

Le passeur de temps — Modernité et nostalgie, Sylviane Agacinsky, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Ghyslaine Guertin

L'amodernité de la photographie?

Volume 11, Number 1, automne 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/802956ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/802956ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Guertin, G. (2000). Review of [*Le passeur de temps — Modernité et nostalgie*, Sylviane Agacinsky, Paris, Éditions du Seuil, 2000.] *Horizons philosophiques*, 11(1), 145–149. <https://doi.org/10.7202/802956ar>

NOTES DE LECTURE ET COMPTES RENDUS

***Le passeur de temps – Modernité et nostalgie*, Sylviane Agacinsky, Paris, Éditions du Seuil, 2000.**

Quelle magnifique évocation pour le lecteur qui rêve de pouvoir perdre son temps, de le regarder passer sans avoir à penser à sa rentabilité, à sa productivité. Cette belle expression, *passeur de temps*, nous est donc familière par son allusion à l'inaction et à la flânerie. Sa proximité avec le mot *passage* permet de cerner les composantes d'une signification qui n'en demeure pas moins complexe. Tout en suivant pas à pas les traces de Walter Benjamin, flâneur des passages parisiens, dans *Livres des passages* (Paris, Éditions du Cerf, 1989), l'auteure propose sa propre conception éthique et politique de l'éphémère, du passerager. Cette conscience moderne du temps est exemplifiée par une esthétique de la photographie. Temps et images s'y trouvent par conséquent associés comme le suggère la photographie de André Kertész qui apparaît en page couverture du livre : *Le pont des Arts vu à travers l'horloge de l'institut de France* (Paris, 1932). De même, le bref commentaire qui accompagne l'introduction de l'essai à propos de la photographie du *Groupe d'étudiants avec leur modèle* vers 1890-1900 fournit-il au lecteur les premiers indices du sens véhiculé par le concept de modernité où le contingent, le circonstanciel, la singularité des individus marquent un nouveau rapport au monde.

On comprend dès lors la pertinence de l'essai de Sylviane Agacinsky dans le cadre du présent numéro d'*Horizons philosophiques*. Ma lecture a donc été guidée dans un premier temps par l'urgence et la nécessité d'en faire état. Puis elle s'est réactivée par un investissement plus personnel, sélectionnant ici et là certains passages, certains concepts, comparant le monde de l'image à celui du son quelque fois évoqué par l'auteur. Ma lecture a été, en effet, influencée par cet autre monde temporel, celui de l'oreille. Mais elle a été traversée par les mêmes références, parfois par les mêmes questions et les mêmes concepts. Mes notes de lecture conservent la trace de ce travail, elles sont là en attente comme des matériaux de construction de sens pour servir ultérieurement de passage à d'autres textes, à d'autres écritures, à d'autres lectures.

D'entrée de jeu, l'auteure démontre les implications philosophiques de cette quête de vérité qui privilégie l'éphémère, avec sa futilité et sa légèreté. Cette quête s'inscrit «dans le présent» avec ses limites, ses ombres d'incertitude et d'obscurité. Elle s'engage et s'ouvre sur un monde libéré des idées d'éternité et d'absolu. Elle n'entretient par conséquent aucune affinité avec la métaphysique platonicienne et néo-platonicienne où le monde sensible n'a de sens qu'en participant par imitation à un monde des Idées, à un monde hors du temps. Pour Sylviane Agacinsky, la temporalité ne peut être saisie en tant que forme pure, indépendamment des données empiriques qui la structurent (p. 46).

On comprend dès lors son opposition à la pensée kantienne, où le temps est analysé comme forme *a priori* de la sensibilité. Indéfiniment divisible et extensible, cette forme est abstraite, pure, à l'abri de toute empiricité et par conséquent séparée de l'expérience du mouvement. Le temps, la morale et l'esthétique n'ont aucun ancrage, ni dans l'histoire ni dans les cultures (p. 47).

Aristote, selon l'auteure, mérite d'être qualifié définitivement *moderne*. Chez lui, temps et mouvement sont intimement liés sans être toutefois identiques. Ils entretiennent entre eux une relation réciproque. Le mouvement, comme le fait remarquer Sylviane Agacinsky, «(...) conditionne l'épreuve de la durée et celle de la succession.» (p. 52). La musique me permet d'illustrer cette relation.

