

UNIVERSITÉ PARIS 1  
UFR 4  
École des Arts de la Sorbonne

## LICENCE 2

ARTS PLASTIQUES & CINÉMA

### PHILOSOPHIE DE L'ART

2<sup>ème</sup> SEMESTRE

EP D2 011414

### *LA MODERNITÉ*

Équipe pédagogique : **Jacopo Bodini, Neli Dobreva,  
Inès Juster, Ingrid Luquet-Gad, Mara Magda Maftai,  
Judith Michalet, Élise Vandewalle, Pierre Vélius**

Coordinatrice pédagogique : **Judith Michalet**

Recueil de textes

Impression : Décembre 2023

Ce recueil constitue la base commune des textes étudiés en philosophie de l'art en CM et TD (en particulier les « textes principaux ») et correspond au socle de connaissances que l'étudiant doit acquérir durant le semestre.

L'étudiant étudiera également :

- BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne » (1863)
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*

**En plus des textes de ce recueil, chaque enseignant de CM et TD pourra conseiller d'autres lectures à son groupe, voire intégrer à son programme d'enseignement – parfois à la place de certains extraits du recueil – quelques autres textes, de son choix.**

Emploi du temps philosophie de l'art L2 au S2 année 2023-2024 (actualisé 28 novembre 2023)

| <b>CM</b>                              |                   |
|--|-------------------|
| Étudiants arts plastiques + Cinéma     |                   |
| Gr. 1 – Jeudi 11h-13h                  | Jacopo BODINI     |
| Gr. 2 – Mercredi 14h-16h               | Jacopo BODINI     |
| Gr. 3 – Mardi 16h-18h                  | Judith MICHALET   |
| <b>TD</b>                              |                   |
| Étudiants arts plastiques (uniquement) |                   |
| Gr. 1 – Mercredi 9h-11h                | Inès JUSTER       |
| Gr. 2 – Mercredi 11h-13h               | Pierre VÉLIUS     |
| Gr. 3 – Mercredi 14h-16h               | Pierre VÉLIUS     |
| Gr. 4 – Jeudi 14h-16h                  | Ingrid LUQUET-GAD |
| Gr. 5 – Jeudi 9h-11h                   | Neli DOBREVA      |
| Gr. 6 – Jeudi 11h-13h                  | Neli DOBREVA      |
| Gr. 7 – Jeudi 14h-16h                  | Jacopo BODINI     |
| Gr. 8 – Mardi 18h-20h                  | Élise VANDEWALLE  |
| Gr. 9 – Lundi 11h-13h                  | Mara Magda MAFTEI |

# LA MODERNITÉ

## SOMMAIRE

|   |    |
|---|----|
| <b>1/ Charles Perrault</b> , <i>Parallèles des Anciens et des Modernes</i> (1688)       | 4  |
| <b>2/ Stendhal</b> , <i>Racine et Shakespeare</i> (1823)                                | 5  |
| <b>3/ Jules Barbey d'Aurevilly</b> , « Du dandysme et de George Brummel » (1845)        | 6  |
| <b>4/ Charles Baudelaire</b> , <i>Les Fleurs du mal</i> (1857)                          | 7  |
| —, « Le public moderne et la photographie » (1859)                                      | 8  |
| —, « Le peintre de la vie moderne » (1863)  | 12 |
| <b>5/ Friedrich Nietzsche</b> , <i>Seconde considération intempestive</i> (1874)        | 23 |
| <b>6/ Walter Benjamin</b> , « Zentralpark » et « Sur le concept d'histoire » (1940)     | 31 |
| —, <i>L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique</i> (1939)              | 32 |
| <b>7/ Clement Greenberg</b> , « Avant-garde et kitsch » (1939)                          | 37 |
| —, « La peinture moderniste » (1960)  | 39 |
| <b>8/ Hannah Arendt</b> , <i>Condition de l'homme moderne</i> (1958)                    | 41 |
| <b>9/ Theodor W. Adorno</b> , <i>Minima Moralia</i> (1951)                              | 43 |
| —, <i>Théorie esthétique</i> (1969, inachevé)   | 46 |
| <b>10/ Rosalind Krauss</b> , « Un regard sur le modernisme » (1972)                     | 49 |
| <b>11/ Jean-François Lyotard</b> , <i>La Condition postmoderne</i> (1979)               | 51 |
| <b>12/ Jürgen Habermas</b> , « La modernité : un projet inachevé » (1980)               | 51 |
| <b>11-suite/ J.-F. Lyotard</b> <i>Le Postmoderne expliqué aux enfants</i> (1982-1985)   | 54 |
| <b>13/ Michel Foucault</b> , <i>Qu'est-ce que les Lumières ?</i> (1984)                 | 58 |
| <b>14/ Gianni Vattimo</b> , <i>La Fin de la modernité</i> (1985)                        | 60 |
| <b>15/ Fredric Jameson</b> , <i>Le Postmodernisme</i> (1984)                            | 65 |
| <b>16/ Bruno Latour</b> , <i>Nous n'avons jamais été modernes</i> (1991)                | 66 |
| <b>17/ Jean Baudrillard</b> , <i>L'Illusion de la fin</i> (1992)                        | 68 |
| <b>18/ Arthur Danto</b> , <i>L'Art contemporain et la clôture de l'histoire</i> (1997)  | 70 |
| <b>19/ Griselda Pollock</b> , « Modernité et espaces de la féminité » (1988-2003)       | 74 |
| <b>20/ Jacques Rancière</b> , <i>Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne</i> (2014) | 77 |
| <b>21/ Rebecca M. Brown</b> , « Provincialiser la modernité » (2014)                    | 81 |
| <b>+ Références artistiques possibles en rapport avec le programme</b>                  | 86 |

**En plus des textes de ce recueil, chaque enseignant de CM et TD pourra conseiller d'autres lectures à son groupe ET intégrer à son programme d'enseignement – parfois à la place de certains extraits du recueil – quelques autres textes, de son choix**

**Charles Perrault** (1628-1703)  
***Parallèle des Anciens et des Modernes*** (1688)

L'ABBÉ : Quand nous avons parlé de la peinture, je suis demeuré d'accord que le Saint-Michel et la Sainte Famille de Raphaël que nous vîmes hier dans le grand appartement du Roi sont deux tableaux préférables à ceux de M. Le Brun ; mais j'ai soutenu et je soutiendrai toujours que M. Le Brun a su plus parfaitement que Raphaël l'art de la peinture dans toute son étendue, parce qu'on a découvert avec le temps une infinité de secrets dans cet art, que Raphaël n'a point connus. J'ai dit la même chose touchant la sculpture, et j'ai fait voir que nos bons sculpteurs étaient mieux instruits que les Phidias et les Polyclète, quoique quelques-unes des figures qui nous restent de ces grands maîtres soient plus estimables que celles de nos meilleurs sculpteurs. Il y a deux choses dans tout artisan qui contribuent à la beauté de son Ouvrage : la connaissance des règles de son art et la force de son génie ; de là il peut arriver, et souvent il arrive, que l'ouvrage de celui qui est le moins savant, mais qui a le plus de génie, est meilleur que l'ouvrage de celui qui sait mieux les règles de son art et dont le génie a moins de force. Suivant ce principe, Virgile a pu faire un poème épique plus excellent que tous les autres, parce qu'il a eu plus de génie que tous les poètes qui l'ont suivi, et il peut en même temps avoir moins su toutes les règles du poème épique, ce qui me suffit, mon problème consistant uniquement en cette proposition que tous les arts ont été portés dans notre siècle à un plus haut degré de perfection que celui où ils étaient parmi les anciens, parce que le temps a découvert plusieurs secrets dans tous les arts, qui, joints à ceux que les anciens nous ont laissés, les ont rendu plus accomplis, l'art n'étant autre chose, selon Aristote même, qu'un amas de préceptes pour bien faire l'ouvrage qu'il a pour objet. Or quand j'ai fait voir qu'Homère et Virgile ont fait une infinité de fautes où les modernes ne tombent plus, je crois avoir prouvé qu'ils n'avaient pas toutes les règles que nous avons, puisque l'effet naturel des règles est d'empêcher qu'on ne fasse des fautes. De sorte que s'il plaisait au ciel de faire naître un homme qui eût un génie de la force de celui de Virgile, il est sûr qu'il ferait un plus beau poème que *l'Énéide*, parce qu'il aurait, suivant ma supposition, autant de génie que Virgile, et qu'il aurait en même temps un plus grand amas de préceptes pour se conduire. Cet homme pouvait naître en ce siècle, de même qu'en celui d'Auguste, puisque la nature est toujours la même et qu'elle n'est point affaiblie par la suite des temps, comme nous en sommes demeurés d'accord.

**Stendhal** (1783-1842)  
***Racine et Shakespeare*** (1823)

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'État actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grand-pères.

Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques ; ils donnèrent, aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible. Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bailler le Français du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est du classicisme

Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique. Il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité qui alors était de mode et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais d'appeler son fils Monsieur.

Shakespeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances des passions les plus délicates. Cent ans de guerres civiles et de troubles presque continuels, une foule de trahisons, de supplices, de dévouements généreux, avaient préparé les sujets d'Elisabeth à ce genre de tragédie, qui ne produit presque rien de tout le factice de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles. [...]

Ces détails eussent mortellement effrayé les poupées sentimentales et musquées qui, sous Louis XV, ne pouvaient voir une araignée sans s'évanouir. Voilà, je le sens bien, une phrase peu digne.

Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*.

Le classique, prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette par quelque vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Cicéron, dans son traité *De Senectute*. [...] La comédie romantique, d'abord ne nous montrerait pas ses personnages en habits brodés ; il n'y aurait pas perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce ; les personnages ne changeraient pas de caractère tout juste au cinquième acte ; on entreverrait quelquefois un amour qui ne peut être couronné par le mariage ; le mariage, elle ne l'appellerait pas *hyménée* pour faire la rime. Qui ne ferait pas rire, dans la société, en parlant d'*hyménée* ? [...] Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare. Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, chapitre III, 1823,  
Éditions Kimé, Paris, 1994, p. 36-42.

