



Cahiers en ligne du GEMCA

Tome 1 - 2010

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010.pdf

Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes*

Ralph DEKONINCK (Université catholique de Louvain)

Dans la rubrique « Culture » du journal *Le Soir* du 15 septembre 2010, un article est consacré à l'exposition de l'artiste contemporain japonais Murakami qui se tenait au Palais de Versailles. L'article s'accompagne d'un débat entre Pierre Sterckx, écrivain et critique d'art belge, et Marc Fumaroli, membre de l'Académie française et grand spécialiste de la littérature du Grand Siècle. Alors que le premier applaudit cet événement artistique au nom d'une « histoire de l'art réversible » qui fait de Versailles, « palais rococo, baroque, quasi décadent, presque kitsch », le lieu idéal pour accueillir l'œuvre d'un artiste où archaïsme et modernité fusionnent, le second fustige cette collusion entre un « chef-d'œuvre de notre tradition artistique » et les productions « d'un artiste pop, ne produisant que des jouets pour adultes. »

N'est-il pas tentant de reconnaître à travers ce débat une lointaine survivance de la querelle des Anciens et des Modernes, surtout si l'on tient compte des prises de position assez critiques de

* Cet article est la version écrite du texte qui a été présenté oralement à l'occasion de la journée d'étude du GEMCA consacrée à la périodisation. Cette version est dès lors dépourvue d'apparat critique. Elle s'offre comme une synthèse de diverses lectures dont voici les principales références : Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, « Essais », 2003. Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne* [1984], Paris, Albin Michel, 1994. Marc FUMAROLI, « Les abeilles et les araignées », essai introductif de *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001. Marc FUMAROLI, « La République des Lettres, l'université et la grammaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 104 (2004), p. 463-474. Hélène MERLIN-KAJMAN, « Un nouveau XVII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 105 (2005), p. 11-36. Jean-Paul SERMAIN, « Les modèles classiques : aux origines d'une ambiguïté, et de ses effets », *XVII^e siècle*, 223 (2004), p. 173-181.

Marc Fumaroli à l'encontre d'une certaine modernité artistique¹ ? Car ces prises de position dans le débat contemporain interfèrent inévitablement avec les études qu'il a pu mener sur le XVII^e siècle comme cela ressort de certaines critiques qui ont visé sa lecture idéologiquement orientée de la querelle des Anciens et des Modernes, et sa promotion des Classiques.

Mais avant d'évoquer cette querelle sur la querelle des Anciens et des Modernes et la manière dont elle pose inmanquablement la question de la périodisation en opérant une collusion des temps passé et présent, il convient de s'interroger sur la notion même de « moderne » et sur son rapport à cet autre concept central de notre modernité, à savoir celui-là même de « modernité » souvent présenté, à tort, comme un succédané ou une modalité du « moderne. » En observant le principe de l'« heuristique de l'anachronisme » (G. Didi-Huberman), il s'agit de réfléchir aux cadres conceptuels, et plus encore à ce qu'ils découpent créant ainsi des représentations, comme c'est le cas du « moderne » et de tous ses dérivés obtenus par l'adjonction de préfixes (pré-moderne, proto-moderne, post-moderne...) et reposant inévitablement sur un système de valeurs qui introduit naturellement une perspective évolutive idéologiquement orientée. Quelles représentations nous faisons-nous des représentations du temps des hommes du XVII^e siècle ? Et quelles valeurs conférons-nous à ces représentations ?

Pour répondre à ces questions, il faut préalablement rendre compte des ingrédients considérés comme constitutifs du « moderne. » Pour ce faire, un retour à la querelle des Anciens et des Modernes s'impose. Je ne l'envisagerai ici qu'à travers la perspective des arts plastiques, perspective bien entendu dépendante de la querelle littéraire mais bien moins étudiée que cette dernière. Le premier (1688) des quatre volumes du *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault, chef de file des Modernes, est précisément consacré aux arts et aux sciences². Le premier enjeu du débat consiste en un changement dans le rapport au temps, ce qui nous intéresse ici tout particulièrement. En effet, les partisans des

¹ Voir notamment *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991, rééd. Livre de Poche, 1999. *Paris-New York et retour Voyage dans les arts et les images Journal 2007-2008*, Paris, Fayard, 2009.

² Je cite l'édition de 1693 : Charles PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, t. 1, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693.