Dans cet art du temps, la durée et le rythme ordonnent les sons tant dans leur successivité (mélodie) que dans leur simultanéité (harmonie : hauteur du son, modes et tonalités). La présence d'un exécutant leur donne sens en les jouant, en les interprétant avec sa propre intensité organique et sa pulsion intime. Il fait chanter les notes disposées sur les lignes et les espaces de la portée et divisées par des barres de mesure. Il leur attribue une expression et un caractère à partir de leur durée relative (noires, blanches, croches, etc.) ainsi qu'en fonction du genre et du style de l'œuvre. Il intervient et se manifeste par le tempo ou le mouvement qu'il veut donner au rythme : il accentue les sons et ponctue les phrases. Il construit ainsi un discours qui appartient certes au temps de l'œuvre, à celui de son compositeur. Mais il y inscrit sa propre temporalité, son expérience vécue du temps. Ni subjectif, ni objectif, le temps en musique résulte nécessairement de «la rencontre entre l'âme qui "nombre" et le mouvement qui est "nombré"» (p. 54). Ce temps construit et recréé par l'interprète est offert à l'auditeur qui le reçoit aussi avec son expérience vécue.

Tout en accueillant l'événement de l'interprétation, en s'ouvrant à ce qui se passe, c'est-à-dire au rythme et au tempo donnés à l'œuvre, l'expérience de l'auditeur se rapproche de celle du spectateur de théâtre. Il est traversé lui aussi par une temporalité qui n'est pas la sienne. Il perd son temps en épousant un autre temps. Dans ce cas l'auditeur ne peut-il pas être qualifié également de flâneur?

Le *passeur de temps* représenté par l'expérience de Benjamin se réfère toutefois au monde des images et plus précisément à celles que Paris lui fait découvrir. La ville s'offre au flâneur comme «espace d'*expérience* et non comme un objet de *savoir*» (p. 58). L'observateur contemplatif qui traverse les *passages* de Paris est à la fois actif et passif. Il fait la double expérience d'un présent et d'un passé sans intention de récupérer ces *traces* pour y construire comme l'historien un objet, un récit. Il regarde le temps passer, il est disponible pour «le laisser passer», il se «laisse toucher par les *traces*» et «ravier par l'*aura*» (p. 60) : «Avec l'*aura*, c'est le lointain qui m'arrive et se rend maître de moi; avec la *trace*, c'est le proche, l'*ici* et le *maintenant* qui me conduit vers le lointain.» (p. 61).

L'expérience vécue du flâneur n'empêche pas, par ailleurs, l'intervention de «l'expérience *lettrée*». L'auteur des *Passages* rappelle Sylviane Agacinsky est à la fois un lecteur et un écrivain – « un lecteur qui écrit, un écrivain qui lit » (p. 64). Il effectue sa lecture de la ville avec tout son monde de références, mémoire des textes déjà lus, souvenir des choses déjà vues, expériences vécues. L'écriture de Benjamin se construit à partir de ces matériaux épars. Elle emprunte sa démarche au monde des arts plastiques et à celui du cinéma; collage, montage, assemblage contribuent à la mise en forme d'une «écriture *mixte*».

Quelles similitudes alors avec l'univers d'un Glenn Gould qui emprunte un parcours aux voies multiples! Le musicien est à la fois compositeur, interprète, écrivain, homme de radio, de télévision et de cinéma. Son écriture radiophonique est traversée par cette démarche pluridisciplinaire. Elle se développe à partir des techniques de la composition musicale,

notamment celles du contrepoint. Les différentes voix qui se font entendre proposent simultanément un ensemble d'idées exprimées par différents personnages autour d'un même thème; puis des bruits de la nature, de la ville, des textes de musicologues, de compositeurs, et des musiques du monde traversent les documentaires. Cette écriture radiophonique, écrite pour être lue et entendue ou seulement entendue, repose sur des techniques de collage et de montage empruntées au monde du cinéma.

Ainsi Gould conçoit-il également la fabrication de l'enregistrement de ses interprétations; prises multiples, inserts, collures, montage sont au service d'un idéal de perfection et d'un monde spirituel. La technologie chez ce musicien est intimement associée à la création. Son point de vue provoque encore de vives controverses. Pour les uns, les manipulations technologiques sont perçues comme des moyens malhonnêtes qui masquent la valeur réelle de l'interprète. Ce dernier doit plutôt se montrer dans l'arène risquée du concert, et jouer avec la seule et unique chance qui lui est offerte. L'enregistrement dévalorise, comme le dirait Benjamin, «*l'ici et le maintenant*» à l'origine de l'authenticité de l'œuvre d'art musicale. Pour les autres, la technique du montage ne permet pas la réalisation d'une conception cohérente et rigoureuse de l'interprétation. Ce débat sur les techniques de l'enregistrement, en musique, rejoint les conflits développés autour du monde de la photographie. Ils sont présentés dans la pensée de Baudelaire, poète de la modernité. Sylviane Agacinsky ouvre la seconde partie de son essai *Le temps des images* par cette polémique historique mettant en scène la technique et l'artistique.

