

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

24/05/2006

Temps modernes

L'expression « temps modernes » est tellement entrée dans l'usage qu'elle s'est pratiquement vidée de son sens, comme si elle s'était usée. En s'en servant, en 1946, pour lancer, par le biais d'une revue, un mouvement intellectuel destiné à impulser le mouvement d'une transformation en profondeur de la société, Sartre s'en est emparé, en vue de désigner la vocation de l'écrivain à coller à son actualité, être en phase avec elle au lieu de chercher à s'en distancier, « embrasser son époque », la faire sienne en se faisant sien, volontairement et consciemment engagé en elle et à travers elle, donc confronté à la nécessité d'y réaliser, à la croisée de l'individuel et du collectif, un projet absolu de libération dans les conditions qu'elle lui propose, au présent d'une indépassable actualité, en situation : mais cette référence à la situation risque alors de fonctionner comme une formule magique passe-partout, une sorte d'abstraction, qui neutralise la question de savoir pourquoi certains temps sont « modernes », alors que d'autres ne le sont pas, et ne l'ont jamais été, même de « leur » temps, au sens où tous les temps, indifféremment, ont dû être à un certain moment, qui était le leur, de leur temps, puis cesser de l'être, lorsque celui-ci a passé, ce qui ne peut cependant suffire pour les identifier comme « modernes », même au seul titre de l'avoir été, passagèrement. A l'opposé d'une telle démarche, il faudrait interroger les racines historiques de la conscience de modernité, la manière singulière d'habiter son temps qui en fait percevoir spécifiquement la modernité, au lieu d'en noyer le contenu en l'absorbant dans une généralité vide qui concerne indifféremment tous les temps auxquels elle permet d'attribuer, chacun à son tour, une modernité à répétition, de pure forme : ceci amène à soulever la question de la modernité de la modernité, qui la distingue en tant que vraie modernité, celle qui appartient à des temps modernes coïncidant avec un temps de la modernité, temps à nul autre pareil, pour des raisons qui demandent à être élucidées, car elles sont loin d'aller de soi, comme ce serait le cas pour une modernité de fait, réduite à son actualité passagère, et ne faisant pas l'objet de ce type de questionnement parce qu'elle n'aurait pas à justifier, ni même en tout premier lieu à caractériser, sa modernité, une modernité qui, en réalité, ne lui est pas tombée du ciel mais à laquelle elle a accédé en en payant le prix, en effectuant dans la longue durée un certain travail, et en parcourant toutes les étapes nécessaires à l'accomplissement du devenir moderne de sa modernité. Et pour identifier la nature de ce devenir, qui consiste en une mise à l'épreuve de la modernité, le mieux est de le reprendre à son point de départ, au moment où son idée commence à prendre forme de manière encore hésitante, vacillante, dans l'incertitude de ses commencements contingents où elle apparaît en train de se faire, donc en cours de négociation, et non déjà toute faite, acquise et admise pour l'essentiel, ce qui l'expose à omettre de réfléchir sur les conditions qui ont rendu possible son advenue. A titre d'introduction à une telle démarche, on se propose ici de regarder deux tableaux dans lesquels ou plutôt entre lesquels se donne à voir la difficile et incertaine émergence des « temps modernes », ce qui incite à réfléchir sur les formes prises par le passage à la modernité, à un moment où n'étaient pas préfigurées les conséquences de ce passage, et où nul ne pouvait savoir encore en toute certitude sur quoi il allait déboucher.

Le premier de ces tableaux est une œuvre exécutée en 1528 par l'un des élèves de Dürer, Albrecht Altdorfer (1480-1538) : actuellement exposée à la Pinacothèque de Munich, elle y a été rapatriée après que Napoléon s'en soit emparé, en 1800, comme prise de guerre, qu'il avait fait accrocher dans la salle de bains de son château de Saint-Cloud. Son sujet est la [bataille d'Arbelles](#) (Arbèles) qui, en 331 avant JC, avait ouvert à Alexandre vainqueur de Darius les portes du monde oriental : c'est donc un tableau d'histoire relatant, avec un souci de précision et d'exactitude excluant le recours à l'imagination et les risques de débordement que celui-ci comporte, un événement particulièrement important de l'Antiquité ayant encore une portée bien au-delà du temps où il a eu lieu, ce qui justifie qu'on en perpétue la mémoire en en restituant la vision aussi littéralement que possible, et en même temps de manière frappante ; il offre à première vue un caractère doublement naturel et profane, dans la mesure où il ne comporte aucune référence explicite à la religion chrétienne ni à la mythologie païenne, et se réfère seulement à un grand fait de l'histoire humaine qu'il évoque tel qu'il a dû se produire dans la réalité, ce qui conduit à en replacer la représentation dans un contexte où a été amorcé le processus d'autonomisation du monde humain qui caractérise la modernité, dès sa première phase qui correspond en gros aux années 1450-1550. Plus précisément, ce tableau prend toute sa signification sur le fond d'une culture humaniste, obsédée par la grandeur de l'Antiquité, dont elle célèbre les aspects glorieux, qui témoignent de ce dont est capable une humanité rendue à elle-même, lancée dans l'aventure de la conquête du monde, qui sera la grande affaire de l'époque de la Renaissance : il représente ainsi l'idéal proposé aux Princes modernes, pour lesquels Alexandre constitue un indépassable modèle, et c'est sans doute dans cet esprit que commande en avait été faite par le duc de Bavière Guillaume IV, qui avait orné son château du Marstallhof d'un ensemble de fresques historiques, au nombre desquelles cette *Bataille d'Alexandre* peinte par Altdorfer. Du même coup, on comprend comment l'émergence d'un monde nouveau trouve à se représenter à travers la relation d'un événement ancien, érigé en type d'une action humaine émancipée et se projetant vers l'avenir qu'elle promet : vu de cette manière, le tableau d'Altdorfer peut être pris comme une sorte d'illustration de l'idée constitutive des temps modernes, telle qu'est tout d'abord formée lorsque le carcan rigide imposé par la théologie chrétienne médiévale a commencé à se desserrer, et que s'est substituée à la représentation d'un cosmos hiérarchisé et clos celle de l'univers infini offert aux mille entreprises de l'aventure humaine qui en remodèle les contours ; et cette image remplissait toujours ce même rôle, sans doute, lorsque Napoléon, dont le rêve impérial se nourrissait encore de l'exemple d'Alexandre, s'absorbait dans la contemplation du tableau d'Altdorfer, dont la valeur esthétique et la qualité d'exécution lui importaient sans doute moins que le sujet qu'il traitait, avec sa dimension historique et politique qui en faisait pour lui le principal intérêt, dans la mesure où il y trouvait une justification de sa tentative d'être lui-même le grand conquérant des temps modernes.