**Jules Barbey d'Aurevilly** (1808-1889)  
***Du dandysme et de George Brummell (1845)***

« Ôtez le dandy, que reste-il de Brummell ? Il n'était propre à être rien de plus, mais aussi rien de moins que le plus grand dandy de son temps et de tous les temps. »

« Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté ont imaginé que le dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi ; mais c'est bien davantage. Le dandysme était toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui. »

« Ainsi, une des conséquences du dandysme, un de ses principaux caractères — pour mieux parler, son caractère le plus général, est-il de produire toujours de l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut s'attendre en bonne logique. L'excentricité, cet autre fruit du terroir anglais, le produit aussi, mais d'une autre manière, d'une façon effrénée, sauvage, aveugle. C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature : ici on touche à la folie. Le dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore. »

« Sa vie toute entière fut une influence, c'est-à-dire ce qui ne peut guère se raconter. On la sent tout le temps qu'elle dure, et quand elle n'est plus, on en peut signaler les résultats ; mais si ces résultats sont de même nature que l'influence qui les créa, et s'ils n'ont pas plus de durée, l'histoire en devient impossible. »

« Ce qui reste le moins de toute société, la partie des mœurs qui ne laisse pas de débris, l'arôme trop subtil pour qu'il se conserve, ce sont les manières, les intransmissibles manières, par lesquelles Brummell fut un prince de son temps. »

« Les manières, c'est la fusion des mouvements de l'esprit et du corps, et l'on ne peint pas des mouvements. »

« Il restait seulement quelques minutes à l'entrée d'un bal ; il le parcourait d'un regard, le jugeait d'un mot, et disparaissait, appliquant ainsi le fameux principe du dandysme : “Dans le monde, tout le temps que nous n'avez pas produit d'effet, restez : si l'effet est produit, allez-vous-en”. Il connaissait son foudroyant prestige. Pour lui, l'effet n'était plus une question de temps. »

« Comme tous les dandys, il aimait encore mieux étonner que plaire. Son indolence ne lui permettait pas d'avoir de la verve, parce qu'avoir de la verve c'est se passionner ; se passionner, c'est tenir à quelque chose, c'est se montrer inférieur ; mais de sang-froid il avait du trait, comme nous disons en France. »

« Son action sur les autres était plus immédiate que celle qui s'exerce uniquement par le langage. Il la produisait par l'intonation, le regard, le geste, l'intention transparente, le silence même : et c'est une explication à donner du peu de mots qu'il a laissés. »

« On ne citera donc pas les mots de Brummell. Ils ne justifieraient pas sa renommée, et pourtant ils la lui méritèrent ; mais les circonstances dont ils ont jailli, et qui les avaient chargés d'électricité, pour ainsi dire, ne sont plus. »

**Charles Baudelaire** (1821-1867)  
*Les Fleurs du Mal* (1857)

**Correspondances**

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens.  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

**« Tableaux parisiens »**

**À une passante**

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

**Charles Baudelaire** (1821-1867)  
**« Le public moderne et la photographie »**  
*Salon de 1859*

Mon cher Morel, si j'avais le temps de vous égayer, j'y réussirais facilement en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux. C'est là l'esprit français. Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas *naturellement* peintres. Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans des hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère. Je pourrais faire défiler sous vos yeux le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège, dans le genre de *Brutus, lâche César !* "Ô race incrédule et dépravée ! dit Notre Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous ? jusques à quand souffrirai-je ?" Cette race, en effet, artiste et public, a tant de foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre ; et quel sucre, grand Dieu ! Je vous signalerai seulement deux titres de tableaux que d'ailleurs je n'ai pas vus : *Amour et gibelotte !* Comme la curiosité se trouve tout de suite en *appétit*, n'est-ce pas ? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour, et l'idée d'un lapin dépouillé et rangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique ; l'allégorie serait vraiment trop obscure. Je crois plutôt que le titre a été composé suivant la recette de *Misanthropie et Repentir*. Le vrai titre serait donc : *Personnes amoureuses mangeant une gibelotte*. Maintenant, sont-ils jeunes ou vieux, un ouvrier et une grisette, ou bien un invalide et une vagabonde sous une tonnelle poudreuse ? Il faudrait avoir vu le tableau. - *Monarchique, catholique et soldat !* Celui-ci est dans le genre noble, le genre *paladin, itinéraire de Paris à Jérusalem* (Chateaubriand, pardon ! les choses les plus nobles peuvent devenir des moyens de caricature, et les paroles politiques d'un chef d'empire des pétards de rapin). Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses *à la fois*, se bat, communie, et assiste au petit lever de Louis XIV. Peut-être est-ce un guerrier tatoué de fleurs de lys et d'images de dévotion. Mais à quoi bon s'égarer ? Disons simplement que c'est un moyen, perfide et stérile, d'étonnement. Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que le tableau, si singulier que cela puisse paraître, est peut-être bon. *Amour et gibelotte* aussi. N'ai-je pas remarqué un excellent petit groupe de sculpture dont malheureusement je n'avais pas noté le numéro, et quand j'ai voulu connaître le sujet, j'ai, à quatre reprises et infructueusement, relu le catalogue. Enfin vous m'avez charitablement instruit que cela s'appelait *Toujours et jamais*. Je me suis senti sincèrement affligé de voir qu'un homme d'un vrai talent cultivât inutilement le rébus.

Je vous demande pardon de m'être diverti quelques instants à la manière des petits journaux. Mais, quelque frivole que vous paraisse la matière, vous y trouverez cependant, en l'examinant bien, un symptôme déplorable. Pour me résumer d'une manière paradoxale, je vous demanderai, à vous et à ceux de mes amis qui sont plus instruits que moi dans l'histoire de l'art, si le goût du bête, le goût du spirituel (qui est la même chose) ont existé de tout temps, si *Appartement à louer* et autres conceptions alambiquées ont paru dans tous les âges pour soulever le même enthousiasme, si la Venise de Véronèse et de Bassan a été affligée par ces logogripes, si les yeux de Jules Romain, de Michel-Ange, de Bandinelli ont été effarés par de semblables monstruosité; je demande, en un mot, si M. Biard est éternel et omniprésent, comme Dieu. Je ne le crois pas, et je considère ces horreurs comme une grâce spéciale attribuée à la race française. Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai ; qu'elle exige d'eux qu'ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai ; car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la diminution progressive de l'âme et la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience.

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.

Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. *It is a happiness to wonder*, "c'est un bonheur d'être étonné" ; mais aussi, *it is a happiness to dream*, "c'est un bonheur de rêver". Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des

gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de bien vouloir continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant ainsi la divine peinture et l'art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. Et qu'on ne dise pas que les enfants qui reviennent de l'école prenaient seuls plaisir à ces sottises ; elles furent l'engouement du monde. J'ai entendu une belle dame, une dame du beau monde, non pas du mien, répondre à ceux qui lui cachaient discrètement de pareilles images, se chargeant ainsi d'avoir de la pudeur pour elle : "Donnez toujours ; il n'y a rien de trop fort pour moi." Je jure que j'ai entendu cela ; mais qui me croira ? "Vous voyez bien que ce sont de grandes dames !" dit Alexandre Dumas. "Il y en a de plus grandes encore !" dit Cazotte.

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou

corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !

Je sais bien que plusieurs me diront : "La maladie que vous venez d'expliquer est celle des imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ?" Je le sais, et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus, et à l'obéissance involontaire, forcée de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible ; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le désastre. De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant *c'est un bonheur de rêver*, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais, que dis-je ? connaît-il encore ce bonheur ?

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau, n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

**Charles Baudelaire** (1821-1867)  
**« Le peintre de la vie moderne » (1863)**

**CHAPITRE 1 - LE BEAU, LA MODE ET LE BONHEUR**

Il y a dans le monde, et même dans le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant une foule de tableaux très intéressants, quoique de *second ordre*, et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés ; puis sortent satisfaits, plus d'un se disant : "Je connais mon musée." Il existe aussi des gens qui, ayant lu jadis Bossuet et Racine, croient posséder l'histoire de la littérature.

Par bonheur se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les poètes mineurs ont du bon, du solide et du délicieux ; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs.

Je dois dire que le monde, depuis plusieurs années, s'est un peu corrigé. Le prix que les amateurs attachent aujourd'hui aux gentillesses gravées et coloriées du dernier siècle prouve qu'une réaction a eu lieu dans le sens où le public en avait besoin ; Debucourt, les Saint-Aubin, et bien d'autres, sont entrés dans le dictionnaire des artistes dignes d'être étudiés. Mais ceux-là représentent le passé ; or, c'est à la peinture des mœurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui. Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.

J'ai sous les yeux une série de gravures de modes commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat. Ces costumes, qui font rire bien des gens irréfléchis, de ces gens graves sans vraie gravité, présentent un charme d'une nature double, artistique et historique. Ils sont très souvent beaux et spirituellement dessinés ; mais ce qui m'importe au moins autant, et ce que je suis heureux de retrouver dans tous ou presque tous, c'est la morale et l'esthétique du temps. L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou roidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être. Ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid ; en laid, elles deviennent des caricatures ; en beau, des statues antiques.

Les femmes qui étaient revêtues de ces costumes ressemblaient plus ou moins aux unes ou aux autres, selon le degré de poésie ou de vulgarité dont elles étaient marquées. La matière vivante rendait ondoyant ce qui nous semble trop rigide. L'imagination du spectateur peut encore aujourd'hui faire marcher et frémir cette *tunique* et ce *schall*. Un de ces jours, peut-être, un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la

résurrection de ces costumes sous lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs que nous-mêmes dans nos pauvres vêtements (lesquels ont aussi leur grâce, il est vrai, mais d'une nature plutôt morale et spirituelle), et s'ils sont portés et animés par des comédiennes et des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment. Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.

Si un homme impartial feuilletait une à une toutes les modes françaises depuis l'origine de la France jusqu'au jour présent, il n'y trouverait rien de choquant ni même de surprenant. Les transitions y seraient aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal. Point de lacune, donc point de surprise. Et s'il ajoutait à la vignette qui représente chaque époque la pensée philosophique dont celle-ci était le plus occupée ou agitée, pensée dont la vignette suggère inévitablement le souvenir, il verrait quelle profonde harmonie régit tous les membres de l'histoire, et que, même dans les siècles qui nous paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction.

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

Je choisis, si l'on veut, les deux échelons extrêmes de l'histoire. Dans l'art hiératique, la dualité se fait voir au premier coup d'œil ; la partie de beauté éternelle ne se manifeste qu'avec la permission et sous la règle de la religion à laquelle appartient l'artiste. Dans l'œuvre la plus frivole d'un artiste raffiné appartenant à une de ces époques que nous qualifions trop vaniteusement de civilisées, la dualité se montre également ; la portion éternelle de beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur. La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. C'est pourquoi Stendhal, esprit impertinent, taquin, répugnant même, mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation, s'est rapproché de la vérité, plus que beaucoup d'autres, en disant *que le Beau n'est que la promesse du bonheur*. Sans doute cette définition dépasse le but ; elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur ; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique ; mais elle a le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens.

J'ai plus d'une fois déjà expliqué ces choses ; ces lignes en disent assez pour ceux qui aiment ces jeux de la pensée abstraite ; mais je sais que les lecteurs français, pour la plupart, ne s'y complaisent guère, et j'ai hâte moi-même d'entrer dans la partie positive et réelle de mon sujet.

### **CHAPITRE 3 - L'ARTISTE, HOMME DU MONDE, HOMME DES FOULES ET ENFANT**

Je veux entretenir aujourd'hui le public d'un homme singulier, originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation. Aucun de ses dessins n'est signé, si l'on appelle signature ces quelques lettres, faciles à contrefaire, qui figurent un nom, et que tant d'autres apposent fastueusement au bas de leurs plus insouciantes croquis. Mais tous ses ouvrages sont signés de son âme éclatante, et les amateurs qui les ont vus et appréciés les reconnaîtront facilement à la description que j'en veux faire. Grand amoureux de la foule et de l'incognito, M. C. G.<sup>1</sup> pousse l'originalité jusqu'à la modestie. M. Thackeray, qui, comme on sait, est très curieux des choses d'art, et qui dessine lui-même les illustrations de ses romans, parla un jour de M. G. dans un petit journal de Londres. Celui-ci s'en fâcha comme d'un outrage à sa pudeur. Récemment encore, quand il apprit que je me proposais de faire une appréciation de son esprit et de son talent, il me supplia, d'une manière très impérieuse, de supprimer son nom et de ne parler de ses ouvrages que comme des ouvrages d'un anonyme. J'obéirai humblement à ce bizarre désir. Nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M. G. n'existe pas, et nous nous occuperons de ses dessins et de ses aquarelles, pour lesquels il professe un dédain de patricien, comme feraient des savants qui auraient à juger de précieux documents historiques, fournis par le hasard, et dont l'auteur doit rester éternellement inconnu. Et même, pour rassurer complètement ma conscience, on supposera que tout ce que j'ai à dire de sa nature, si curieusement et si mystérieusement éclatante, est plus ou moins justement suggéré par les œuvres en question ; pure hypothèse poétique, conjecture, travail d'imagination.