Modernes détachent l'ordre des grandeurs de l'ordre généalogique : l'histoire ne s'envisage plus comme décadence à partir d'un âge d'or que serait l'Antiquité mais comme un progrès continu. Il ne s'agit donc pas de contester l'excellence des Anciens, mais de prétendre que les Modernes ajoutent leur expérience propre. Cette notion d'expérience est fondamentale. Et j'en veux pour preuve cette citation du *Parallèle* où c'est l'abbé « moderne » qui parle :

« Cependant, s'il est vrai que l'avantage des pères sur les enfants et de tous les vieillards sur ceux qui sont jeunes, consiste uniquement dans l'expérience, on ne peut pas nier que celle des hommes qui viennent les derniers au monde ne soient plus grande et plus consommée que celle des hommes qui les ont devancés ; puisque les derniers venus ont encore recueilli la succession de leurs prédécesseurs, et y ont ajouté un grand nom et de nouvelles acquisitions qu'ils ont faites par leur travail et par leur étude. »

En étant de son temps, on ne peut donc être que Moderne, puisqu'on est malgré soi détenteur de ce long héritage que l'on perpétue, mais surtout que l'on enrichit et qui nous grandit. D'où la conviction que le Moderne est « plus riche de ses propres pensées que de celles des autres. » On touche là à un troisième point ou à un troisième enjeu (après celui du temps et celui de l'expérience) qui est celui de l'autonomie du jugement esthétique fondé en raison, autonomie, je le dis d'emblée, dans laquelle on est bien entendu tenté de reconnaître un des traits distinctifs de la modernité puisqu'elle va de pair avec l'affirmation de la subjectivité. Mais cette subjectivité ne se marque pas tant ici du côté de la création (originalité, inspiration, génie) que de celui de la réception de l'œuvre d'art. Il reste toutefois à comprendre ce qu'il faut entendre au juste par subjectivité.

Sur ce point précis, il est intéressant de comparer les points de vue des partisans des Anciens et des Modernes tels qu'exposés par Perrault, tout en ne perdant jamais de vue qu'il s'agit bien pour lui de faire triompher le point de vue moderne. Les Anciens sont présentés comme ceux qui

« n'ayant point reçu de la nature l'idée du beau qu'elle imprime au fond de l'âme de ceux qu'elle aime, s'en sont fait une sur les premières choses qu'on leur a assuré être belles, et qui, de peur de se tromper, sont résolus de ne rien trouver digne de leur estime que ce qui sera conforme aux modèles qu'on leur a proposés. »

Ils apparaissent ainsi comme des gens incertains de leur goût et incapables de jugement personnel, qui s'en remettent dès lors aveuglément à des modèles sans jamais remettre en cause leur valeur ou leur autorité. Pour fustiger cette espèce de mode irraisonnée, pour ne pas dire irrationnelle, entretenue par ses véritables parvenus de la culture, Perrault recourt à une anecdote bien connue depuis la Renaissance, celle du subterfuge inventé par Michel-Ange pour tromper les adorateurs de la statuaire antique :

« Michel-Ange architecte, peintre & sculpteur, mais surtout sculpteur excellent ne pouvant digérer la préférence continuelle que les prétendus connaisseurs de son temps donnaient aux ouvrages des Anciens sculpteurs sur tous ceux des Modernes, & d'ailleurs indigné de ce que quelques-uns d'entr'eux avoient osé luy dire en face que la moindre des figures antiques étoit cent fois plus belle que tout ce qu'il voit fait et ferait jamais en sa vie, imagina un moyen sûr de les confondre. Il fit secretement une figure de marbre, où il épuisa tout son Art et tout son génie. Après l'avoir conduite à sa dernière perfection, il luy cassa un bras qu'il cacha, et donnant au reste de la figure par le moyen de certaines teintures rousses qu'il sçavait faire, la couleur vénérable des statues antiques, il alla luy-même la nuit l'enfourir dans un endroit où l'on devait bientôt jeter les fondements d'un édifice. Le temps venu, et les ouvriers ayant trouvé cette figure en fouillant la terre, il se fit un concours curieux pour admirer cette merveille incomparable. Voilà la plus belle chose qui se soit jamais vue, s'écriait-on de tous côtes. Elle est de Phidias disaient les uns ; elle est de Policlète disaient les autres ; qu'on est éloigné, disaient-il tous de rien faire qui en approche ; mais quel dommage qu'il lui manque un bras, car enfin nous n'avons personne qui puisse restaurer dignement cette figure. Michel-Ange qui était accouru comme les autres, eut le plaisir d'entendre les folles exagérations des curieux, et plus content mille fois de leurs insultes qu'il n'aurait été de leurs louanges, dit qu'il avait chez luy un bras de marbre qui peut-être pourrait servir en la place de celui qui manquait. On se mit à rire de cette proposition, mais on fut bien surpris lorsque Michel-Ange ayant apporté ce bras, et l'ayant présenté à l'épaule de la figure il s'y joignit parfaitement, et fit voir que le sculpteur qu'ils estimaient si inférieur aux anciens, était le Phidias et le Policlète de ce chef-d'œuvre » (p. 15-16).