Toutefois, il convient d'y regarder d'un peu plus près, comme incite à le faire Reinhart Koselleck qui a pris l'interprétation du tableau d'Altdorfer pour fil directeur du chapitre introductif de son livre *Le futur passé – Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979, trad. fr., éditions de l'EHESS/ Gallimard-Seuil, 1990). Koselleck (1923-2006), dont ont été traduits en français, outre l'ouvrage qui vient d'être cité, *Le règne de la critique* (éd. de Minuit, 1979), et *L'expérience de l'histoire* (éd. de l'EHESS, Gallimard-Seuil, 1997), est l'historien allemand, élève de Karl Löwith, et l'un des fondateurs de l'Université nouvelle de Bielefeld, qui a mis au centre de ses travaux le concept d'historicité, comme mode original de ce qu'il appelle la « temporalisation », notion centrale à toute sa démarche qui est intermédiaire entre l'histoire et la philosophie et relève de ce qu'on peut appeler la grande histoire des idées, du type de celle que pratiquait Foucault. Par temporalisation, il faut entendre non seulement la manière dont un événement se situe dans le temps par le moyen de

repères chronologiques, mais la manière dont il s'inscrit dans un cadre temporel plus large structuré de manière spécifique, à la configuration duquel il participe, ce qui confère à cet événement sa dimension historique, appréciable sur la longue durée. L'hypothèse de Koselleck est que l'histoire suppose une conscience originale de la temporalité, entièrement distincte de la mesure naturelle du temps, conscience qui, elle-même a une histoire dont le temps fort est représenté par la Révolution française, où s'est nouée la conception de l'histoire comme réalisation d'un projet proprement humain, conception qui définit la modernité. Celle-ci suppose la mise en place du concept d'une temporalité ouverte, libre de toute prédestination, ce dont une bonne illustration est fournie par la formule de Tocqueville : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres » (*De la démocratie en Amérique*, IV, chap. 8, citée par Koselleck, *Le futur passé*, p. 42). Cette représentation de l'histoire comme projection vers un avenir encore à inventer, sur la base de calculs ayant une valeur prévisionnelle qui ne présente aucun caractère absolu, - on pense à la formule de Pascal « travailler pour l'incertain » -, a pris complètement consistance à la fin du XVIII^e siècle au terme d'un processus d'élaboration particulièrement complexe, dont le moment initial se situe à la charnière des XV^e et XVI^e siècles, donc au moment où Altdorfer a peint le tableau qui retient à présent notre attention, en vue d'une meilleure compréhension des présupposés sous-jacents à l'utilisation de la formule « temps modernes », formule qui constitue aussi le foyer central de réflexion des recherches de Koselleck. Koselleck regarde le tableau d'Altdorfer en se demandant quel type de temporalisation y est à l'œuvre : étant donné qu'il fixe un grand moment de l'histoire humaine, qui peut être considéré comme l'un de ses tournants, il doit présupposer, au-delà des traits factuels de l'événement qui lui donne en première ligne son sujet, une certaine représentation de ce qui est historique, c'est-à-dire de ce qui correspond à un changement dans l'histoire, représentation dont il trace à sa manière et pour son époque la figure avec les moyens propres de la peinture. Comment la représentation picturale d'un événement ancien, comme la victoire d'Alexandre sur Darius, amène-t-elle à concevoir l'irruption du nouveau dans l'histoire, et plus précisément à concevoir celle-ci comme le champ où quelque chose de nouveau peut être produit du fait d'une initiative humaine ?

La première réponse à cette question qui s'offre à l'esprit est que le tableau devrait avant tout signifier le rôle joué dans l'histoire par les grands hommes. Or la scène représentée par Altdorfer, c'est l'une de ses particularités les plus frappantes, donne surtout à voir une foule tumultueuse, une troupe nombreuse en mouvement, dont le chef, quoique présent, et même placé au milieu exact de l'action telle qu'elle est montrée dans le tableau, n'est pas particulièrement visible, comme s'il y était absorbé dans une sorte de tourbillon impétueux, et tout l'art du peintre a consisté à rendre ce grandiose effet dynamique de masse, qui emporte tout dans son élan : en regardant la toile d'Altdorfer, on croit entendre le grondement de l'armée en marche, qui emporte son capitaine vers la victoire plutôt qu'elle n'y est conduite sous sa direction ; de ce point de vue, la leçon héroïque qui s'en dégage est collective plus qu'individuelle, et semble délivrer au grand homme un message d'humilité davantage qu'elle n'exalte sa valeur propre. De même que Fabrice del Dongo, présent à Waterloo au moment décisif, s'interroge vainement sur ce qui est en train de se passer, et se dit sur un ton désabusé « C'est donc cela qu'on appelle une bataille ! », on se demande lorsqu'on contemple la *Bataille d'Alexandre* où se situe le centre de l'événement, et même si celui-ci a un centre assignable, tant il paraît tirer sa force irrésistible de son absence d'ordre apparent. Mieux qu'à celle de Napoléon, avec ses certitudes visionnaires et son ambition d'être un héros des temps modernes, on verrait le tableau d'Altdorfer offert à la contemplation et à la méditation d'un Koutouzov, tel que Tolstoï le représente dans *Guerre et Paix*, le vieux général qui, revenu de tout et ayant déposé toute illusion quant à l'importance de son rôle personnel, considère que les batailles se déroulent toutes seules par leur dynamique propre, qu'il serait vain de vouloir entraver ou détourner.

D'autre part, certains aspects de la représentation de l'événement élaborée par Altdorfer, et dont la mise au point a sans doute été soigneusement réfléchi, conduisent à lui attribuer une signification transhistorique, au-delà de la relation du fait avéré, résumée par le texte inscrit à l'intérieur du cartel rédigé en latin qui flotte dans le ciel au haut de la toile, et qui est libellé dans les termes suivants : « Alexandre le Grand vainc le dernier Darius, après que dans les rangs des persans 100 000 hommes de la piétaille et plus de 10 000 cavaliers aient été tués. Le roi Darius et 1000 cavaliers seulement purent se sauver en prenant la fuite, tandis que sa mère, son épouse et ses enfants furent faits prisonniers ». Dans une étude sur « Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle », reprise dans *Fables, formes, figures* (éd. Flammarion, 1978, t. I, p. 237 et sq.), André Chastel explique que les contrastes Occident/Orient et jeune/vieux, qui sont à l'arrière-plan de la rencontre entre Alexandre et Darius, « le jeune héros béni de la fortune et des grâces face au vieil et terrible guerrier de l'Orient », confèrent à celle-ci un caractère emblématique, selon un schème caractéristique de l'art de la Renaissance, qui a exploité exactement dans ce même sens la confrontation entre Scipion et Hannibal : le fait historique précis, la victoire d'Alexandre à Arbèles, est ainsi rapporté à un *topos* général qui en inscrit la particularité dans une structure de répétitivité, et par là le transforme en un thème intemporel, dont la portée est en grande partie morale, en reprise de la tentative initiée par Plutarque dans ses *Parallèles*.