Avec Baudelaire, l'œuvre d'art doit se rapporter à son propre temps. Cet impératif de la modernité invite à rompre avec le classicisme mais ne propose aucune distance quant aux techniques traditionnelles. Sylviane Agacinsky résume cette approche en affirmant : «*Cette modernité demande à l'art des images du monde moderne, mais elle ne songe pas à la naissance d'une image moderne du monde.*» (p. 81). L'image issue de la photographie conçue en tant que servante de l'art ne doit surtout pas trahir l'imagination. La modernité romantique se serait prononcée «*(...) contre la photographie, durcissant encore le vieux désaccord entre l'extériorité matérielle, voire mécanique, et l'intériorité spirituelle de l'imagination.*» (p. 81). Ainsi Baudelaire refuse-t-il «*l'exactitude matérielle*» à la photographie qui dénature la vie de l'âme. En opposition aux classiques qui exigeaient de la mémoire un travail de synthèse afin de saisir au-delà du monde empirique un idéal intemporel, le romantisme, quant à lui, insiste sur le «*fugitif*» en mettant toutefois l'accent sur «*(...) l'impression instantanée produite par les choses sur l'esprit. Une mémoire du présent, en somme.*» (p. 83).

Pour que cette faculté s'accomplisse et qu'advienne l'image, il y faut, certes, une technique «*d'exécution*». Elle est fournie par le dessin. En définitive, affirme Sylviane Agacinsky : «*C'est bien davantage la technique qui produit la synthèse et qui, en fabriquant une image du présent, en garde la mémoire.*» (p. 85). Mais pour Baudelaire le travail «*d'exécution*» demeure encore là subordonné aux exigences de l'esprit. Et pourtant, si l'on considère de près la modernité d'un dessinateur comme Constantin Guys, force est de constater que l'art de cet artiste est indissociable de sa technique et de «*(...) sa façon d'imaginer plutôt que dans celle d'imaginer.*» (p. 85). Le dessin ne doit-il pas être conçu, dans ce cas, davantage comme le support nécessaire de la mémoire? Peut-on penser l'art indépendamment des innovations techniques?

Le cas de la photographie démontre tout le chemin parcouru avant d'être admise au panthéon des arts justement à cause de son utilisation de moyens «mécaniques», «optiques» et «chimiques». Elle fut longtemps pensée en comparaison avec la peinture et intégrée dans la catégorie classique de l'imitation tout à fait inadaptée à son mode de représentation.

Ce fut aussi le cas de la musique qu'on a forcée à être ce qu'elle n'est pas en l'enfermant dans la même catégorie. On lui a refusé longtemps le caractère ineffable de son expression en la définissant dans un rapport de subordination à la parole, au texte, au discours et à l'imitation de la nature. La musique instrumentale, par opposition à la musique vocale, a dû, en effet, franchir de nombreux obstacles avant d'être reconnue avec toute son autonomie et son imprécision sémantique. Ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que cet art des sons est accepté à partir de ses composantes intrinsèques, de ses dimensions matérielle et formelle. La musique désormais a pour fonction essentielle de plaire à l'oreille plutôt qu'à l'œil. Elle est expression de sentiments et d'états affectifs vagues, indéfinis... Elle n'est pas représentation au sens pictural du terme. Le cas de la photographie nous engage toutefois dans un autre débat dans la mesure où cet art est pensé en fonction de son pouvoir de «reproduction» d'images. Sylviane Agacinsky propose plutôt de définir la photographie comme «production d'images» (p. 89). Elle prend cette fois une distance critique par rapport à Benjamin et à son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (Paris, Éditions Gallimard, 1991).