M. G. est vieux. Jean-Jacques commença, dit-on, à écrire à quarante-deux ans. Ce fut peut-être vers cet âge que M. G., obsédé par toutes les images qui remplissaient son cerveau, eut l'audace de jeter sur une feuille blanche de l'encre et des couleurs. Pour dire la vérité, il dessinait comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil. J'ai vu un grand nombre de ces barbouillages primitifs, et j'avoue que la plupart des gens qui s'y connaissent, ou prétendent s'y connaître, auraient pu, sans déshonneur, ne pas deviner le génie latent qui habitait dans ces ténébreuses ébauches. Aujourd'hui, M. G., qui a trouvé, à lui tout seul, toutes les petites ruses du métier, et qui a fait, sans conseils, sa propre éducation, est devenu un puissant maître, à sa manière, et n'a gardé de sa première ingénuité que ce qu'il en faut pour ajouter à ses riches facultés un assaisonnement inattendu. Quand il rencontre un de ces essais de son jeune âge, il le déchire ou le brûle avec une honte et une indignation des plus amusantes.

---

<sup>1</sup> « M. C. G. » renvoie à Monsieur Constantin Guys.

Pendant dix ans, j'ai désiré faire la connaissance de M. G., qui est, par nature, très voyageur et très cosmopolite. Je savais qu'il avait été longtemps attaché à un journal anglais illustré, et qu'on y avait publié des gravures d'après ses croquis de voyage (Espagne, Turquie, Crimée). J'ai vu depuis lors une masse considérable de ces dessins improvisés sur les lieux mêmes, et j'ai pu lire ainsi un compte rendu minutieux et journalier de la campagne de Crimée, bien préférable à tout autre. Le même journal avait aussi publié, toujours sans signature, de nombreuses compositions du même auteur, d'après les ballets et les opéras nouveaux. Lorsqu'enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde. Entendez ici, je vous prie, le mot artiste dans un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe. M. G. n'aime pas être appelé artiste. N'a-t-il pas un peu raison ? Il s'intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique. Celui qui habite dans le quartier Breda ignore ce qui se passe dans le faubourg Saint-Germain. Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien le dire, des brutes très adroites, de purs manœuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. Leur conversation, forcément bornée à un cercle très étroit, devient très vite insupportable à l'homme du monde, au citoyen spirituel de l'univers.

Ainsi, pour entrer dans la compréhension de M. G., prenez note tout de suite de ceci : c'est que la curiosité peut être considérée comme le point de départ de son génie.

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre l'Homme des foules ? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus

loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la congestion, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. Un de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de la vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme l'obsédait et le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. La damnation était faite. Ai-je besoin de dire que cet enfant est aujourd'hui un peintre célèbre ?

Je vous priais tout à l'heure de considérer M. G. comme un éternel convalescent ; pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé.

Je vous ai dit que je répugnais à l'appeler un pur artiste, et qu'il se défendait lui-même de ce titre avec une modestie nuancée de pudeur aristocratique. Je le nommerais volontiers un dandy, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M. G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme. *Amabam amare*, disait saint Augustin. "J'aime passionnément la passion," dirait volontiers M. G. Le dandy est blasé, ou il feint de l'être, par politique et raison de caste. M. G. a horreur des gens blasés. Il possède l'art si difficile (les esprits raffinés me comprendront) d'être sincère sans ridicule. Je le décorerais bien du nom de philosophe, auquel il a droit à plus d'un titre, si son amour excessif des choses visibles, tangibles, condensées à l'état plastique, ne lui inspirait une certaine répugnance de celles qui forment le royaume impalpable du métaphysicien. Réduisons-le donc à la condition de pur moraliste pittoresque, comme La Bruyère.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux

vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. "Tout homme, disait un jour M. G., dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot ! un sot ! et je le méprise !"

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : "Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues !" Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil. Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle. Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné. Un régiment passe, qui va peut-être au bout du monde, jetant dans l'air des boulevards ses fanfares entraînantes et légères comme l'espérance ; et voilà que l'œil de M. G. a déjà vu, inspecté, analysé les armes, l'allure et la physionomie de cette troupe. Harnachements, scintillements, musique, regards décidés, moustaches lourdes et sérieuses, tout cela entre pêle-mêle en lui ; et dans quelques minutes, le poème qui en résulte sera virtuellement composé. Et voilà que son âme vit avec l'âme de ce régiment qui marche comme un seul animal, fière image de la joie dans l'obéissance !

Mais le soir est venu. C'est l'heure bizarre et douteuse où les rideaux du ciel se ferment, où les cités s'allument. Le gaz fait tache sur la pourpre du couchant. Honnêtes ou déshonnêtes, raisonnables ou fous, les hommes se disent : "Enfin la journée est finie !" Les sages et les mauvais sujets pensent au plaisir, et chacun court dans l'endroit de son choix boire la coupe de l'oubli. M. G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique ; partout où une passion peut poser pour son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l'animal dépravé ! "Voilà, certes, une journée bien employée," se dit certain lecteur que nous avons tous connu, "chacun de nous a bien assez de génie pour la remplir de la même façon." Non ! peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins

encore qui possèdent la puissance d'exprimer. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité !

#### **CHAPITRE 4 – LA MODERNITÉ**

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. Ainsi, les déesses, les nymphes et les sultanes du dix-huitième siècle sont des portraits moralement ressemblants.

Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la moire antique, du satin à la reine, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que dans les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne. En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.

J'ai dit que chaque époque avait son port, son regard et son geste. C'est surtout dans une vaste galerie de portraits (celle de Versailles, par exemple) que cette proposition devient facile à vérifier. Mais elle peut s'étendre plus loin encore. Dans l'unité qui s'appelle nation, les professions, les castes, les siècles introduisent la variété, non-seulement dans les gestes et les manières, mais aussi dans la forme positive du visage. Tel nez, telle bouche, tel front remplissent l'intervalle d'une durée que je ne prétends pas déterminer ici, mais qui certainement peut être soumise à un calcul. De telles considérations ne sont pas assez familières aux portraitistes ; et le grand défaut de M. Ingres, en particulier, est de vouloir imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins complet, c'est-à-dire plus ou moins despotique, emprunté au répertoire des idées classiques.

En une pareille matière, il serait facile et même légitime de raisonner a priori. La corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle l'âme avec ce qu'on appelle le corps explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d'où il dérive. Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, s'inspire (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une œuvre fautive, ambiguë et obscure. L'étude d'un chef-d'œuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une de ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers ou badins d'impures, de filles entretenues de lorettes et de biches.

La même critique s'applique rigoureusement à l'étude du militaire, du dandy, de l'animal même, chien ou cheval, et de tout ce qui compose la vie extérieure d'un siècle. Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations. Le lecteur comprend d'avance que je pourrais vérifier facilement mes assertions sur de nombreux objets autres que la femme. Que diriez-vous, par exemple, d'un peintre de marines (je pousse l'hypothèse à l'extrême) qui, ayant à reproduire la beauté sobre et élégante du navire moderne, fatiguerait ses yeux à étudier les formes surchargées, contournées, l'arrière

monumental du navire ancien et les voilures compliquées du seizième siècle ? Et que penseriez-vous d'un artiste que vous auriez chargé de faire le portrait d'un pur-sang, célèbre dans les solennités du turf, s'il allait confiner ses contemplations dans les musées, s'il se contentait d'observer le cheval dans les galeries du passé, dans Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen ?

M. G., dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance, a suivi une voie toute différente. Il a commencé par contempler la vie, et ne s'est ingénié que tard à apprendre les moyens d'exprimer la vie. Il en est résulté une originalité saisissante, dans laquelle ce qui peut rester de barbare et d'ingénu apparaît comme une preuve nouvelle d'obéissance à l'impression, comme une flatterie à la vérité. Pour la plupart d'entre nous, surtout pour les gens d'affaires, aux yeux de qui la nature n'existe pas, si ce n'est dans ses rapports d'utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé. M. G. l'absorbe sans cesse ; il en a la mémoire et les yeux pleins.

## CHAPITRE 9 - LE DANDY

L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel ; très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants ; très générale, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde. Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère.

Les romanciers anglais ont, plus que les autres, cultivé le roman de *high life*, et les Français qui, comme M. de Custine, ont voulu spécialement écrire des romans d'amour, ont d'abord pris soin, et très judicieusement, de doter leurs personnages de fortunes assez vastes pour payer sans hésitation toutes leurs fantaisies ; ensuite ils les ont dispensés de toute profession. Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnante *utilité*.

Si je parle de l'amour à propos du dandysme, c'est que l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial. Si j'ai parlé d'argent, c'est parce que l'argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions ; mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle ; un crédit indéfini pourrait lui suffire ; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent

le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de distinction, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer. Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine ? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple ; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant ; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard.

On voit que, par certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme. Mais un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès. Étrange spiritualisme ! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours de force les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du Vieux de la Montagne, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perinde ac cadaver !*

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandies, cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur. Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirmes en aucune façon cette idée ; car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvages soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout,

noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons. Les dandies se font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs,) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes.

Ce qui a pu paraître au lecteur une digression n'en est pas une, en vérité. Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire ; les suggestions font partie d'une idée-mère, et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner. Ai-je besoin de dire que M. G., quand il crayonne un de ses dandies sur le papier, lui donne toujours son caractère historique, légendaire même, oserais-je dire, s'il n'était pas question du temps présent et de choses considérées généralement comme folâtres ? C'est bien là cette légèreté d'allures, cette certitude de manières, cette simplicité dans l'air de domination, cette façon de porter un habit et de diriger un cheval, ces attitudes toujours calmes mais révélant la force, qui nous font penser, quand notre regard découvre un de ces êtres privilégiés en qui le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement : "Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi."

Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. C'est ce qui est, dans ces images, parfaitement exprimé.

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », 1863.

**Friedrich Nietzsche** (1844-1900)

***Seconde considération intempestive (1874)***

« De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie »

**Préface**

« Du reste je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire, sans augmenter mon activité ou l'animer directement. » Ce sont là des paroles de Goethe par lesquelles, comme un *Ceterum censeo* courageusement exprimé, pourra débiter notre considération sur la valeur et la non-valeur des études historiques. On y exposera pourquoi l'enseignement, sans la vivification, pourquoi la science qui paralyse l'activité, pourquoi l'histoire, précieux superflu de la connaissance et article de luxe, doivent être sérieusement, selon le mot de Goethe, un objet de haine, — parce que nous manquons encore actuellement de ce qu'il y a de plus nécessaire, car le superflu est l'ennemi du nécessaire. Certes, nous avons besoin de l'histoire, mais autrement que n'en a besoin l'oisif promeneur dans le jardin de la science, quel que soit le dédain que celui-ci jette, du haut de sa grandeur, sur nos nécessités et nos besoins rudes et sans grâce. Cela signifie que nous avons besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner nonchalamment de la vie et de l'action, ou encore pour enjoliver la vie égoïste et l'action lâche et mauvaise. Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie. Mais il y a une façon d'envisager l'histoire et de faire de l'histoire grâce à laquelle la vie s'étiolé et dégénère. C'est là un phénomène qu'il est maintenant nécessaire autant que douloureux de faire connaître, d'après les singuliers symptômes de notre temps.