Plus intéressante encore est la manière dont Altdorfer a organisé son tableau, dont l'espace semble divisé par une ligne horizontale médiane séparant nettement deux scènes : l'une est occupée par la mêlée fusionnelle des combattants qui constitue expressément le sujet de la représentation et en occupe le premier plan ; l'autre, placée dans la partie supérieure de la toile, fait voir, en arrière de la bataille, un paysage tourmenté, quasi surnaturel, surmonté par un ciel en délire qu'incendie le soleil couchant et dans lequel la lune commence à se lever. Tout se passe comme si le peintre avait voulu installer en vis-à-vis, et en total contraste, l'action humaine et le contexte cosmique dans lequel elle prend place, sous la forme d'un paysage naturel complètement déshumanisé, dont la vision angoissante et écrasante évoque, dans une ambiance magique qui fait penser à Grünewald, le silence des espaces infinis : ceci suggère l'intervention d'un principe transcendant, comme venu d'ailleurs, sorte de *Deus absconditus* qui enrobe l'événement humain d'une *aura* de mystère, ce qui peut aussi faire penser aux présages qui accompagnaient les grands épisodes de l'histoire antique et auxquels leurs protagonistes, comme par exemple César, croyaient dur comme fer. Du même coup, la référence à des « temps modernes » perd de son évidence directe : désactualisée, et comme mise en suspens dans l'espace et dans le temps, la reprise d'un thème emprunté à l'Antiquité cesse d'être accordée à un projet orientant le présent vers l'avenir dans une perspective historique de temporalisation dont le moteur soit fourni par la seule capacité humaine de décision.

Mais ce qui intéresse avant tout Koselleck dans le tableau d'Altdorfer, ce sont les anachronismes qui y sont accumulés : sont visibles, sur les bannières des troupes, les chiffres exacts des combattants, des morts et des prisonniers, ce qui fait que l'événement est montré à la fois en cours d'accomplissement et comme s'il avait déjà eu lieu, selon les recensement qu'en dressera, nécessairement *a posteriori*, l'historiographie ; surtout, la bataille est présentée à l'aide de traits a-chroniques qui la rapprochent d'événements de l'actualité, comme par exemple la toute récente bataille Pavie, avec ses chevaliers et ses lansquenets, de telle manière que « passé et présent se trouvent englobés dans un seul et même horizon historique » :

« l ne s'agissait même pas de gommer arbitrairement une différence de temps, elle n'existait pas. La preuve en est tangible dans le tableau même. Altdorfer, soucieux d'étayer en quelque sorte statistiquement l'histoire représentée, range en dix colonnes numérotées les participants de la bataille mais ne renonce qu'à un seul

chiffre, celui de la date. Sa bataille est non seulement quasiment de son temps, elle semble être aussi hors du temps. » (*Le futur passé des temps modernes*, p. 20)

L'œuvre d'Altdorfer se caractérise donc par le fait qu'elle représente un événement historique en lui retirant tout caractère permettant de le rapporter au mode de temporalisation propre à l'histoire, au sens d'une histoire proprement humaine dont les attentes ne soient pas rabattues sur celles de l'histoire du salut qui sont d'ordre intemporel :

« Essayons de voir l'œuvre avec les yeux d'un de ses contemporains. Pour un chrétien, la victoire d'Alexandre sur les Perses signifiait le passage du second au troisième empire, auquel devait succéder le quatrième et dernier, l'Empire romain. Dans une telle bataille, les puissances célestes et cosmiques se trouvaient impliquées : le soleil et la lune figurent sur la toile comme forces de la lumière et des ténèbres attribuées à chacun des deux princes ; mais en même temps le soleil surplombe un bateau, dont le mat figure une croix. La bataille qui doit figurer la fin de l'Empire des Perses n'est pas n'importe quelle bataille, mais bien l'un des rares événements se situant entre le début et la fin du monde et préfigurant aussi la fin du Saint Empire. Face à une fin du monde qui ne s'accomplissait pas, on pouvait s'attendre à des événements analogues. En d'autres termes, le tableau d'Altdorfer avait une valeur eschatologique. La bataille d'Alexandre, prélude, représentation, symbole même du combat final entre le Christ et l'Antéchrist, se situait hors du temps. Ceux qui y participaient étaient les contemporains de ceux qui vivaient dans l'attente du Jugement dernier. » (id., p. 21)

Le thème traité par le tableau a, outre ses références factuelles, une portée apocalyptique, par laquelle il se rapporte à la fin des temps qui constitue l'unique futur assigné au monde, futur d'emblée programmé et, de ce fait, offrant l'allure paradoxale d'un « futur passé », ou d'un « futur sans avenir » : c'est pourquoi la victoire d'Alexandre sur Darius y est présentée comme la répétition anticipée, au sens où on répète un spectacle théâtral, du combat final qui mettra un terme à l'histoire humaine ; l'issue de ce combat, la victoire triomphale des forces du Bien sur celles du Mal, ne fait pas de doute, et seule la date à laquelle elle se produira demeure inconnue, bien qu'elle soit certainement fixée de toute éternité en vertu d'un dessein supérieur, maître en dernier recours des échéances. Ainsi représentée, comme une marche inexorable qui la tire vers sa fin, l'histoire humaine est dépossédée de toute possibilité de progrès : elle paraît avancer à reculons dans la direction de son terme, dans l'unique attente de ce qui viendra après que celui-ci aura été atteint, le Jugement dernier par lequel sera opéré, à la toute fin des temps, le partage final des élus et des damnés, qui fixera leur signification ultime à tous les événements humains.