Elle reproche à l'auteur de s'enfermer dans des idées conservatrices et d'utiliser le terme de «reproduction» pour désigner à la fois la multiplication des œuvres et le procédé photographique lui-même. Benjamin n'oblige-t-il pas à penser la photographie «sous les auspices de la *répétition mécanique* et de la reproduction à l'identique – ce qu'elle n'est pas?» (p. 91). Elle est davantage, selon Sylviane Agacinsky, production d'un objet inédit et original par la lumière qui lui a laissé son empreinte. La fonction essentielle de la photographie ne réside ni dans la copie, ni dans la reproduction des choses et des visages : «(...) son domaine n'est pas la permanence mais l'éphémère phénomène lumineux. Elle garde, avec la trace d'une lumière passagère, l'aspect lui-même fugace des choses, et rien de plus. Sa magie, c'est de donner forme et durée à cet éphémère. De donner une image permanente et reproductible à une apparence fugitive à jamais non répétable.» (p. 96). Le photographe participe aux étapes de la fabrication de cette image, mais «(...) il n'imagine pas, il «image» et au-delà de ses stratégies, la photo aura finalement l'objectivité d'une trace matérielle.» (*id.*).

On peut également parler de magie en se référant à l'enregistrement d'une interprétation musicale qui fixe le mouvement et donne forme et durée à l'éphémère, au fugitif, à l'inédit de chacune des exécutions d'un même texte, d'une même partition. L'enregistrement conserve la trace matérielle de tout ce travail de fabrication du sens. Il n'est pas que la reproduction d'un concert ayant déjà eu lieu. Mais même dans ce cas l'enregistrement a fixé du jamais entendu et plus précisément, l'interprétation «unique» d'une œuvre portant toujours l'empreinte de l'authenticité de son exécutant. Authenticité qu'on ne saurait nier à une époque comme la nôtre, où la musicologie est davantage tournée vers la reconstruction historique des conditions de production et de réception des œuvres notamment anciennes, comme celles du répertoire baroque. L'authenticité consiste à jouer cette

musique d'autrefois à l'ancienne. Il y a là toute une polémique qui oppose les Anciens et les Modernes.

Les enregistrements musical et photographique demeurent en définitive des moyens inédits pour entendre et voir! Sons et images peuvent prétendre, affirme Sylviane Agacinsky, «(...) passer encore, une multiplicité de fois, être à nouveau entendu ou vu.» (p. 100). Notre époque est ainsi peuplée de *fantômes*... Le chapitre de l'essai qui leur est consacré interroge la remémoration et l'oubli qui favorise la conservation des traces.

Donnons le dernier mot à la photographie et à sa spécificité. Pour Sylviane Agacinsky la photo. n'idéalise rien. Elle accuse la singularité des choses et des visages, leur finitude, leur fragilité (p. 140). Le texte d'Annie Leclerc, «S. Salgado, ou la beauté perdue d'avance», fait état de cette vérité dévoilée par la photo., une vérité parfois bien ambiguë! Sylviane Agacinsky – dans son corpus de photographies extraites de *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle* (Catalogue de l'exposition, Bibliothèque nationale de France, octobre-janvier 1998; publié à Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France) – démontre cette nouvelle «technique du regard» créée par la photographie, événement qui a «(...) démystifié le rêve et l'imaginaire en exposant le monde à la lumière crue du jour (...)» (p.142). Le chapitre «Anachronismes de l'art» se lit avec les illustrations qui l'accompagnent.

Le passager est beau par sa légèreté et sa futilité. L'essai est convainquant. Il a ainsi nommé «modernité» ce que j'aurais toutefois désigné postmodernité. Jean Lauzon se réfère à l'«amodernité» de la photographie dans la présentation de son hypothèse. Le débat demeure ouvert.

L'essai se termine toutefois sur ce qui mérite de durer. À la «Patience et démocratie» s'oppose l'impatience médiatique. Si la logique médiatique impose la précipitation, la démocratie oblige de prendre le temps : «Les «machines à temps» médiatiques nous installent dans une impatience que rien ne justifie au moment où notre destination, proche ou lointaine, est devenue indéçise. Comme le flâneur de Benjamin, nos contemporains rêvent plutôt de devenir enfin disponibles pour le temps, et non d'en être sans cesse privés.» (p. 179). Sylviane Agacinsky ne quitte pas le monde de l'image en s'adressant ainsi au temps politique. Elle ne quitte pas non plus l'intérêt du lecteur par l'originalité de sa démonstration. Il y a là tout un matériel pour un autre essai. La conclusion donne accès surtout à la chaîne infinie du sens rattaché à «(...) la valeur du passage et de la durée, c'est-à-dire le sens de ce qui, par delà la mort des individus, mérite de survivre.» (p. 188). Il s'agit là de la dernière note de lecture à conserver.

Ghyslaine Guertin
Passage Boiton
Paris