Je me suis efforcé de dépeindre un sentiment qui m'a souvent tourmenté. Je me venge de ce sentiment en le livrant à la publicité. Peut-être se trouvera-t-il quelqu'un qui, par ma description, se sentira poussé à me déclarer qu'il connaît, lui aussi, ce sentiment, mais que je ne l'ai pas ressenti d'une façon assez pure et primesautière, de sorte que je ne suis pas parvenu à l'exprimer avec la précision et la maturité dans le jugement qui convenaient en la matière. Ce sera peut-être le cas de l'un ou de l'autre, mais la plupart d'entre mes lecteurs me diront que mon sentiment est absolument faux, abominable, anti-naturel et illicite, que, de plus, en le manifestant, je me suis montré indigne du puissant courant historique tel qu'il s'est produit, on ne l'ignore pas, depuis deux générations, surtout parmi les Allemands. Or, il est certain qu'en me hasardant de décrire mon sentiment au naturel, je hâte plutôt que je n'entrave les convenances universelles, car, de la sorte, je fournis à beaucoup de gens l'occasion de glorifier le courant susdit. Pour ma part, cependant, je gagne quelque chose qui m'est encore plus précieux que les convenances, c'est d'être instruit et éclairé publiquement au sujet de notre époque.

Inactuelle, cette considération l'est encore parce que j'essaie d'interpréter comme un mal, une infirmité et un vice, quelque chose dont notre époque est fière à juste titre — sa culture historique —, parce que je crois même que nous souffrons tous d'une consommation historique et que nous devrions tous reconnaître qu'il en est ainsi. Goethe a dit à bon droit qu'en même temps que nous cultivons nos vertus nous cultivons aussi nos vices. Chacun sait qu'une vertu hypertrophiée — et le sens historique de notre époque me semble en être une — peut entraîner la chute d'un peuple aussi bien qu'un vice hypertrophié. Qu'on me laisse donc faire ! Je dirai, à mon excuse, que les expériences qui ont provoqué chez moi ces tortures, je les ai faites presque toujours sur moi-même et que c'est seulement par comparaison que je me suis servi des expériences des autres. Étant aussi l'élève des temps anciens, surtout de la Grèce, j'ai acquis

sur moi-même, comme enfant de ce temps-ci, les expériences que j'appelle inactuelles. Ceci du moins j'ai le droit de me le concéder à moi-même, de par ma profession de philologue classique. Car je ne sais pas quel but pourrait avoir la philologie classique, à notre époque, si ce n'est celui d'agir d'une façon inactuelle, c'est-à-dire contre le temps, et par là même, sur le temps, en faveur, je l'espère, d'un temps à venir.

## 1.

Contemple le troupeau qui passe devant toi en broutant. Il ne sait pas ce qu'était hier ni ce qu'est aujourd'hui : il court de-ci de-là, mange, se repose et se remet à courir, et ainsi du matin au soir, jour pour jour, quel que soit son plaisir ou son déplaisir. Attaché au piquet du moment il n'en témoigne ni mélancolie ni ennui. L'homme s'attriste de voir pareille chose, parce qu'il se rengorge devant la bête et qu'il est pourtant jaloux du bonheur de celle-ci. Car c'est là ce qu'il veut : n'éprouver, comme la bête, ni dégoût ni souffrance, et pourtant il le veut autrement, parce qu'il ne peut pas vouloir comme la bête. Il arriva peut-être un jour à l'homme de demander à la bête : « Pourquoi ne me parles-tu pas de ton bonheur et pourquoi ne fais-tu que me regarder ? » Et la bête voulut répondre et dire : « Cela vient de ce que j'oublie chaque fois ce que j'ai l'intention de répondre. » Or, tandis qu'elle préparait cette réponse, elle l'avait déjà oubliée et elle se tut, en sorte que l'homme s'en étonna.

Mais il s'étonna aussi de lui-même, parce qu'il ne pouvait pas apprendre à oublier et qu'il restait sans cesse accroché au passé. Quoi qu'il fasse, qu'il s'en aille courir au loin, qu'il hâte le pas, toujours la chaîne court avec lui. C'est une merveille : le moment est là en un clin d'œil, en un clin d'œil il disparaît. Avant c'est le néant, après c'est le néant, mais le moment revient pour troubler le repos du moment à venir. Sans cesse une page se détache du rôle du temps, elle s'abat, va flotter au loin, pour revenir, poussée sur les genoux de l'homme. Alors l'homme dit : « Je me souviens. » Et il imite l'animal qui oublie aussitôt et qui voit chaque moment mourir véritablement, retourner à la nuit et s'éteindre à jamais. C'est ainsi que l'animal vit d'une façon *non historique* : car il se réduit dans le temps, semblable à un nombre, sans qu'il reste une fraction bizarre. Il ne sait pas simuler, il ne cache rien et apparaît toujours pareil à lui-même, sa sincérité est donc involontaire. L'homme, par contre, s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau. Il peut le renier en apparence, ce qu'il aime à faire en présence de ses semblables, afin d'éveiller leur jalousie. C'est pourquoi il est ému, comme s'il se souvenait du paradis perdu, lorsqu'il voit le troupeau au pâturage, ou aussi, tout près de lui, dans un commerce familial, l'enfant qui n'a encore rien à renier du passé et qui, entre les enclos d'hier et ceux de demain, se livre à ses jeux dans un bienheureux aveuglement. Et pourtant l'enfant ne peut toujours jouer sans être assailli de troubles. Trop tôt on le fait sortir de l'oubli. Alors il apprend à comprendre le mot « il était », ce mot de ralliement avec lequel la lutte, la souffrance et le dégoût s'approchent de l'homme, pour lui faire souvenir de ce que son existence est au fond : un imparfait à jamais imperfectible. Quand enfin la mort apporte l'oubli tant désiré, elle dérobe aussi le présent et la vie. Elle appose en même temps son sceau sur cette conviction que l'existence n'est qu'une succession ininterrompue d'événements passés, une chose qui vit de se nier et de se détruire elle-même, de se contredire sans cesse.

Si c'est un bonheur, un besoin avide de nouveau bonheur qui, dans un sens quelconque, attache le vivant à la vie et le pousse à continuer à vivre, aucun philosophe n'a peut-être raison autant que le cynique car le bonheur de la bête, qui est la forme la plus accomplie du cynisme, est la preuve vivante des droits du cynique. Le plus petit bonheur, pourvu qu'il reste

ininterrompu et qu'il rende heureux, renferme, sans conteste, une dose supérieure de bonheur que le plus grand qui n'arrive que comme un épisode, en quelque sorte par fantaisie, telle une idée folle, au milieu des ennuis, des désirs et des privations. Mais le plus petit comme le plus grand bonheur sont toujours créés par une chose : le pouvoir d'oublier, ou, pour m'exprimer en savant, la faculté de sentir, abstraction faite de toute idée historique, pendant toute la durée du bonheur. Celui qui ne sait pas se reposer sur le seuil du moment, oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas se dresser, comme le génie de la victoire, sans vertige et sans crainte, ne saura jamais ce que c'est que le bonheur, et, ce qui pis est, il ne fera jamais rien qui puisse rendre heureux les autres. Imaginez l'exemple le plus complet : un homme qui serait absolument dépourvu de la faculté d'oublier et qui serait condamné à voir, en toute chose, le devenir. Un tel homme ne croirait plus à son propre être, ne croirait plus en lui-même. Il verrait toutes choses se dérouler en une série de points mouvants, il se perdrait dans cette mer du devenir. En véritable élève d'Héraclite il finirait par ne plus oser lever un doigt. Toute action exige l'oubli, comme tout organisme a besoin, non seulement de lumière, mais encore d'obscurité. Un homme qui voudrait ne sentir que d'une façon purement historique ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé de se priver de sommeil, ou bien à un animal qui serait condamné à ruminer sans cesse les mêmes aliments. Il est donc possible de vivre sans presque se souvenir, de vivre même heureux, à l'exemple de l'animal, mais il est absolument impossible de vivre sans oublier. Si je devais m'exprimer, sur ce sujet, d'une façon plus simple encore, je dirais : *il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation.*

Pour pouvoir déterminer ce degré et, par celui-ci, les limites où le passé doit être oublié sous peine de devenir le fossoyeur du présent, il faudrait connaître exactement la *force plastique* d'un homme, d'un peuple, d'une civilisation, je veux dire cette force qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui vous est propre, de transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées. Il y a des hommes qui possèdent cette force à un degré si minime qu'un seul événement, une seule douleur, parfois même une seule légère petite injustice les fait périr irrémédiablement, comme si tout leur sang s'écoulait par une petite blessure. Il y en a, d'autre part, que les accidents les plus sauvages et les plus épouvantables de la vie touchent si peu, sur lesquels les effets de leur propre méchanceté ont si peu de prise qu'au milieu de la crise la plus violente, ou aussitôt après cette crise, ils parviennent à un bien-être passable, à une façon de conscience tranquille. Plus la nature intérieure d'un homme possède de fortes racines, plus il s'appropriera de parcelles du passé. Et, si l'on voulait imaginer la nature la plus puissante et la plus formidable, on la reconnaîtrait à ceci qu'elle ignorerait les limites où le sens historique pourrait agir d'une façon nuisible ou parasitaire. Cette nature attirerait à elle tout ce qui appartient au passé, que ce soit au sien propre ou à l'histoire, elle l'absorberait pour le transmuier en quelque sorte en sang. Ce qu'une pareille nature ne maîtrise pas, elle sait l'oublier. Ce qu'elle oublie n'existe plus. L'horizon est fermé et forme un tout. Rien ne pourrait faire souvenir qu'au-delà de cet horizon il y a des hommes, des passions, des doctrines et des buts. Ceci est une loi universelle : tout ce qui est vivant ne peut devenir sain, fort et fécond que dans les limites d'un horizon déterminé. Si l'organisme est incapable de tracer autour de lui un horizon, s'il est d'autre part trop poussé vers des fins personnelles pour donner à ce qui est étranger un caractère individuel, il s'achemine, stérile ou hâtif, vers un rapide déclin. La sérénité, la bonne conscience, l'activité joyeuse, la confiance en l'avenir — tout cela dépend, chez l'individu comme chez le peuple, de l'existence d'une ligne de démarcation qui sépare ce

qui est clair, ce que l'on peut embrasser du regard, de ce qui est obscur et hors de vue, dépend de la faculté d'oublier au bon moment aussi bien que, lorsque cela est nécessaire, de se souvenir au bon moment, dépend de l'instinct vigoureux que l'on met à sentir si et quand il est nécessaire de voir les choses au point de vue historique, si et quand il est nécessaire de voir les choses au point de vue non historique. Et voici précisément la proposition que le lecteur est invité à considérer : le point de vue historique aussi bien que le point de vue non historique sont nécessaires à la santé d'un individu, d'un peuple et d'une civilisation.