Faut-il en conclure que le tableau d'Altdorfer, avec ses particularités intrigantes, constitue à son époque, celle où commence à poindre le projet de temps modernes qui ne soient plus adossés à la représentation archaïque d'un futur passé, la survivance d'un mode de spéculation antérieur, déjà périmé dans les faits, celui où le théologique plombe l'interprétation de la politique et de l'histoire qu'il fait dépendre d'une Providence surhumaine ayant le pouvoir exorbitant d'en anticiper tous les événements, comme le donnera encore systématiquement à penser au XVII^e siècle un Bossuet interprète de l'histoire universelle ? Il est plus intéressant d'y voir une expression des conditions conflictuelles dans lesquelles a commencé à émerger une conception nouvelle du monde, qui n'a complètement pris forme qu'à la fin du XVIII^e siècle, conception faisant place à la représentation d'un avenir à faire, et non déjà tout fait tel que le signifie le mode répétitif de la temporalisation historique qui, en en programmant à l'avance les orientations, exclut que rien de réellement nouveau puisse se produire dans l'histoire humaine. Ces conditions conflictuelles, marquées par l'ambiguïté, sont celles de la culture de la Renaissance qui n'a pas vu s'effectuer, comme par un coup de baguette magique, la substitution instantanée du nouveau à l'ancien, mais a fait apparaître confusément le nouveau sous des formes qui le mêlent à l'ancien, comme le tableau d'Altdorfer en fournit l'éclatant témoignage, en donnant à voir, non une modernité déjà toute constituée, mais en débat avec elle-même, empêtrée dans des contradictions,

comme celle du « déjà » et du « pas encore », qui ont constitué le moteur de son élaboration. Il était tout d'abord paradoxal de procéder à une apologie des temps modernes, et de ce qu'ils peuvent apporter de nouveau, à l'aide de l'évocation d'un événement du passé comme la victoire d'Alexandre sur les Perses : mais Napoléon lui-même n'a pas reculé devant ce paradoxe, et même a été stimulé par lui. Le temps dont la vision équivoque s'est coagulée dans l'oeuvre d'Altdorfer n'est ni le temps de l'Eglise, qui, sans véritablement avancer, sinon suivant le rythme de la procession qui conduit l'humanité en ordre de marche vers la Jérusalem céleste, déploie sa trajectoire sur fond d'éternité et de dogme, ni le temps bourgeois, temps productif et inventif indéfiniment ouvert sur une perspective de transformation qui constitue la tâche assignée en propre à l'humanité dont dépend entièrement sa réalisation, celle-ci n'ayant pas à suivre les orientations fixées par un guide surnaturel : c'est plutôt le temps héroïque des Princes, lui-même déchiré entre les deux tentations opposées du sacré, c'est-à-dire du respect de la tradition, fondement de toute autorité, et du profane, c'est-à-dire de la nécessité d'innover en trouvant des solutions appropriées aux problèmes du moment, comme doivent s'y employer ceux à qui a été assignée une responsabilité historique. De même, le ciel dont la vision fantastique et déchirée est déployée dans la partie supérieure du tableau d'Altdorfer, et en constitue l'arrière-plan, n'est ni le cosmos hiérarchisé dont l'ordre célèbre la gloire divine ni l'univers infini dont le vide ouvre devant l'initiative humaine un abîme d'incertitude : il est les deux à la fois, exposés dans une mêlée confuse, qui témoigne avant tout de la difficulté à proposer une vision claire des temps nouveaux, et donne à concevoir la modernité comme une énigme à déchiffrer, dont la solution se dérobe encore.

Tournons à présent le regard vers un autre tableau, l'étonnant, l'extravagant triptyque du *Jardin des délices* de Hiéronymus Bosch (1462-1516), de son vrai nom Jheronimus Anthonissen van Aken, contemporain d'Erasmus qui a fréquenté pendant un certain temps un collègue de sa ville de -s'Hertogenbosch (Bois-le-Duc), haut lieu de l'humanisme renaissant. Ce triptyque est aujourd'hui exposé au [musée du Prado](#) à Madrid [cliquer sur "Rez-de-chaussée"], et on en date approximativement l'exécution des années 1490-1500 : il est donc antérieur au tableau d'Altdorfer. De même que, pour nous exercer à mieux regarder le tableau d'Altdorfer, nous avons eu recours aux indications fournies par le travail de Koselleck, nous nous appuyons, s'agissant de l'oeuvre de Bosch, sur l'interprétation détaillée que vient d'en proposer dans son livre, *Hiéronymus Bosch – Le jardin des délices* (2002, trad. fr., éd. Gallimard, 2005) l'historien de l'art Hans Belting, qu'intéressent particulièrement les problèmes généraux de l'image.

Plus encore que celui d'Altdorfer, le tableau de Bosch, qui semble avoir connu une extraordinaire vogue à son époque, se présente comme une provocante et fascinante énigme, formulée dans une ambiance de scandale, aux limites de l'hérésie, puisqu'il étale, sous la forme traditionnelle d'un triptyque d'autel manifestement dépouillé de toute destination liturgique, les particularités d'une délirante scène érotique insérée dans une perspective biblique, expressément figurée sur les panneaux latéraux qui sont des évocations qu'on pourrait dire conventionnelles, si extraordinaires soient-elles dans le détail, du paradis et de l'enfer. Comme l'écrit Belting dans la première page de son livre,

« on n'accepte pas si aisément de le voir peindre un paradis (il s'agit de ce qui est représenté dans le panneau central) qui ne reflète ni le bourbier du péché humain ni le ciel chrétien, et qui semble donc représenter un monde imaginaire » (p. 7),
« on sent dans cette oeuvre quelque chose comme la violation d'un tabou » (p. 8),

ce qui l'amène pour finir à voir avant tout dans le tableau de Bosch une expression picturale du genre critique de l'utopie. L'étonnant est que le triptyque de Bosch, après avoir appartenu aux comtes de Nassau qui le conservaient dans leur château de Bruxelles et en avaient probablement été les commanditaires, ait fait partie, au palais de l'Escurial, des

collections de Philippe II, gardien vigilant et sourcilleux de l'orthodoxie, sous couvert d'une interprétation moralisante, qui a longtemps prévalu : celle-ci faisait du tableau de Bosch la représentation, édifiante en dernière instance, d'un monde livré à la dérégulation et à la folie du fait de s'être placé hors de la loi divine, et non celle, imaginée et rêvée, d'un contre-monde innocent où les notions de faute et de péché ont cessé d'avoir cours, ce qui était sans doute la signification originelle de l'œuvre de Bosch. Faut-il alors, à l'opposé d'une telle tentative de récupération, voir en Bosch un libre penseur avant la lettre, en avance sur son époque, et qui a trouvé dans son imagination révolutionnaire de peintre le moyen de contourner les règles imposées par l'ordre ecclésiastique dominant ? Ou bien encore faut-il considérer Bosch comme le créateur singulier d'images erratiques traduisant les incertitudes de son temps, temps de transition écartelé entre les deux pôles de l'ancien et du nouveau, un pied dans le monde médiéval et l'autre dans celui d'une modernité encore à naître, et incapable d'opérer entre eux un choix définitif ?