À la différence de ces suiveurs ou imitateurs serviles et adorateurs béats des Anciens, les Modernes apparaissent comme des gens suffisamment assurés de leur maîtrise des valeurs culturelles pour s'autoriser à juger par eux-mêmes, et non plus en rapport à une

quelconque autorité. Comme on peut le constater, l'autonomie du jugement esthétique n'est pas une affaire de subjectivité (au sens où on l'opposerait à l'objectivité), mais relève bien de la raison, laquelle s'oppose à l'opinion.

Cela nous introduit à une autre problématique : celle du rapport entre raison et émotion. Cet enjeu apparaît clairement dans la suite du texte de Perrault. Deux autres critiques sont en effet adressées aux partisans des Anciens : d'une part, on leur reproche un rapport aux arts visuels et en particulier à la peinture trop étroitement lettré : « c'est bien moins Tivoli que vous aimez, que le souvenir de Mœcenas, d'Auguste et d'Horace », nous dit l'Abbé. Avec une telle dénonciation d'une expérience littéraire de la peinture, on devine les premiers signes d'une critique qui finira par mettre fin à l'hégémonie théorique de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*. D'autre part, on leur reproche un rapport naïf et boétien à la peinture. Ces prétendus connaisseurs n'attendent en effet de la peinture que des impressions visuelles (« charmer les yeux ») et des émotions sentimentales (« toucher le cœur »). Contre ces épanchements émotifs, la raison doit reprendre le dessus, comme nous le verrons en envisageant ce qu'il faut entendre par raison.

Mais avant cela, je voudrais m'arrêter un instant sur l'origine et la nature du rapport émotif à la peinture ainsi dénoncé par les Modernes. Cette émotion est présentée par Perrault comme étant le produit d'une adéquation entre la réalité et la représentation. Autrement dit, elle dépend d'une conception de la *mimesis* en termes de trompe-l'œil. Ainsi à l'étonnement du Président : « Vous m'avouerez qu'on croit entendre parler les personnages de ce tableau et que la gorge de cette femme qui est sur le devant est de la vraie chair », l'Abbé réplique : « j'en conviens, mais quelle nécessité et quelle bienséance y a-t-il que les personnages parlent, et que cette femme vienne montrer là sa chair ? » Ce qui est donc dénoncé ici est bien le fait de ne juger un tableau qu'en fonction de sa conformité à l'objet représenté ou, pis encore, pour les qualités mêmes de l'objet représenté. Le trompe-l'œil est ainsi perçu comme doublement vulgaire : il n'exige du spectateur aucune culture spécifiquement picturale, d'une part, et, d'autre part, il réduit les compétences du peintre à celles, « mécaniques » plus qu'intellectuelles, d'un artisan appliqué.

« De semblables tromperies, remarque l'Abbé, se font tous les jours par des ouvrages dont on ne fait aucune estime. Cent fois des cuisiniers ont mis la main sur des perdrix et des chapons naïvement représentés pour les mettre à la broche ; qu'en est-il arrivé ? On a ri, et le tableau est demeuré à la cuisine. »

Et l'Abbé de s'en prendre alors à tous les *topoi* de la littérature artistique antique, comme l'anecdote des raisins de Zeuxis et du voile de Parrhasios : « Faut-il un si grand art pour tromper un oiseau, / Un peintre est-il parfait pour bien peindre un rideau ? » Ceux qui admirent les Anciens en tant que maîtres du trompe-l'œil sont donc visés au même titre que ceux qui les fabriquent. Cela démontre bien que l'objet de la querelle est au moins autant de définir la juste façon de percevoir les tableaux que de juger leurs qualités respectives. Que faut-il regarder dans une œuvre pour l'apprécier à sa juste valeur ? Au moins autant qu'à l'originalité dans la production des œuvres, c'est à la personnalisation et à l'autonomisation du jugement esthétique qu'incite l'éloge des Modernes.