Chacun voudra commencer ici par faire une observation. Les connaissances et les sentiments historiques d'un homme peuvent être très limités, son horizon peut-être étroit, comme celui d'un habitant d'une vallée des Alpes ; dans chaque jugement il pourra placer une injustice, pour chaque conception il pourra commettre l'erreur de croire qu'il est le premier à la formuler. Malgré toutes les injustices et toutes les erreurs, il gardera son insurmontable verdeur, et sa santé réjouira tous les yeux. Et, tout près de lui, celui qui est infiniment plus juste et plus savant s'étiolera et ira à sa ruine, parce que les lignes de son horizon sont instables et se déplacent toujours à nouveau, parce qu'il ne parvient pas à se dégager des fines mailles que son esprit d'équité et de véracité tendent autour de lui, pour s'adonner à une dure volonté, à des aspirations brutales. Nous avons vu qu'au contraire l'animal, entièrement dépourvu de conceptions historiques, limité par un horizon en quelque sorte composé de points, vit pourtant dans un bonheur relatif et pour le moins sans ennui, ignorant la nécessité de simuler. La faculté de pouvoir sentir, en une certaine mesure, d'une façon non historique devra donc être tenue par nous pour la faculté la plus importante, pour une faculté primordiale, en tant qu'elle renferme le fondement sur lequel peut seul s'édifier quelque chose de solide, de bien portant et de grand, quelque chose de véritablement humain. Ce qui est non historique ressemble à une atmosphère ambiante, où seule peut s'engendrer la vie, pour disparaître de nouveau avec l'anéantissement de cette atmosphère. À vrai dire, l'homme ne devient homme que lorsqu'il arrive en pensant, en repensant, en comparant, en séparant et en réunissant, à restreindre cet élément non historique. Dans la nuée qui l'enveloppe, naît alors un rayon de claire lumière et il possède la force d'utiliser ce qui est passé, en vue de la vie, pour transformer les événements en histoire. Mais, lorsque les souvenirs historiques deviennent trop écrasants, l'homme cesse de nouveau d'être, et, s'il n'avait pas possédé cette ambiance non historique il n'aurait jamais commencé d'être, il n'aurait jamais osé commencer. Où y a-t-il des actes que l'homme eût été capable d'accomplir sans s'être enveloppé d'abord de cette nuée non historique ?

Mais abandonnons les images et illustrons notre démonstration par un exemple. Qu'on s'imagine un homme secoué ou entraîné par une passion violente, soit pour une femme, soit pour une grande idée ! Comme le monde se transforme à ses yeux ! Quand il regarde derrière lui, il se sent aveugle, ce qui se passe à ses côtés lui est étranger, comme s'il entendait des sons vagues et sans signification ; ce qu'il aperçoit, jamais il ne l'aperçut ainsi, avec autant d'intensité, d'une façon aussi vraie, aussi rapprochée, aussi colorée et aussi illuminée, comme s'il en était saisi par tous les sens à la fois. Toutes les évaluations sont pour lui changées et dépréciées. Il y a tant de choses qu'il ne goûte plus, parce qu'il les sent à peine. Il se demande s'il a longtemps été la dupe de mots étrangers, d'opinions étrangères ; il s'étonne que sa mémoire tourne infatigablement dans le même cercle et que pourtant elle soit trop faible et trop lasse pour faire seulement un seul bond en dehors de ce cercle. Cette condition est la plus injuste que l'on puisse imaginer, elle est étroite, ingrate envers le passé, aveugle en face du danger, sourde aux avertissements ; on dirait un petit tourbillon vivant dans une mer morte de nuit et d'oubli. Et pourtant d'un pareil état d'esprit, quelque non historique et anti-historique qu'il soit,

est née non seulement l'action injuste, mais aussi toute action vraie ; nul artiste ne réalisera son œuvre, nul général sa victoire, nul peuple sa liberté, sans les avoir désirées et y avoir aspiré préalablement dans une semblable condition non historique. De même que celui qui agit, selon l'expression de Goethe, est toujours sans conscience, il est aussi toujours dépourvu de science. Il oublie la plupart des choses pour en faire une seule. Il est injuste envers ce qui est derrière lui et il ne connaît qu'un seul droit, le droit de ce qui est prêt à être. Ainsi, tous ceux qui agissent, aiment leur action infiniment plus qu'elle ne mérite d'être aimée. Et les meilleures actions se font dans un tel débordement d'amour qu'elles sont certainement indignes de cet amour, bien que leur valeur soit incalculable.

Si quelqu'un était capable de se placer dans l'atmosphère non historique, pour flairer et comprendre les nombreux cas de grands événements historiques qui y ont pris naissance, il serait peut-être à même, en tant qu'être connaissant, de s'élever à un point de vue *supra-historique*, tel que l'a décrit Niebuhr, comme résultat possible des considérations historiques.

« L'histoire, dit Niebuhr, comprise d'une façon claire et détaillée, sert du moins à une chose : à se convaincre que les esprits les plus élevés de notre espèce humaine ne savent pas combien fortuite est la conception qui est la leur, et qu'ils imposent avec violence aux autres — avec violence, parce que l'intensité de leur conscience est extrêmement vive. Celui qui n'a pas la certitude de ce fait et n'en a pas fait l'expérience dans des cas nombreux, celui-là se laisse terrasser par l'apparition d'un esprit puissant qui veut la passion la plus haute dans une forme déterminée. » Il faudrait dénommer supra-historique ce point de vue, parce que celui qui s'y placerait ne pourrait plus éprouver aucune tentation de continuer à vivre et à participer à l'histoire, par là même qu'il aurait reconnu l'existence de cette seule condition indispensable à toute action : l'aveuglement et l'injustice dans l'âme de celui qui agit. Il serait même guéri de la tendance de prendre dorénavant l'histoire démesurément au sérieux. Car, en face de chaque homme, en face de chaque événement, parmi les Grecs ou les Turcs, qu'il s'agisse d'une heure du premier ou d'une heure du dix-neuvième siècle, il aurait appris à résoudre la question de savoir pourquoi et comment on vit. Celui qui demanderait à ses amis, s'ils seraient tentés de revivre les dix ou vingt dernières années de leur vie, apprendrait facilement à connaître lequel d'entre eux est préparé à ce point de vue supra-historique. Il est vrai qu'ils répondront tous non, mais ce non ils le motiveront de façon différente. Les uns espéreront peut-être avec confiance que « les vingt prochaines années seront meilleures ». Ce sont ceux dont David Hume dit ironiquement :

*And from the dregs of life hope to receive,  
What the first sprightly running could not give.*

Nous voulons les appeler les hommes historiques. Un regard jeté dans le passé les pousse à préjuger de l'avenir, leur donne le courage de lutter encore avec la vie, fait naître en eux l'espoir que le bien finira par venir, que le bonheur gîte derrière la montagne dont ils s'approchent. Ces hommes historiques s'imaginent que le sens de la vie leur apparaîtra à mesure qu'ils apercevront le développement de celle-ci ; ils regardent en arrière pour comprendre le présent, par la contemplation du passé, pour apprendre à désirer l'avenir avec plus de violence. Ils ne savent pas combien ils pensent et agissent d'une façon non-historique, malgré leur Histoire, et combien leurs études historiques, au lieu d'être au service de la connaissance pure, se trouvent être à celui de la vie.

Mais cette question, à quoi nous avons donné la première réponse, peut aussi bien être résolue d'une façon différente. Il est vrai que c'est encore une fois par une négation, mais par une négation qui repose sur des arguments différents. La négation de l'homme supra-historique ne voit pas le salut dans le développement, mais considère, au contraire, que le monde est terminé et atteint sa fin à chaque moment particulier. Que pourrait-on apprendre de dix nouvelles années, si ce n'est ce que les dix années écoulées ont déjà enseigné !

Savoir si le sens de cet enseignement c'est le bonheur ou la résignation, la vertu ou la pénitence, c'est sur quoi les hommes supra-historiques ne se sont jamais accordés entre eux. Mais à l'encontre de toute considération historique du passé, ils sont unanimes à déclarer que le passé et le présent sont identiques, c'est-à-dire qu'avec toute leur diversité ils se ressemblent d'une façon typique. Ils représentent des normes immuables et omniprésentes, un organisme immobile d'une valeur stable et d'une signification toujours pareille. De même que cent langues différentes correspondent aux mêmes besoins typiques et déterminés des hommes, de sorte que quelqu'un qui comprendrait ces besoins, de toutes les langues n'aurait rien à apprendre de nouveau, de même le penseur suprahistorique projette une lumière intérieure sur toute l'histoire des peuples et des individus, devinant, en visionnaire, le sens primitif des différents hiéroglyphes, évitant même avec lassitude les signes dont le nombre s'accroît de jour en jour. Car, comment, dans l'abondance infinie des événements, n'en arriverait-il pas à la satiété, à la sursaturation et même au dégoût ? De sorte que le plus audacieux finirait peut-être par être prêt à dire à son cœur, avec Léopardi :

*Rien ne vit qui soit digne  
De tes élans et la terre ne mérite pas un soupir.  
Douleur et ennui, voilà notre être et le monde est boue  
— point autre chose.  
Calme-toi.*

Mais laissons les hommes supra-historiques à leur dégoût et à leur sagesse. Aujourd'hui nous voulons, au contraire, nous réjouir de tout cœur de notre manque de sagesse, et prendre du bon temps en véritables hommes d'action et de progrès, en vénérateurs de l'évolution. Il se peut que notre appréciation du développement historique ne soit qu'un préjugé occidental ! Pourvu que, dans les limites de ce préjugé, nous progressions et nous ne nous arrêtons pas en route ! Pourvu que nous apprenions toujours mieux à faire de l'histoire *en vue de la vie* ! Alors nous concéderons volontiers aux supra-historiques qu'ils possèdent plus de sagesse que nous ; à condition, bien entendu, que nous puissions avoir la certitude de posséder la vie à un degré supérieur, car alors notre manque de sagesse aurait plus d'avenir que leur sagesse à eux. Et pour qu'il n'y ait point de doute sur le sens de cette antinomie entre la vie et la sagesse, je veux appeler à mon secours un procédé qui depuis longtemps a fait ses preuves et établir directement quelques thèses.

Un phénomène historique étudié d'une façon absolue et complète et réduit en phénomène de la connaissance est mort pour celui qui l'a étudié, car, en même temps, il a reconnu la folie, l'injustice, l'aveugle passion, en général tout l'horizon obscur et terrestre de ce phénomène et par là même sa puissance historique. Dès lors, cette puissance, pour lui qui sait, est devenue sans puissance ; mais, pour lui qui vit, elle ne l'est peut-être pas encore.

L'histoire, considérée comme science pure devenue souveraine, serait, pour l'humanité, une sorte de conclusion et de bilan de la vie. La culture historique par contre, n'est bienfaisante et pleine de promesses pour l'avenir que lorsqu'elle côtoie un puissant et nouveau courant de la vie, une civilisation en train de se former, donc uniquement lorsqu'elle est dominée et conduite par une puissance supérieure et qu'elle ne domine et ne conduit pas elle-même.

L'histoire, pour autant qu'elle est placée au service de la vie, se trouve au service d'une puissance non historique, et, à cause de cela, dans cet état de subordination, elle ne pourra et ne devra jamais être une science pure, telle que l'est, par exemple, la mathématique. Mais la question de savoir jusqu'à quel point la vie a besoin, d'une façon générale, des services de l'histoire, c'est là un des problèmes les plus élevés, un des plus grands intérêts de la vie, car il s'agit de la santé d'un homme, d'un peuple, d'une civilisation. Quand l'histoire prend une prédominance trop grande, la vie s'émiette et dégénère et, en fin de compte, l'histoire elle-même pâtit de cette dégénérescence.