Abordons le triptyque de Bosch par sa face externe, celle qu'il donne à voir lorsque ses panneaux latéraux sont repliés, ce qui a pour effet de sceller la représentation sur elle-même : on y voit, enclos sous globe, dans les limites spatiales imparties au sublunaire de la cosmologie aristotélicienne, un monde aqueux et blafard, qui paraît être celui du troisième jour de la création, donc le monde tel qu'il devait être avant l'homme, non encore profané par lui, placé sous le seul regard de Dieu, dont la figure minuscule est placée en lévitation dans le coin supérieur gauche de l'image. Une inscription latine, qui borde le haut des deux panneaux, reprend un passage de l'un des Psaumes de David : « C'est lui qui a parlé et cela est arrivé ; lui qui a commandé et cela exista ». Ce monde d'avant, tel qu'il est tout d'abord issu du geste créateur, est un monde terne, encore hésitant entre être et néant, où quelques formes organiques commencent à peine à sortir de terre et à s'ébaucher. Le triptyque ouvert, on est envahi par un débordement de figures et de couleurs, en parfait contraste avec ce qui précède, comme si la présence de l'humain, vu ici sous toutes ses faces, les plus sombres comme les plus joyeuses, avait le pouvoir de tout changer. S'opposent et se répondent sur les panneaux de droite et de gauche les visions du paradis biblique et de l'enfer, qui sont directement identifiables, sans hésitation et sans risque d'erreur : le premier, où règne une douce et paisible lumière diurne, montre l'homme et la femme tels qu'ils ont été avant la chute dans un décor entièrement naturel, hanté de figures d'un exotisme marqué (la girafe, l'éléphant, ...), dont certaines, déjà, troublent et inquiètent, ce qui laisse entendre que ce monde, dans lequel le serpent se dissimule enlacé à l'arbre fatal, est peut-être moins pur et transparent qu'il ne paraît, ce qui atténue pour une part le regret d'en avoir été chassé ; le second, plongé dans une sombre nuit agitée de bruit et de fureur, représente un monde fait par la main de l'homme qui l'a urbanisé, donc dénaturé, monde de culture voué à la dévastation sur lequel règne un inquiétant prince des ténèbres, monstre à tête d'oiseau, qui en dévore les restes qu'il rejette aussitôt dans la fosse d'aisance béante sous son trône : ce panneau infernal est encombré de détails qui, rassemblés en vrac sous le regard halluciné de l'homme-arbre qui en constitue la figure principale, dans laquelle on a pu voir un autoportrait du peintre, forment une sorte d'encyclopédie des turpitudes humaines, traçant ainsi l'image de l'humanité telle qu'elle est au présent, déjà en proie aux affres de la vie infernale ; Bosch y a laissé libre cours à sa veine satirique, apparemment inépuisable. Mais le plus surprenant est le panneau central, qui, sur une surface égale à la somme des deux précédents, attise une curiosité impossible à rassasier ; il offre, éclairée par une lumière zénithale qui en efface toute ombre, ce qui l'installe dans une ambiance d'irréalité, la vision simultanément enchantée et perturbante, amusante et affolante, d'un monde étrange, inédit, insituable, incompréhensible, à propos duquel Belting écrit :

« Nous ne sommes plus ici dans le paradis qui occupe le panneau gauche, mais nous ne sommes pas non plus dans le monde terrestre. Où en effet pourrait-on situer ces jeux amoureux d'hommes et de femmes nus, qui chevauchent des oiseaux et rampent à travers des fraises géantes ? Cette contre-image de la civilisation montre

l'homme vivant dans la nature, faisant lui-même partie de la nature. Le paysage qui abrite le paradis dans le panneau précédent se prolonge ici. Mais il suffit d'avoir lu la Bible pour savoir que l'humanité n'est apparue sur terre qu'après le premier couple humain eut été chassé du paradis. Le peintre nous empêche ainsi d'intégrer spatialement et temporellement la vision du panneau central dans l'histoire chrétienne du monde. Bosch en appelle à l'imagination du spectateur, l'invitant à trouver par lui-même le sens de ce déploiement de motifs répétés à l'infini, en s'affranchissant de l'idée d'une succession chronologique entre les trois scènes. » (p. 47)

C'est un autre monde, un monde tout autre, tellement autre qu'il semble à première vue dépourvu de sens, qui apparaît ici :

« C'est une nature imaginaire, un paradis inventé par Bosch, dans lequel les phénomènes naturels connus, comme normes de notre expérience, n'ont plus cours... Nous contemplons une humanité que nous ne connaissons pas : non pas l'humanité rédimée, arrachée à la mort, mais une humanité utopique qui n'a jamais existé... Cette fiction donne au peintre la liberté de représenter l'imaginaire collectif, tel qu'il se manifestait peut-être dans les rêves de cette époque. Le charme réside pour le spectateur dans le fait qu'il voit la frontière entre la réalité et la fantaisie lui échapper constamment. » (p. 54-57)

On comprend alors que le tableau de Bosch ait pu donner prétexte aux interprétations les plus variées, contradictoires à la limite, qui toutes échouent dans l'entreprise de lui fixer définitivement un référent matériel ou idéal : tout se passe comme si l'art du peintre ouvrait, à l'intérieur des limites fixées par le cadre du tableau, un espace de liberté absolue, ce qui rend son œuvre inclassable. Bosch, dont le style fantasmagorique a été ensuite imité et pillé à satiété, a été un inventeur de formes iconographiques impossibles à comparer à quoi que ce soit de connu, et appelant en conséquence un nouveau mode de perception ou de lecture. On est d'abord tenté d'y voir une allégorie. Mais allégorie de quoi ? Cette interrogation reste sans réponse définitive, parce que s'offrent et se bousculent trop de manières d'y répondre, qui s'annulent réciproquement.