Nous voilà donc au croisement des deux enjeux qui me semblent primordiaux pour définir une certaine modernité esthétique. C'est ce dont témoigne la citation suivante :

« Ainsi à regarder la peinture pour elle-même et en tant qu'elle est un amas de préceptes pour bien peindre, elle est aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie qu'elle ne l'a jamais été dans tous les autres siècles. »

Comme l'a bien souligné Jacqueline Lichtenstein, ce n'est pas seulement dans le « aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie » que réside l'enjeu du débat, mais aussi dans ce « à regarder la peinture pour elle-même. » S'y trouve affirmée une nouvelle manière de voir qui prend en compte la dimension formelle des œuvres, leur spécificité plastique. C'est cette dimension qu'il faut prendre en considération si l'on veut juger adéquatement de la peinture. À la question du temps s'ajoute dès lors celles de la juste perception et du juste jugement qui en découlent. L'idée de progrès (dimension temporelle) rencontre celle de l'autonomie du sujet percevant et jugeant, usant de sa raison pour saisir les raisons propres de la peinture. Autrement dit, il s'agit de juger de ce que chaque médium artistique a d'irréductible. À l'auto-réflexivité du sujet percevant et jugeant répond l'auto-référentialité de l'art, un art

qui ne se juge plus tant dans son adéquation à la réalité que dans sa dimension purement plastique et formelle.

Un tel déplacement se trouve au cœur de la querelle du dessin et du coloris qui peut se laisser interpréter, jusqu'à un certain point, comme une version de la querelle des Anciens et des Modernes appliquée au champ de la peinture. Ouverte par Roger de Piles avec son *Dialogue sur le coloris* en 1673, cette querelle va partager, durant une génération, les partisans de Poussin, incarnant l'idéal du dessin, et ceux de Rubens, incarnant l'idéal de la couleur. Il s'agit pour de Piles de briser un privilège accordé au dessin dans la création artistique qui remonte à la Renaissance, à un moment où l'on cherchait à dégager les arts plastiques de leur condition mécanique. La promotion du *disegno* participait de la libéralisation de l'art en étant compris à la fois au sens de dessin manuel et au sens de dessein, c'est-à-dire de conception mentale présidant à la réalisation matérielle et faisant de la peinture une *cosa mentale*. À l'opposé du dessin, la couleur est jugée relever du fard et du mensonge. Pour Charles le Brun, poussiniste convaincu, « l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux au lieu que le dessin satisfait l'esprit. [...] Le dessin imite toutes choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. » Le dessin incarne donc le spirituel contre le matériel, l'essence contre la contingence. D'où l'idée de la noblesse du dessin opposée à la vulgarité de la couleur qui plaît au premier regard : « On ne doit pas estimer un ouvrage de peinture par l'éclat de la couleur, qui ne charme ordinairement que les yeux du vulgaire », écrit Florent le Comte. De même que l'on peut lire dans la *Logique de Port-Royal* : « Ainsi, quoique ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessin que le coloris, [...] néanmoins les ignorants sont plus touchés d'un tableau dont les couleurs sont vives et éclatantes que d'un plus sombre qui serait admirable pour le dessin. »

À la dénonciation du plaisir sensible, voire sensuel suscité par la couleur (critique fort semblable à celle énoncée par les Modernes) répond la défense des pouvoirs propres de la peinture, réplique que l'on doit à Roger de Piles. Pour ce chef de file des rubénistes, il s'agit non plus de libéraliser la peinture mais d'en garantir l'autonomie. Or, c'est bien la couleur qui, à ses yeux, assure à la peinture son irréductibilité. Car, envisagée sous cet angle, elle ne se laisse comparer ni aux sciences, ni à la poésie, ni aux autres formes d'art plastique. Ainsi pour Gabriel Blanchard,

« le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux-arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la couleur, de sorte que l'on peut raisonnablement dire que celui-là est un plus savant peintre lequel possède mieux cette partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage. »

Quant à Roger de Piles, il affirme :

« De concevoir le peintre par ses inventions, c'est n'en faire qu'un avec le poète ; de le concevoir par la perspective, comme ont rêvé quelques-uns, c'est ne le pas distinguer d'avec le mathématicien ; par les proportions et les mesures du corps, c'est le confondre avec le sculpteur et le géomètre. Ainsi, quoique l'idée parfaite du peintre dépende du dessin et du coloris tout ensemble, il faut se la former spécialement par le dernier. »