## 2.

La vie a besoin des services de l'histoire, il est aussi nécessaire de s'en convaincre que de cette autre proposition qu'il faudra démontrer plus tard, à savoir que l'excès d'études historiques est nuisible aux vivants. L'histoire appartient au vivant sous trois rapports : elle lui appartient parce qu'il est actif et qu'il aspire ; parce qu'il conserve et qu'il vénère ; parce qu'il souffre et qu'il a besoin de délivrance. À cette trinité de rapports correspondent trois espèces d'histoire, s'il est permis de distinguer, dans l'étude de l'histoire, un point de vue *monumental*, un point de vue *antiquaire* et un point de vue *critique*.

L'histoire appartient avant tout à l'actif et au puissant, à celui qui participe à une grande lutte et qui, ayant besoin de maîtres, d'exemples, de consolateurs, ne saurait les trouver parmi ses compagnons et dans le présent. C'est ainsi que l'histoire appartient à Schiller, car, disait Goethe, notre temps est si mauvais que le poète, dans la vie humaine qui l'entoure, ne rencontre plus de nature qu'il puisse utiliser. Faisant allusion aux hommes actifs, Polybe appelle, par exemple, l'histoire politique la véritable préparation au gouvernement d'un État et le meilleur enseignement qui, en nous faisant souvenir des malheurs des autres, nous exhorte à supporter avec fermeté les alternatives de la chance. Celui qui a appris à interpréter ainsi le sens de l'histoire doit s'attrister de voir des voyageurs indiscrets ou de minutieux micrologues sur les pyramides d'un passé auguste. Sur les lieux qui l'incitent à suivre un exemple ou à faire mieux, il ne souhaite pas de rencontrer le désœuvré qui, avide de distractions ou de sensations, se promène là comme parmi les trésors amassés d'une galerie de tableaux. L'homme actif, mêlé aux désœuvrés, faibles et sans espoir, parmi les compagnons occupés seulement en apparence, mais qui ne font que s'agiter et se débattre, pour qu'il ne se prenne pas à désespérer et à ressentir du dégoût, il a besoin de regarder derrière lui. Il interrompt sa course vers le but pour respirer. Mais son but, c'est un bonheur quelconque, ce n'est peut-être pas le sien ; souvent c'est celui d'un peuple ou de l'humanité tout entière. Il recule devant la résignation et l'histoire lui est un remède contre la résignation. Le plus souvent aucune récompense ne l'attend, si ce n'est la gloire, c'est-à-dire l'expectative d'une place d'honneur au temple de l'histoire, où il pourra être lui-même, pour ceux qui viendront plus tard, maître, consolateur et avertisseur. Car son commandement lui dit que ce qui fut jadis capable d'élargir la conception de l'« homme » et de réaliser cette conception avec plus de beauté, devra exister éternellement pour être éternellement capable de la même chose. Que les grands moments dans la lutte des individus forment une chaîne, que les sommets de l'humanité s'unissent dans les hauteurs à travers des

milliers d'années, que pour moi ce qu'il y a de plus élevé dans un de ces moments passés depuis longtemps soit encore vivant, clair et grand — c'est là l'idée fondamentale cachée dans la foi en l'humanité, l'idée qui s'exprime par la revendication d'une *histoire monumentale*.

Mais c'est précisément à cause de cette revendication : ce qui est grand doit être éternel, que s'allume la lutte la plus terrible. Car tout le reste, tout ce qui est encore vivant crie : *non* ! Ce qui est *monumental* ne doit pas avoir le droit de se former — c'est là le mot d'ordre contraire. L'habitude apathique, tout ce qui est petit et bas et qui remplit tous les recoins du monde, répand sa lourde atmosphère autour de tout ce qui est grand, jette ses entraves et ses duperies sur le chemin que doit parcourir le sublime pour arriver à l'immortalité. Ce chemin cependant traverse des cerveaux humains, des cerveaux de bêtes inquiètes et éphémères, toujours agités par les mêmes maux et qui ont de la peine à lutter, pour peu de temps, contre la destruction ! Car, avant tout, ces êtres ne veulent qu'une chose : vivre à tout prix. Qui donc pourrait supposer chez eux cette difficile course du flambeau de l'*histoire monumentale*, par quoi seul survit le sublime ! Et pourtant, parmi les hommes, il en naît toujours quelques-uns qui, regardant la grandeur passée, fortifiés par cette contemplation, se sentent tellement enivrés que l'on pourrait croire que la vie humaine est une chose merveilleuse, que le plus beau fruit de cette plante amère ce serait de connaître qu'autrefois il y en eut un qui, fort et fier, traversa l'existence, un autre qui la traversa avec mélancolie, un troisième avec pitié et compassion — tous laissant cependant un seul enseignement, à savoir que celui-là seul vit de la plus merveilleuse façon qui n'estime point la vie. Alors que l'homme vulgaire prend au sérieux ce court espace de temps, alors qu'il le trouve tristement désirable, ceux-là au contraire, sur la route qui mène à l'immortalité et à l'*histoire monumentale*, parvinrent à s'élever au rire olympien, ou du moins à un sublime dédain ; souvent ils descendirent avec ironie dans une tombe — car qu'y avait-il chez eux à enterrer ? Cela seul qui les avait toujours opprimés, étant scorie, déchet, vanité, animalité, et qui maintenant tombe dans l'oubli après avoir abandonné depuis longtemps à leur propre mépris. Mais une chose vivra, le monogramme de leur essence la plus intime, une œuvre, une action, une clarté singulière, une création : vivra parce que nulle postérité ne pourrait s'en passer.

[...]

Tant que l'âme des études historiques résidera dans les grandes impulsions qu'un homme puissant peut recevoir d'elles, tant que le passé devra être décrit comme s'il était digne d'être imité, comme s'il était imitable et possible une seconde fois, ce passé courra le risque d'être déformé, enjolivé, détourné de sa signification et, par là même, sa description ressemblera à de la poésie librement imaginée. Il y a même des époques qui ne sont pas capables de distinguer un passé monumental d'une fiction mythique, car les mêmes impulsions peuvent être empruntées à l'un comme à l'autre. Donc, quand la considération monumentale du passé domine les autres façons de considérer les choses, je veux dire les façons *antiquaire* et *critique*, le passé lui-même en pâtit. On oublie des périodes tout entières, on les méprise, on les laisse s'écouler comme un grand flot gris dont seuls émergent quelques faits semblables à des îlots parés. Les rares personnages qui deviennent visibles ont quelque chose d'artificiel et de merveilleux, quelque chose qui ressemble à cette hanche dorée que les disciples de Pythagore croyaient reconnaître chez leur maître. L'*histoire monumentale* trompe par les analogies.

Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive* (1874),  
« De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie »,  
traduction Henri Albert, Paris, GF-Flammarion, p. 71-92.

**Walter Benjamin** (1892-1940)  
**« Zentralpark, Fragments sur Baudelaire » (1938-1939)**

8. Baudelaire n'avait pas l'idéalisme humanitaire d'un Victor Hugo ou d'un Lamartine. Il n'avait pas non plus à sa disposition la félicité, sentimentale d'un Musset. Il n'avait pas, comme Gautier, pris plaisir à son époque et n'avait pu, comme Leconte de Lisle, s'en faire accroire à son sujet. Il ne lui était pas donné, comme à Verlaine, de se réfugier dans la dévotion ni, comme à Rimbaud, d'accroître la force juvénile de l'élan lyrique par la trahison de la maturité. Si le poète dans son art est riche en moyens, il en est, face à son époque, bien dépourvu. Même la « modernité », qu'il était si fier d'avoir découverte, à quoi aboutit-elle ? Les dirigeants du second Empire ne ressemblaient pas aux modèles de la classe bourgeoise que Balzac avait projetés. Et la modernité devint finalement un rôle que seul peut-être Baudelaire lui-même pouvait tenir. Un rôle tragique, dans lequel le dilettante qui, faute d'autres forces, devait prendre ce rôle, ne jouait souvent qu'un personnage comique, comme les héros que la main de Daumier avait mis en scène sous les applaudissements de Baudelaire. Baudelaire savait sans aucun doute tout cela. Les excentricités auxquelles il se plaisait étaient sa façon de le faire savoir. Ce n'était donc certainement pas un sauveur, un martyr, pas même un héros. Mais il avait quelque chose du mime, qui doit jouer le rôle du « poète » devant un parterre et aux yeux d'une société qui n'a déjà plus besoin du poète authentique et qui ne lui accorde un peu d'espace que pour jouer le mime.

Walter Benjamin, « Zentralpark, fragments sur Baudelaire » (1938-1939),  
dans *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*,  
traduction Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, p. 217-218.

**Walter Benjamin** (1892-1940)  
***Sur le concept d'histoire* (1940)**

§ 9

« Mon aile est prête à se déployer  
J'aimerais bien revenir en arrière  
Car même si je restais pour le temps vivant  
Je n'aurais pas beaucoup de bonheur. »

Gerhard Scholem, *Salut de l'ange* (Lettre à Walter Benjamin, 25 juillet 1921)

Un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus* représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel. Ce que nous appelons le progrès, c'est cette tempête.

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, § IX, traduction Olivier Mannoni, Payot, p. 65-66.

**Walter Benjamin** (1892-1940)

***L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version 1939)***

II - À la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle peut subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction ; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée. L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité ; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée. Le motif en est double. Tout d'abord, la reproduction mécanisée s'affirme avec plus d'indépendance par rapport à l'original que la reproduction manuelle. Elle peut, par exemple en photographie, révéler des aspects de l'original accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre de choisir son champ et qui, à l'aide de certains procédés tels que l'agrandissement, capte des images qui échappent à l'optique naturelle. En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous forme de photographie, soit sous forme de disque. La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre.

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art - toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et nunc*. S'il est vrai que cela ne vaut pas exclusivement pour l'œuvre d'art, mais aussi pour un paysage qu'un film déroule devant le spectateur, ce processus atteint l'objet d'art - en cela bien plus vulnérable que l'objet de la nature - en son centre même : son authenticité. L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'aura et dire : ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. La technique de reproduction - telle pourrait être la formule générale - détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de

la crise et du renouvellement actuel de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel. Ce phénomène est particulièrement tangible dans les grands films historiques. Il intègre à son domaine des régions toujours nouvelles. Et si Abel Gance, en 1927, s'écrie avec enthousiasme : *Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer*, il convie sans s'en douter à une vaste liquidation. [...]

IV - L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose. Mais cette tradition elle-même est une réalité vivante, extrêmement changeante. Une statue antique de Vénus, par exemple, appartenait à une autre tradition chez les Grecs, qui en faisaient l'objet d'un culte, et chez les clercs du Moyen-Âge, qui y voyait une malfaisante idole. Mais les uns et les autres avaient pareillement devant eux l'unicité de cette statue, autrement dit son aura. Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, *la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première*. Aussi indirect qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Au moment du premier ébranlement grave qui l'affecte, le culte profane de la beauté, né à la Renaissance et resté en vigueur durant trois siècles, révèle ce fondement. Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de « l'art pour l'art » qui n'est autre qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est née ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme de l'idée d'un art « pur » qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position.)