Belting avance cependant une interprétation biblique du *Jardin des délices*, qui en préserve le caractère paradoxal :

« N'importe quel connaisseur de la Bible devait admettre que le panneau central représentait une pure fiction, car cet état d'innocence d'une humanité paradisiaque, non seulement n'a pas existé dans le récit biblique, mais se trouve même totalement exclu par la logique du texte. Bosch pouvait-il se risquer à quitter le terrain de la vérité révélée, après avoir choisi son thème dans les Ecritures ? Et pouvait-il demander à son commanditaire de s'exposer, en cautionnant une interprétation erronée ou fantaisiste de la Bible, au regard toujours vigilant de l'Inquisition ? Certes, non. Mais s'il se trouvait dans la Bible une lacune, une faille entre ce qui aurait pu ou dû se produire, et ce qui est véritablement arrivé ? Si la Bible elle-même autorisait une fiction, en laissant à l'imagination le soin de se représenter ce qu'aurait été la vie au paradis, dans l'hypothèse où le péché originel n'aurait pas eu lieu ? » (p. 87)

Une telle hypothèse est extrêmement audacieuse : elle suggère que Bosch aurait eu en tête de représenter par les moyens propres de la peinture ce sur quoi le projet divin de la Création aurait dû logiquement déboucher, à savoir un monde entièrement peuplé de corps nus, monde de parfaite jouissance partagée par tous, races et sexes confondus, s'il n'avait été détourné de son cours par l'intervention diabolique du serpent, qui a pris pour cible le maillon faible de l'œuvre divine, la femme, ce qui a eu pour conséquence que cet âge d'or a été perdu sans avoir jamais existé, et ne peut être en conséquence que rêvé ou imaginé. Vu sous cet angle, le tableau de Bosch se situe au plus loin d'une réalité « historique », qu'elle soit passée, présente ou future, et la scène qu'il évoque, où s'ébattent des êtres humains qui s'adonnent impunément et sans frein à la volupté, flotte dans une complète atemporalité, propre à une représentation qu'on peut dire uchronique : une telle chose aurait pu avoir lieu, et se représenter cette possibilité est particulièrement réjouissant, mais elle n'a pas eu lieu, et peut-

être ne peut-elle plus avoir lieu, ce qui nuance le plaisir qu'en donne l'évocation d'une certaine dose de regret et d'amertume. Du même coup, se trouve démentie la formule biblique inscrite sur la face externe du triptyque : « C'est lui qui a parlé et cela est arrivé ; lui qui a commandé et cela exista ». A côté de ce qui est arrivé, de par la volonté de Dieu, il y a ce qui aurait pu exister, mais qui, pour des raisons mystérieuses, a été rejeté de l'ordre des choses.

Ouvrir dans le réel une place pour du possible, n'est-ce pas l'entreprise moderne par excellence ? Il semble bien que Bosch, en tant qu'artiste créateur d'images dont la fonction soit précisément de représenter, non du réel, mais du possible, et un possible qui constitue à certains égards la négation du réel, puisse être dit moderne en ce sens : sa maîtrise du dessin et de la peinture, qui lui permet de donner forme aux libres productions de son imagination débridée, débouche sur la représentation d'un monde interdit, refoulé, maintenu complètement à l'écart du monde réel dont il offre la plus radicale contestation. On comprend que les surréalistes aient été fascinés par son œuvre, que Belting associe à l'émergence d'une conception radicalement inédite de l'art, qui dispense d'en déchiffrer les productions en les mettant en rapport avec quoi que ce soit de déjà attesté, comme incite à le faire une démarche de type herméneutique qui prétend en retrouver le sens caché : si ces productions se présentent à première vue comme des énigmes, ce sont des énigmes qui ne comportent pas de solution, et demeurent comme suspendues dans le contexte d'irréalité où elles prennent place, et où elles échappent à toute forme d'orthodoxie. Ceci pourrait bien être une définition du monde moderne, qui serait ainsi celui où réel et irréel, au lieu d'être simplement renvoyés dos à dos, coexistent, s'entrelacent, sont en débat, ce qui fait de lui un monde dont les structures ne sont pas déjà toutes tracées, et où tout n'est pas déjà donné et destiné à sa fin, une fin fixée dès le départ, ce qui l'expose à la nécessité de se transformer, de devenir autre, en changeant de base et en se créant de nouvelles formes issues de sa confrontation avec ce qui lui vient d'ailleurs. Dans un tel monde, qui fait large place à l'inconnu et à son exploration, exploration effectivement entreprise par les découvreurs et les conquérants du Nouveau Monde dont ils avaient rapporté la révélation d'incroyables merveilles, - un bon exemple en est fourni par la célèbre gravure dans laquelle Dürer a tracé en 1515 une figure de rhinocéros qui a stupéfié à son époque -, l'art reçoit une fonction inédite qui serait précisément d'étonner en faisant apparaître qu'autre chose est possible, à quoi on se donne accès en sortant du cadre assigné par la tradition et par la coutume. De ce point de vue, la vision des corps nus qui peuplent le *Jardin des délices* peut être rapprochée de l'idée émergente à ce même moment du bon sauvage, qui donne à penser, ou à imaginer, que le paradis n'est pas si perdu qu'on pourrait le croire, ou du moins qu'il existe, aux frontières du monde connu, un autre paradis dépourvu de toute référence théologique, paradis de part en part naturel et humain, auquel un chemin qui reste à trouver peut conduire.

Or si Bosch est profondément de son temps, c'est précisément parce qu'il est arrivé à percevoir, et à figurer en se servant des moyens dont il disposait en tant qu'artiste, l'élan qui, obscurément, et quasiment à l'aveugle, propulsait celui-ci vers l'avant, dans le sens de l'invention de formes nouvelles. Il se confrontait de ce fait à la difficulté suivante : comment représenter ce qui n'a jamais existé, ni n'existe encore, ne serait-ce qu'au titre d'une virtualité déjà inscrite dans le réel, et est en conséquence de l'ordre des choses que l'on ne peut décrire ? Et il a résolu cette difficulté en prenant appui sur la puissance créatrice de l'imagination visionnaire qui suscite, en marge du monde réel, la représentation onirique d'un contre-monde, du type de celui que donne à penser, avec d'autres moyens, l'*Utopie* de Thomas More, récit de voyage fictif publié à Louvain en 1516, l'année de la mort de Bosch : Erasme, qui, en 1511, avait dédié à More son *Eloge de la folie* (*Encomium moriae*), et à qui More parlait dans une lettre de décembre 1516 de « notre utopie... tout entière nourrie de tes écrits », a servi d'intermédiaire pour cette publication, et il préfacera l'édition bâloise de l'*Utopie*. L'hypothèse de Belting est que le *Jardin des délices* de Bosch et l'*Utopie* de More

relèvent de la même attitude de pensée, et que leur première réception a été associée aux mêmes schèmes mentaux :