Ce qui fait que la peinture est peinture, c'est le coloris. Le coloris et non la couleur, car si cette dernière renvoie au pigment, élément matériel qui rapproche le peintre du teinturier, le premier désigne la « science des lumières et des ombres. » Le coloris est l'intelligence des couleurs dont le peintre se sert pour imiter les objets naturels. Voilà donc le dessin privé de son privilège, et même ramené à un élément purement mécanique de l'activité picturale, dont la partie intellectuelle consiste désormais dans la pratique du coloris. Il n'est donc aucunement question ici d'une quelconque émotion générée par la couleur, une couleur abandonnée aux ignorants, pour préserver le coloris aux plus savants. Dès lors, il est importe de souligner que le partage passe moins par l'opposition entre dessin et couleur que par l'opposition entre rendu des figures par le contour complété par la couleur locale (poussiniste), et rendu des figures par les valeurs (dégradés de tonalité), en grisaille ou en couleurs (rubéniste). Les rubénistes reprocheront aux poussinistes de peindre en sculpteur. Ainsi de Piles critique-t-il la froideur des figures de Poussin, ses nus qui « ont la dureté des marbres » et « ressemblent à de la pierre peinte. » Et ce travers ne peut s'expliquer que par l'imitation des modèles légués par la statuaire antique. À trop peindre d'après l'antique, Poussin a fini par peindre en sculpteur ; il a donné à la chair l'apparence de la pierre. Au contraire, Rubens a toujours voulu imiter le naturel ; chez lui, même la pierre a l'apparence de la chair. On voit ainsi comment de Piles transforme le débat sur la couleur et le dessin en un débat sur le statut de l'antique. Éloge de la peinture et du coloris coïncide, chez lui, avec

un refus de soumettre l'art à la tyrannie des modèles antiques. Par où s'insinue le critère historique, si prégnant dans la querelle des Anciens et des Modernes, qui vient bouleverser le jeu traditionnel des hiérarchies artistiques. La « modernité » est clairement du côté de la peinture et de ceux qui savent en apprécier les moyens propres. Mais apprécier le rendu coloriste suppose un apprentissage du regard, une culture plastique, ce que le vulgaire ou l'ignorant ne possède bien entendu pas, et il se contentera donc d'être impressionné par les couleurs vives. Il en va de même du connaisseur lettré dont la culture livresque l'incite à créditer les valeurs intellectuelles, austères et nobles que représente le dessin, sans percevoir clairement les subtilités techniques, les ressources proprement picturales. L'originalité de Roger de Piles est donc d'en appeler à un degré supérieur de la perception esthétique, qui consiste en une capacité à percevoir et à apprécier la dimension formelle des œuvres. De nouveau, comme chez Perrault, le partage s'opère moins dans la production des œuvres que dans la production des catégories de perception. La reconnaissance de la couleur va de pair avec une prise en considération de la manière et du style comme dimension première de la création artistique, mais aussi de l'évaluation esthétique.

On entrevoit à présent les homologues entre les deux querelles, celle du coloris et du dessin pouvant être approchée comme une forme de la querelle des Anciens et des Modernes. Mais peut-on aller plus loin en affirmant que la querelle du dessin et de la couleur inaugure notre modernité ? C'est là la thèse défendue par Jacqueline Lichtenstein, thèse selon laquelle on assisterait chez de Piles à l'émergence d'un paradigme visuel et pictural (la peinture est un art exclusivement de la vue) qui va marquer profondément et durablement la modernité artistique. Le changement de perspective à la fin du XVII^e siècle, qui consiste désormais à distinguer les arts, mais aussi à les hiérarchiser en fonction du mode de perception et à les juger en fonction de leurs effets sur le spectateur, initierait donc une véritable esthétique moderne, qui se voit confirmée au XVIII^e siècle et renforcée au XIX^e siècle. En avançant cette hypothèse, J. Lichtenstein est bien consciente qu'elle déborde le cadre de la conception que Perrault et de Piles se font du Moderne pour s'engager dans l'histoire de la modernité au sens où l'entendra Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Force est en effet de constater que cette modernité baudelairienne a peu en commun avec