Pour étudier l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, il faut tenir compte de ces contextes. Car ils mettent en lumière le fait qui est ici décisif : pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. *Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.*

XV - *La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin.* Ajoutons que, dans tout comportement progressiste, le plaisir émotionnel et spectaculaire se confond immédiatement et intimement

avec l'attitude de l'expert. C'est là un indice social important. Car plus l'importance sociale d'un art diminue, plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple. On goûte sans critiquer le conventionnel - on critique avec dégoût le véritablement nouveau. Il n'en est pas de même au cinéma. La circonstance décisive y est en effet celle-ci : les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente. Tout en se manifestant, ces réactions se contrôlent. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX<sup>e</sup> siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses. En fait, le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film. Et, si peu que cette circonstance puisse se prêter à des conclusions quant au rôle social de la peinture, elle n'en représente pas moins une lourde entrave à un moment où le tableau, dans les conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté avec les masses. Dans les églises et les monastères du Moyen-âge, ainsi que dans les cours des princes jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la réception collective des œuvres picturales ne s'effectuait pas simultanément sur une échelle égale, mais par une entremise infiniment graduée et hiérarchisée. Le changement qui s'est produit depuis n'exprime que le conflit particulier dans lequel la peinture s'est vue impliquée par la reproduction mécanisée du tableau. Encore qu'on entreprit de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma. Aussi le même public qui réagit dans un esprit progressiste devant un film burlesque, doit-il nécessairement réagir dans un esprit rétrograde en face de n'importe quelle production du surréalisme. [...]

XVIII - La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité : les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation. Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec passion à cet aspect superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film *un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuris par leur besoin et leurs soucis..., un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées..., n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule d'être un jour "star" à Los-Angeles.*

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants.

De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

Les architectures ont accompagné l'humanité depuis ses origines. Nombre de genres d'art se sont élaborés pour s'évanouir. La tragédie naît avec les Grecs pour s'éteindre avec eux ; seules les règles en ressuscitèrent, des siècles plus tard. Le poème épique, dont l'origine remonte à l'enfance des peuples, s'évanouit en Europe au sortir de la Renaissance. Le tableau est une création du Moyen Âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée. Par contre, le besoin humain de se loger demeure constant. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus ancienne que celle de n'importe quel art, et il est utile de tenir compte toujours de son genre d'influence quand on veut comprendre le rapport des masses avec l'art. Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. Or, ce mode de réception, élaboré au contact de l'architecture, a dans certaines circonstances acquis une valeur canonique. Car : les tâches qui, aux tournants de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile.

S'habituer, le distrait le peut aussi. Bien plus : ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser des masses. Il le fait actuellement par le film. La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience. Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

XIX - La prolétarisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante de masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'État totalitaire essaye d'organiser les masses prolétarisées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses l'expression de leur *nature*, non pas certes celle de leurs droits. [16] Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'État totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes : l'État totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique. Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne. La guerre, et rien que la guerre permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en

conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi : seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. Il est évident que l'apothéose de la guerre par l'état totalitaire ne se sert pas de pareils arguments, et cependant il sera profitable d'y jeter un coup d'œil. Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit : *Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de L'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée !*

Ce manifeste a l'avantage de la netteté. Sa façon de poser la question mérite d'être adoptée par le dialecticien. À ses yeux, l'esthétique de la guerre contemporaine se présente de la manière suivante. Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie, tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, par le chômage et le manque de débouchés). Dans cette guerre, la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain. Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura.

« *Fiat ars, pereat mundus* », dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique *de tout premier ordre*. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.

**Clement Greenberg** (1909-1994)  
**« Avant-garde et kitsch » (1939)**

C'est dans cette quête de l'absolu que l'avant-garde – et la poésie, aussi bien – est arrivée à l'art « abstrait » ou « non objectif ». L'artiste ou le poète d'avant-garde essaie en fait d'imiter Dieu en créant quelque chose qui ne vaille que par soi-même, à la manière dont la nature est valide, dont un paysage – pas son image – est esthétiquement valide : c'est-à-dire quelque chose de *donné*, d'incrédé, libre de toute signification, de toute ressemblance, de tout modèle. Le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre, plastique ou littéraire, ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même.

Mais l'absolu reste l'absolu et le poète ou l'artiste étant ce qu'il est hérite certaines valeurs plus que d'autres. Ces valeurs mêmes au nom desquelles il invoque l'absolu sont des valeurs relatives : les valeurs de l'esthétique. Il finit donc par imiter, non pas Dieu – et j'emploie ici le terme « imiter » dans son sens aristotélicien – mais les modes et les procédures artistiques et littéraires eux-mêmes. Telle est la genèse de l'« abstrait ». En détournant son attention du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la dirige sur les moyens de sa pratique. Le non-figuratif ou l'« abstrait », s'il doit avoir une validité esthétique, ne peut être arbitraire ni accidentel : il doit naître de sa soumission à quelque contrainte ou à quelque principe premier digne d'intérêt. Cette contrainte, une fois qu'on a renoncé au monde l'expérience commune, extravertie, ne peut être trouvée que dans les procédures et les techniques mêmes par lesquels l'art et la littérature ont déjà imité cette expérience. Ces moyens eux-mêmes deviennent le sujet de l'art et de la littérature. Si, toujours selon Aristote, l'art et la littérature sont imitation, ce dont il s'agira ici sera d'imiter le processus de l'imitation. [...]

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, même Klee, Matisse et Cézanne tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent<sup>1</sup>. Ce qui anime leur œuvre par-dessus tout, c'est le souci essentiel d'inventer et d'ordonner des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs, etc., à l'exclusion de tout ce qui ne leur est pas intrinsèquement lié. Des poètes tels que Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, et même Rilke ou Yeats, se concentrent sur l'effort de créer de la poésie et sur les « moments » mêmes de la conversion poétique — plutôt que sur l'expérience vécue en tant qu'elle puisse se convertir en poésie. Certes ceci n'exclut pas d'autres préoccupations dans leur travail, car la poésie se sert des mots, et les mots supposent la communication. Certains poètes, comme Mallarmé et Valéry, vont plus loin que d'autres dans ce domaine — mis à part les poètes qui ont essayé de composer une poésie uniquement par les sons. Au demeurant, si la poésie était plus facile à définir, la poésie moderne n'en serait que plus « pure », plus « abstraite ». Pour ce qui est des autres disciplines littéraires, la définition de l'esthétique d'avant-garde proposée ici n'est pas un lit de Procuste<sup>2</sup> : sans insister sur le fait que la plupart de nos meilleurs romanciers contemporains ont été à l'école de l'avant-garde, on trouvera significatif que l'œuvre la plus ambitieuse de Gide soit un roman sur la rédaction d'un roman et qu'*Ulysse* et *Finnegans Wake* de Joyce se proposent surtout – je reprends les propos d'un critique français – comme la réduction de l'expérience vécue à l'expression pour l'expression, celle-ci étant plus importante que ce qu'elle exprime. [...]

---

<sup>1</sup> De ce point de vue, le surréalisme dans les arts plastiques est une tendance réactionnaire qui tente de restaurer un sujet « extérieur ». Le souci principal d'un peintre comme Dali est de représenter les processus et les concepts de sa conscience, non les processus déterminés par son médium.

<sup>2</sup> [Notice] Mutilation d'une œuvre ou d'un projet pour les rendre conformes à un modèle.

Là où il y a une avant-garde, on trouve en général aussi une arrière-garde. Le fait est qu'un second phénomène culturel nouveau a fait son apparition, en même temps que l'avant-garde, dans l'Ouest industrialisé, phénomène auquel les Allemands ont donné le nom merveilleux de *kitsch* ; il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc.

Le *kitsch* est un produit de la révolution industrielle qui, en urbanisant les masses d'Europe occidentale et d'Amérique, a favorisé ce qu'il est convenu d'appeler l'alphabétisation universelle.

Auparavant, la culture formelle, par opposition à la culture populaire, n'avait pour marché qu'une seule catégorie d'individus, qui, outre leur capacité à lire et à écrire, jouissaient des loisirs et du bien-être indispensables à l'acquisition de la culture. Celle-ci avait jusqu'alors été indissociablement liée au fait de savoir lire et écrire. Avec l'alphabétisation générale, savoir lire et écrire est devenu une compétence mineure, un peu comme la conduite automobile aujourd'hui, et n'a plus servi à distinguer les inclinations culturelles d'un individu puisque ce n'était plus la condition *sine qua non* de goûts raffinés.

Les paysans qui allaient former le prolétariat et la petite bourgeoisie des villes apprennent à lire et à écrire par souci d'efficacité, sans accéder pour autant aux loisirs et au bien-être qui les auraient rendus disponibles pour la culture urbaine traditionnelle. Perdant néanmoins leur goût pour la culture populaire dont la campagne formait l'arrière-plan et découvrant en même temps une nouvelle capacité d'ennui, les nouvelles masses urbaines allaient attendre de la société qu'elle leur fournisse une culture adaptée à leurs besoins. Pour satisfaire la demande de ce nouveau marché, on eut recours à une nouvelle denrée, un succédané de culture, le *kitsch*, destiné à une population insensible aux valeurs culturelles authentiques, mais néanmoins avide de ce divertissement que seule la culture, sous une forme ou une autre, peut offrir. [...]

Le *kitsch*, c'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses. [...] Le *kitsch* pille dans la nouveauté un butin sans cesse renouvelé qu'il édulcore et sert ensuite comme *kitsch*. [...] Les profits considérables du *kitsch* sont une source de tentation pour les membres de l'avant-garde elle-même et certains n'y ont pas toujours résisté. Des écrivains et des artistes ambitieux modifient leur œuvre sous la pression du *kitsch*, certains y succombent tout à fait. Il y a aussi des cas limites troublants comme ceux des écrivains populaires, Simenon en France et Steinbeck aux Etats-Unis. De toute façon, le résultat final est toujours au détriment de la vraie culture. [...]

Un régime politique qui introduit de nos jours une culture officielle le fait par pure démagogie. Si en Allemagne, en Italie et en Russie, la tendance officielle de la culture est aujourd'hui au *kitsch*, ce n'est pas parce que leurs gouvernements respectifs sont contrôlés par des philistins mais bien parce que le *kitsch* y représente la culture de masse, comme partout ailleurs. Encourager le *kitsch* n'est qu'un des moyens bon marché employés par les régimes totalitaires pour se concilier leurs sujets. [...] Ces régimes entreprennent de flatter les masses en abaissant l'ensemble de la culture à leur niveau. Voilà pourquoi l'avant-garde est hors-la-loi.

Clement Greenberg, 1939  
(traduction Ann Hindry)

**Clement Greeberg** (1909-1994)  
**« La peinture moderniste » (1960)**

Le modernisme ne se limite pas simplement à l'art ni à la littérature. Désormais, il s'étend à la quasi-totalité de ce qui trouve qu'il a l'importance d'une nouveauté historique. La civilisation occidentale n'est pas la première à se retourner pour s'interroger sur ses propres fondations, mais c'est la civilisation qui est allée le plus loin dans ce sens. J'assimile le modernisme à l'intensification, voire l'exacerbation, de cette tendance autocritique que le philosophe Kant inaugura. En tant qu'il fut le premier à critiquer les moyens mêmes de la critique (*criticism*<sup>1</sup>), je tiens Kant pour le premier véritable moderniste.