« L'île de More était tout aussi peu de ce monde que le paradis de Bosch. C'est pourquoi l'écrivain forgea à partir du grec la notion d'*ou-topia* (« nulle part »), comme le chiffre littéraire de son île fictive... En faisant passer ses idéaux terrestres, sous le manteau de la fiction, dans le domaine de l'utopie, il développait brillamment une conception littéraire de la fiction qu'il partageait avec ses amis et avec ses lecteurs. Cette conception ne constitue pas seulement un accès possible à l'œuvre de Bosch ; c'est précisément sous l'égide de la fiction que se forma l'idée moderne de l'art qui affranchit notamment les arts plastiques de reproduire le réel et libéra l'imagination de l'artiste dans son propre médium. » (p. 107-108)

Le genre de l'utopie n'était pas sans précédent : More et Erasme étaient des lecteurs assidus de Lucien de Samosate (125-192 après JC), écrivain satirique dont les *Histoires vraies* étaient déjà la relation d'un voyage fictif. Rabelais, qui a fait de Panurge un voyageur lancé, tel un autre Ulysse, à la conquête d'un monde neuf, a plus tard exploité le même procédé pour faire apparaître, à côté du monde réel, un monde imaginaire qui en constitue la virulente contestation : et il n'est pas interdit de voir dans le Jardin de Bosch une préfiguration de l'Abbaye de Thélème, où chacun, en application de la devise « Fais ce que voudras ! », est libre de se consacrer aux multiples jeux du savoir et de l'amour, l'un n'allant pas sans l'autre, au nom du principe selon lequel il est indispensable de s'y connaître en amour pour aimer la connaissance. More puis Rabelais s'adonnèrent à de savants jeux d'érudits, et opérèrent la résurrection de genres littéraires venus de l'Antiquité comme la satire, en vue de faire surgir la représentation d'un monde en train de basculer, non sans un certain sentiment d'ivresse, vers l'inconnu, loin des sentiers battus. Dans le même esprit, une vingtaine d'années plus tôt, Bosch, à travers une production picturale d'abord destinée à la grande aristocratie mais qui a rapidement conquis un public plus large, s'engageait lui aussi dans la tentative de franchir les frontières du monde connu et de se lancer à la recherche du nouveau, ce qui impliquait une certaine dose d'irrespect à l'égard de la tradition.

Ce qui est remarquable chez Bosch, c'est qu'il mêle étroitement dans ses tableaux les thèmes empruntés à l'iconographie religieuse et d'autres qui la débordent, ce qui produit un effet bizarre et contrasté de cacophonie, d'emblée ressenti et apprécié comme tel en raison de l'excitation qu'il apporte. Pour restituer l'étrangeté de cette manière de représenter la réalité sous tous ses aspects, y compris ceux incluant la référence au possible, Belting propose une mise en récit du triptyque du *Jardin des délices*, qui en fait une reconstitution fictive de l'histoire de l'humanité :

« Bosch peignit le paradis biblique comme s'il s'agissait de celui que les anciens géographes localisaient en quelque coin inaccessible de la terre. Il ne s'agit pourtant pas du jardin dont Adam et Eve furent chassés après la chute. Le paradis de Bosch n'appartient pas à un temps révolu, il se trouve hors de toute temporalité. La représentation de la chute aurait resitué dans le temps l'humanité paradisiaque du panneau central. Le péché originel constitue néanmoins la transition invisible vers le panneau de l'enfer, où l'on découvre le monde après la chute, tel que Bosch le comprenait et en faisait quotidiennement l'expérience. L'enfer de Bosch ne se trouve pas dans l'au-delà, mais sur la terre. C'est ce dont témoignent toutes les duperies et les mystifications, même si elles reçoivent déjà leur châtiment dans l'éternité. La structure narrative du tableau suit une logique parfaitement subversive, et néanmoins rigoureuse. Le mouvement du lieu biblique (panneau de gauche) vers le lieu utopique (panneau central) privilégie le mode narratif de la fiction ; le passage à l'enfer rompt la fiction par un retour abrupt à la réalité satanique de ce monde, et dans cette antithèse dissout la belle fiction de ce qu'il aurait pu être. » (p. 123)

Entre le paradis de la théologie, qui n'est plus et est relégué inexorablement dans le passé de ce qui a été perdu, et le monde présent, voué à la dérélition, qui est l'enfer même tel qu'il est réalisé sur la terre et constitue la condition actuelle de l'humanité, Bosch insère

ironiquement la vision d'un monde dont la seule chose qu'on puisse dire est que, n'ayant jamais été, et n'existant certainement pas au présent, il deviendra peut-être réel un jour, ce qu'il est toujours permis de l'espérer. Cette vision insituable, entièrement composée de fantasmes, et qui fait désordre, tant elle fait éclater les formes reçues, rompt la continuité inexorable des temps qui a conduit l'homme de sa condition première à celle où il a été déchu : elle ouvre une sorte de fenêtre sur ce que, faute de meilleurs mots, nous venons d'appeler le nouveau, l'inconnu, dont l'aspiration, qui n'avait sans doute jamais été complètement absente dans les temps précédents, acquiert une extraordinaire urgence au moment où Bosch a peint son triptyque, qui est à peu près celui où, dans l'ambiance humaniste dominée par la grande figure d'Erasmus, More a composé son *Utopie*.

En regardant d'aussi près que possible les tableaux d'Altdorfer et de Bosch, nous avons pu constater qu'en marge de ce qui en constitue les thèmes explicites ils donnent aussi à voir les difficiles conditions dans lesquelles un mode inédit de temporalisation historique est en train de se constituer à la charnière des XVe et XVIe siècles sur fond de conflit. On pourrait dire que, bien qu'elle soit un peu plus tardive, l'œuvre d'Altdorfer, dont la dimension eschatologique est incontestable, regarde davantage vers le passé que celle de Bosch, dont les aberrations manifestes, qui rompent toute référence à une autorité quelle qu'elle soit, tout en continuant à renvoyer de manière ludique, et pour le moins provocante, à la tradition biblique, sont orientées vers un futur qui ne soit pas déjà passé et sans avenir, et dont les structures restent à inventer, ce dont la libre création de figures picturales imaginaires fournit une sorte d'anticipation ou de préparation. Ce qui est important, c'est que peintres et écrivains aient osé prendre la place antérieurement occupée par les théologiens pour décrire, avec leurs techniques propres, les formes que le monde est susceptible de prendre une fois desserré l'étau du passé : c'est ce qui donne à la culture humaniste son allure originale, à l'aube des temps dits modernes, encore à la recherche de leur définition, engagés sur un trajectoire incertain dont le terme est impossible à prédire de manière sûre, temps dont la modernité est précisément inséparable de cette insécurité et de cette incertitude. Ceci ne peut que nous conforter dans l'idée d'une modernité en débat, inquiète d'elle-même, ce qui la conduit à se remettre en permanence en question, sous la pression des contradictions qui, de l'intérieur, en aiguillonnent les luttes et les travaux.