l'usage du mot « moderne » au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, selon J. Lichtenstein, on assisterait bien au XIX^e siècle à une consolidation d'une construction théorique mise en place au XVII^e siècle. Elle va même jusqu'à avancer l'idée selon laquelle l'esthétique baudelairienne réalise le triomphe de la doctrine coloriste conçue par de Piles en prônant les valeurs du transitoire, du fugitif, du contingent. Avec Baudelaire, tous les tenants de la « modernité » insisteront sur l'existence d'une étroite correspondance entre les qualités propres à la couleur et l'idée moderne du beau, entre la peinture coloriste et les formes modernes de l'art, jusqu'à signer la fin de la conception mimétique de la peinture pour donner libre cours à l'expressivité de la couleur. Qu'il exprime la vie de l'Esprit ou les transports de l'imagination, le mouvement de la subjectivité ou les variations infinies de l'âme, le coloris est à la fois « ce qui fait que le peintre est un peintre » (Hegel) et ce qui fait que la peinture est un art moderne.

Si l'on revient à la querelle sur la querelle des Anciens et des Modernes, on peut comprendre à présent qu'elle tienne essentiellement à l'évolution même de l'idée de « moderne » au cours des XIX^e et XX^e siècles, déplacement et transformation qui interfèrent immanquablement avec nos représentations du XVII^e siècle, le « moderne » de cette époque pouvant être approché comme une préfiguration de « notre » modernité. Aussi peut-on prendre la défense des Anciens contre l'autoréférentialité supposée des Modernes. C'est la critique que d'aucuns ont pu adresser à l'essai introductif de Marc Fumaroli pour l'anthologie des textes sur la querelle des Anciens et des Modernes. Il y use d'une métaphore qu'il emprunte à Burke pour l'appliquer à la querelle du XVII^e siècle : assimilés à des abeilles fécondes qui font leur miel en butinant les fleurs du passé, les Anciens s'opposeraient aux Modernes comparés, quant à eux, à des araignées jouissant d'elles-mêmes en solitaires et portées vers la folie par ces pratiques perverses. À la folie donc d'une modernité coupée de tout antécédent s'opposerait l'évidence que l'art ne commence jamais *ex nihilo* et qu'il ne peut être que l'héritier du passé. Comme le soutient Jean-Paul Sermain, une telle opposition déforme et inverse la position des Modernes du XVII^e siècle, car ce sont eux qui ont défendu l'approche historique du passé et l'idée que chaque génération profite de ce qui lui est légué. Nous aurions donc affaire à deux conceptions du temps dissemblables : l'une qui se fonde sur une familiarité et une fidélité

aux chefs-d'œuvre canoniques transcendant le temps, le passé n'étant pas envisagé dans son historicité mais bien dans sa capacité à lui échapper ; l'autre qui construit à partir des acquis des générations antérieures tout en rejetant les modèles, selon l'idée, déjà médiévale, du nain juché sur les épaules du géant et voyant dès lors plus loin que lui. Or, par un tour de passe-passe, M. Fumaroli préférerait attribuer aux Anciens ce qui revient aux Modernes, à savoir une conscience de l'Histoire. C'est une manière de rappeler qu'avant le XIX^e siècle, ni l'appartenance au passé ni l'appartenance au présent n'ont été considérées comme des valeurs. Classiques et Modernes se rejoignent dans une mise en crise du présent : les premiers en fixant un modèle dans le passé, les autres en prétendant maîtriser au nom du futur le sens à venir de ce qu'ils font. D'où provient donc cette axiologique historiographique ? Elle vient du changement de perception du « moderne » entraîné par l'avènement de la modernité, métamorphose opérée au XIX^e siècle. Comme le rappelle J.-P. Sermain, pour Baudelaire, toute modernité est belle parce que porteuse d'une signification historique qui vient de sa simple inscription dans le temps, indépendante de ses intentions. Tout ce qui est expression la plus éphémère du temps se trouve investi d'une beauté qui n'est perceptible que par celui qui vit le présent comme s'il était du passé.

Est-il encore possible aujourd'hui de penser le « moderne » indépendamment de la « modernité » ? Un centre de recherche comme le GEMCA qui a inscrit dans son titre même le concept de modernité et qui se donne pour vocation de travailler sur la période charnière des XVI^e-XVII^e siècles se doit de réfléchir à l'articulation entre temps modernes et modernité en tenant compte des couches historiographiques qui nous séparent de l'époque étudiée et qui en ont proposé autant de représentations. C'est la condition pour penser les continuités comme les ruptures à la fois historiques et historiographiques tout en procédant à une anamnèse de nos constructions temporelles.

Pour citer cet article :

Ralph DEKONINCK, « Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 61-71, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_005.pdf