui s'en écartent. (...) Même de nos jours, où prévaut la doctrine selon laquelle « à chaque époque son art propre », la présence, dans la conception, la forme et les couleurs d'un monument, de traits ne correspondant pas au vouloir artistique moderne contribue puissamment à renforcer les aspects attrayants dudit monument. » (*Ibid.*, p. 111) L'œuvre la plus intéressante pour le présent nous choque à la fois par sa modernité et par son ancienneté, qu'elle ait été produite il y a longtemps, ou simplement hier.

« insupportable » du baroque n'existe pas en soi, mais dans son contraste avec les formes locales, et aimées, de la première Renaissance italienne.

Pas plus qu'ils ne sont séparables, ces deux jugements ne sont généralisables. Ce que définit l'amour de Botticelli joint à la détestation du baroque, c'est en effet un moment lui-même localisé, comme le dit aujourd'hui son caractère passé - ce qui n'ôte rien à la puissance ou aux limites de ses jugements. C'est un présent singularisé par les choix mêmes qu'il opère - dont peu importe, à la fin, qu'ils soient conscients ou non, sus ou insus.

Qu'est-ce alors qu'un présent ? Une série à la fois finie et ouverte de relations locales avec des moments passés eux-mêmes locaux. Si leur appartenance à ce lieu globalement partagé qu'est le passé-en-général rend potentiellement accessibles ces passés locaux, seuls les actes de sélection à chaque fois opérés sur les objets spécifiques qui en conservent les traces leur donnent une consistance propre, susceptible d'en faire nos *contemporains* : ceux avec qui nous partageons à la fois *du* temps - les passés locaux que convoque la localité in-sue du présent - et *le* temps - la jouissance présente de la valeur d'ancienneté, et des chocs qu'elle emporte.

La contemporanéité du présent, loin de se confondre avec son actualité ou son « instantanéité »¹⁸, requiert donc l'atmosphère de virtualité que lui confèrent, d'une part le passé-en-général - l'historicité - auquel il appartient en droit comme en fait (ce que déclare l'expérience *actuelle* de la valeur d'ancienneté) ; d'autre part l'imprévisibilité des choix qu'il effectue d'entrer en relation - positive et négative - avec quelques-unes seulement des zones qu'abrite ce passé global. Ce sont ces choix qui les arrachent au bruit blanc cosmique du passé-en-général, pour en faire des signaux intelligibles. Plus encore que de s'adresser au présent, ces signaux le façonnent. Ils lui donnent une forme locale, voire régionale, car faite d'une multiplicité de lieux. Cette forme régionale, en tant que telle, devient susceptible d'intégrer à son tour le présent qu'elle spécifie au passé-en-général qui en est le magasin.

Dans un des premiers paragraphes du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire déclarait :

¹⁸ Sa « priméité », dirait Peirce.

Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour lesquels il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent¹⁹.

On lit habituellement dans ces phrases l'analogie suivante : tout comme le passé intéresse par son caractère historique, et pas seulement par la beauté qu'il pouvait recéler en tant que présent, le présent vaut par son caractère de présent, et pas seulement par la beauté qu'en extraient les artistes qui l'habitent.

Je proposerai, en guise de conclusion, un autre déchiffrement de ce qu'écrit ici Baudelaire. Loin de détruire la première lecture, il l'augmente. Il affirme que – aujourd'hui comme autrefois – ni le présent ni le passé ne nous intéressent uniquement par la beauté extraite du présent qu'ils sont - ou ont été. L'un et l'autre intéressent lorsqu'ils fabriquent le contemporain – la *contemporanéité* étant ce qui, parce qu'il donne au passé « le piquant du fantôme » et « le mouvement de la vie »²⁰, le rend présent *maintenant* ; mais aussi ce qui augmente l'actualité du présent des virtualités sans lesquelles, appauvri, despotique, et illusoirement agrandi aux dimensions de l'univers, il se fait simple prison.

Jean-Philippe Antoine

¹⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres*, tome 2, Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, Paris, 1976, p. 684.

²⁰ *Ibid.*