Pour finir, franchissons hardiment les temps et évoquons un dernier exemple, emprunté lui aussi aux arts de l'image, où la modernité, qui paraît alors acquise, n'en demeure pas moins en question. « *Modern Times* », c'est le titre que Charlie Chaplin a choisi, en 1936, pour sa dernière production dans le genre du cinéma muet, un film qui a été mal reçu sur le moment bien qu'il constitue probablement son œuvre la plus significative et la plus accomplie. Le film débute par ce carton d'ouverture :

« « *Modern Times* » A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness » (« Temps modernes » Une histoire de l'industrie, de l'entreprise individuelle – l'humanité effectuant sa croisade en vue de conquérir le bonheur) »

Suit aussitôt un plan montrant un troupeau de moutons fuyant serrés les uns contre les autres, après lequel vient un autre où l'on voit une foule humaine courant dans les couloirs du métro, puis pointant à l'usine, où défile sur un rythme de plus en plus accéléré la chaîne à laquelle Charlot, qui a trouvé un emploi momentanément dans l'industrie, est arrimé, occupé à serrer spasmodiquement des boulons. Le ton de la narration est ainsi donné dès le départ : les « temps modernes », il ne faut se faire aucune illusion à leur propos, ce sont ceux où l'aliénation de l'homme, illustrée de manière exemplaire dans la séquence effarante et hilarante de la machine à faire manger, a atteint un degré d'intensité sans précédent, ce qui retourne la croisade en vue du bonheur en son contraire exact. Mais, à mesure que le film avance, ce thème contestataire traditionnel est progressivement détourné du seul fait de la

présence de Charlot, sur qui la caméra est ciblée quasiment en permanence : celui-ci, par le seul fait d'être là, et sans que cela obéisse de sa part à une intention précisément déclarée ou préméditée, détient le mystérieux pouvoir de dérégler, de désapproprier cet univers mécanisé, tendanciellement inhumain, et de faire apparaître, en y déclenchant les incidents les plus variés, que celui-ci reste en permanence livré au hasard et voué à la panne ; alors, le monde où règne l'organisation rationnelle du travail inspirée de Ford, dont l'industrie soviétique s'était approprié le modèle en lançant le mot d'ordre du stakhanovisme, se métamorphose instantanément en un monde en folie, où voltigent outils et objets ménagers à la manière des tartes à la crème du burlesque. Il n'est pas interdit de retrouver ici l'esprit de Bosch : le personnage mythique incarné par Chaplin, et dont *Les temps modernes* constituent la dernière apparition filmique, réinvente le monde à sa manière en en faisant ressortir des aspects incongrus qui restent ordinairement inaperçus ; comme l'écrit Henri Michaux dans « Notre frère Charlie », un article publié dans la revue *Le disque vert* en 1924, donc antérieurement à la réalisation des *Temps Modernes*, « il est une âme moderne » (*Oeuvres complètes*, t. I, éd. Gallimard Pléiade, 1998, p. 43) ; il est un libertaire et un anarchiste sans le savoir, qui n'a pas besoin de le décider de manière réfléchie pour se soustraire à la domination d'aucun dieu ou d'aucun maître, ce qu'il fait tout naturellement ; et il est à lui seul, comme peuvent en témoigner les millions de spectateurs qu'il a enchantés, tout un « Jardin des délices », dont la vision s'offre dans l'espace ouvert entre le paradis perdu de la Bible et le monde infernal de la civilisation contemporaine. Ce qui singularise *Les temps modernes* dans l'ensemble de la production chaplinesque, c'est que Charlot, bien qu'il ne paraisse guère capable à première vue de s'installer dans la vie, arrive à y former un couple qui semble destiné à durer, avec la « gamine », interprétée par Paulette Goddard, actrice qui incarnait une figure issue du mélodrame avec un jeu et des allures corporelles très en avance sur son époque, comme si elle appartenait déjà à une sorte de « nouvelle vague ». A la fin du film, un dernier carton reproduit cet échange entre Charlot et sa compagne :

« What's the use of trying ? – Buck up – never say die ! We'll get along ! (A quoi ça sert d'essayer ? (c'est la gamine découragée qui parle) – Ressaisis toi ! Ne jamais s'avouer battu ! Nous nous débrouillerons !) »

Suit l'inoubliable plan final où est présenté, vu de dos, le couple s'éloignant sur une route qui ouvre devant lui un avenir improbable, dont on devine qu'il n'a guère de chances d'être un chemin semé de roses, ce qui n'empêche cependant pas absolument d'y poursuivre, à petits pas, la croisade en vue de l'impossible bonheur. Toute l'éthique de Charlot est résumée dans sa dernière réplique, « Nous nous débrouillerons » : il est quelqu'un qui ne capitule jamais, et qui, dans la pire adversité, trouve toujours un moyen de s'en sortir. Les temps modernes, il en révèle la face cachée, qui est tout sauf rassurante : mais, en payant de sa personne, sans jamais se décourager, comme un acrobate qui, les yeux fermés, exécute une figure compliquée au bord de l'abîme, il témoigne du fait qu'il reste possible de contourner les innombrables obstacles que rencontre l'humanité dans sa recherche d'une vie meilleure. Et ainsi, c'est lui, le vagabond, le bricoleur, le paria, le pauvre homme, qui est peut-être, dans son extrême vulnérabilité, le héros authentique des temps modernes dont il affronte lucidement les difficultés, sans se faire aucune illusion quant à leurs capacités à lui apporter le bonheur déjà tout servi sur une table, mais en misant sur leur instabilité et sur les opportunités que celle-ci lui procure, n'en laissant échapper aucune en vue de rétablir provisoirement la situation, quitte à basculer à nouveau l'instant d'après, au plan suivant du film, dans l'inconnu. L'expérience des temps modernes, ce serait ce sens de l'instabilité et de l'inconnu qui la définit en dernière instance, comme des peintres, des écrivains et des cinéastes, avant même les politiques et les philosophes, en ont eu l'intuition, qu'ils sont parvenus à fixer, de manière plus ou moins claire ou confuse, dans leurs œuvres, en nous confiant la tâche de l'identifier.

©Pierre Macherey