L'essence du modernisme réside dans l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline pour critiquer cette discipline même — subvertir, mais pour la retrancher (*to entrench*<sup>2</sup>) plus fermement dans son champ de compétence. Kant utilisa la logique pour établir les limites de la logique et, en proportion de ce qu'il soustrayait à son ancienne juridiction, la logique se retrouva plus assurée dans la maîtrise de ce qui lui restait.

L'autocritique du modernisme procède de la critique des Lumières mais ne s'y réduit pas. Les Lumières critiquaient de l'extérieur, à la manière dont le fait la critique dans son sens le mieux partagé ; le modernisme critique de l'intérieur, par le biais des procédures mêmes de ce qui est critiqué. Il semble naturel que cette nouvelle sorte de critique soit apparue d'abord en philosophie qui est critique par définition ; mais à mesure que le XIX<sup>e</sup> siècle avançait, il se manifesta dans nombre d'autres champs. On commença à exiger de chaque forme d'activité sociale 'une justification plus rationnelle, et l'autocritique « kantienne » fut convoquée dans l'éventualité de rencontrer ou d'interpréter cette exigence dans des ères fort éloignées de la philosophie.

Nous savons ce qu'il est advenu d'une activité comme la religion qui n'a pas été capable d'employer la critique « kantienne » immanente pour s'autojustifier. À première vue, les arts pourraient sembler avoir connu une situation comparable à la religion. S'étant vu dénier par les Lumières toutes les sortes de tâches qu'ils eussent pu assumer sérieusement, tout se passa comme s'ils tendaient à être réduits au divertissement pur et simple, et comme si le divertissement lui-même tendait à être réduit, de même que la religion, à une thérapie. Les arts ne pouvaient se préserver de cette rétrogradation qu'en démontrant que la sorte d'expérience qu'ils procuraient était valable de plein droit au lieu de procéder d'une autre sorte d'activité.

En l'occurrence, chaque art devait réussir cette démonstration pour son propre compte. Il fallait que l'unicité et l'irréductibilité fussent manifestées et explicitées non seulement dans l'art en général mais dans chaque art particulier. Chaque art devait déterminer, à travers les opérations qui lui sont particulières, les effets qui lui sont particuliers et exclusifs. Ce faisant, chaque art devrait sans doute restreindre son champ de compétence, mais, du même coup,

---

<sup>1</sup> En anglais, *criticism* signifie la critique (l'acte, le fait de critiquer, spécialement dans un texte qui rend compte d'un autre texte, littéraire, ou d'une œuvre d'une autre nature). Le mot a un autre sens, celui auquel le mot français *criticisme* est spécialisé (de même que l'allemand *Kriticismus*) : la doctrine kantienne ou, plus généralement, toute philosophie qui préconise de fonder la recherche philosophique sur la théorie de la connaissance, c'est-à-dire le discernement (la critique) des formes et des catégories de l'esprit. L'expression « critiquer les moyens même de la critique » peut être considérée comme une définition du *criticisme* en ce second sens.

<sup>2</sup> Terme militaire.

affermirait plus assurément sa maîtrise de ce champ.

Il apparut rapidement que le champ de compétence unique et propre pour chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de son médium recelait d'unique. La tâche de l'autocritique devint l'exclusion, parmi les effets de chaque art, de quelque effet que ce soit qu'il serait envisageable de prêter ou d'emprunter à un autre art. Ainsi, chaque art retournerait à son état « pur », et dans sa « pureté » trouverait la garantie de ses normes de qualité aussi bien que de son indépendance. La « pureté » signifiait l'autodéfinition, et l'entreprise de l'autocritique dans les arts devint une entreprise d'autodéfinition à outrance (*with a vengeance*<sup>1</sup>).

L'art réaliste, illusionniste, avait dissimulé le médium, employant l'art pour cacher l'art ; le modernisme emploie l'art pour attirer l'attention sur l'art<sup>2</sup>. Les limites qui constituent le médium de la peinture — la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment — étaient traitées par les anciens maîtres comme des facteurs négatifs qui ne pouvaient être pris en compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à tenir ces mêmes limites pour des facteurs positifs dont il faut se préoccuper ouvertement. Les tableaux de Manet devinrent les premières œuvres modernistes en vertu de la franchise avec laquelle ils affichèrent les surfaces sur lesquelles la peinture était posée. Les impressionnistes, dans le sillage de Manet, renoncèrent à la sous-couche et au verni, pour placer l'œil, sans aucun doute, devant l'évidence que les couleurs utilisées étaient faites de peinture réelle, tirée de pots et de tubes. Cézanne sacrifia la vraisemblance, ou l'exactitude, afin d'ajuster plus explicitement le dessin et la composition à la forme rectangulaire de la toile.

Cependant, c'était l'accentuation de la planéité inéluctable du support qui demeurait ce qu'il y avait de plus fondamental dans les processus par lesquels l'art de la peinture se critiquait et se définissait sous le modernisme. La planéité était la seule propriété uniquement réservée à cet art. L'espace clos du support était une condition limitative, ou une norme, que partageait l'art du théâtre ; la couleur, une norme ou un moyen dont participaient la sculpture aussi bien que le théâtre. La planéité, la bidimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, en sorte que la peinture moderniste s'orienta vers la planéité et rien d'autre.

Les anciens maîtres avaient senti qu'il était nécessaire de préserver ce que l'on appelle l'intégrité du plan pictural : c'est-à-dire de signifier la présence persistante de la planéité sous l'illusion la plus vive de l'espace tridimensionnel. L'apparente contradiction en cause — la tension dialectique, pour employer une expression à la mode mais juste — était essentielle au succès de leur art, comme elle est en effet nécessaire pour le succès de tout art pictural. Les modernistes n'ont ni évité ni résolu cette contradiction ; ils ont plutôt renversé ses termes. On prend conscience de la planéité de leurs peintures avant, plutôt qu'après avoir pris conscience du contenu de la planéité. Tandis que l'on tend à voir ce qui est dans un tableau d'ancien maître avant de le voir comme peinture, on voit d'abord une peinture moderniste comme un tableau. C'est, de fait, la meilleure façon de voir tout type de tableau, qu'il soit d'un maître ancien ou moderniste, mais le modernisme l'impose comme la seule et nécessaire façon, et la réussite du modernisme dans ce sens est une réussite de l'autocritique.

Traduction Dominique Château

---

<sup>1</sup> Terme à nouveau militaire.

<sup>2</sup> Ces deux phrases semblaient en même temps définir et imposer normativement le modernisme comme une démonstration intellectualiste des seules propriétés du médium.

**Hannah Arendt** (1906-1975)  
***Condition de l'homme moderne* (1958)**

Si l'on compare le monde moderne avec celui du passé, la perte d'expérience humaine que comporte cette évolution est extrêmement frappante. Ce n'est pas seulement, ni même principalement, la contemplation qui est devenue une expérience totalement dénuée de sens. La pensée elle-même, en devenant « calcul des conséquences », est devenue une fonction du cerveau, et logiquement on s'aperçoit que les machines électroniques remplissent cette fonction beaucoup mieux que nous. L'action a été vite comprise, elle l'est encore, presque exclusivement en termes de faire et de fabrication, à cela près que la fabrication, à cause de son appartenance-au-monde et de son essentielle indifférence à l'égard de la vie, passa bientôt pour une autre forme du travail, pour une fonction plus compliquée mais non pas plus mystérieuse du processus vital.

Dans le même temps, nous nous sommes montrés assez ingénieux pour trouver les moyens de soulager la peine de vivre à tel point qu'il n'est plus utopique de songer à éliminer le travail du nombre des activités humaines. Car dès à présent, le mot travail est trop noble, trop ambitieux, pour désigner ce que nous faisons ou croyons faire dans le monde où nous sommes. Le dernier stade de la société de travail, la société d'employés, exige de ses membres un pur fonctionnement automatique, comme si la vie individuelle était réellement submergée par le processus global de la vie de l'espèce, comme si la seule décision encore requise de l'individu était de lâcher, pour ainsi dire, d'abandonner son individualité, sa peine et son inquiétude de vivre encore individuellement senties, et d'acquiescer à un type de comportement, hébété, « tranquilisé » et fonctionnel. Ce qu'il y a de fâcheux dans les théories modernes du comportement, ce n'est pas qu'elles sont fausses, c'est qu'elles peuvent devenir vraies, c'est qu'elles sont, en fait, la meilleure mise en concepts possible de certaines tendances évidentes de la société moderne. On peut parfaitement concevoir que l'époque moderne — qui commença par une explosion d'activité humaine si neuve, si riche de promesses — s'achève dans la passivité la plus inerte, la plus stérile que l'Histoire ait jamais connue.

Mais il y a d'autres signaux d'alarme, plus graves, pour indiquer que l'homme accepterait, qu'il est même peut-être sur le point, de se changer en cette espèce animale dont, depuis Darwin, il s'imagine qu'il descend. Si pour conclure nous retournons une fois de plus à la découverte du point d'appui d'Archimède, si nous l'appliquons, malgré l'avertissement de Kafka, à l'homme lui-même et à ce qu'il fait sur cette terre, il devient aussitôt manifeste que toutes ses activités, observées d'un point de l'univers suffisamment éloigné, n'apparaîtraient pas comme des activités de telle ou telle sorte, mais comme des processus, et par exemple, selon le mot d'un savant, la motorisation moderne apparaîtrait comme un processus de mutation biologique dans lequel les corps humains commencent graduellement à se couvrir de carapaces d'acier. Pour l'observateur de Sirius cette mutation serait ni plus ni moins mystérieuse que celle qui se produit sous nos yeux chez ces petits organismes que nous avons combattus à coups d'antibiotiques et qui donnent mystérieusement naissance à de nouvelles races pour nous résister. À quel point est enraciné cet usage du point d'appui d'Archimède employé contre nous, on le voit jusque dans les métaphores qui dominent aujourd'hui la pensée scientifique. Si les savants peuvent nous parler de la « vie » de l'atome — où apparemment chaque particule est

« libre » de se conduire à son gré et où les lois qui régissent ces mouvements sont les mêmes lois statistiques qui, d'après les sciences sociales, font que les foules se comportent comme elles le doivent, si « libre » que puisse paraître dans ses choix la particule individuelle – si, en d'autres termes, le comportement de la particule infiniment petite n'est pas seulement analogue dans son schéma au système planétaire tel qu'il nous apparaît, mais en outre ressemble aux schémas de vie et de comportement de la société humaine, c'est évidemment que nous regardons cette société et que nous y vivons comme si nous étions aussi éloignés de notre existence humaine que de l'infiniment petit et de l'immensément grand qui, même si on peut les percevoir à l'aide des instruments les plus puissants, sont trop loin de nous pour être éprouvés et sentis.

Il va sans dire que l'homme moderne n'a pas pour autant perdu ses facultés et n'est pas sur le point de les perdre. Malgré tout ce que la sociologie, la psychologie, l'anthropologie nous disent de l'« animal social », les hommes persistent à fabriquer et à construire, encore que ses facultés soient de plus en plus restreintes aux talents de l'artiste, de sorte que la prise de contact avec le monde, qui les accompagne, échappe de plus en plus à l'expérience ordinaire(1).

- (1) Cette essentielle appartenance-au-monde de l'artiste ne change évidemment pas lorsqu'un « art non objectif » remplace la représentation des objets ; prendre ce « non-objectivisme » pour un subjectivisme dans lequel l'artiste se croirait appelé à « s'exprimer », à exprimer ses sentiments subjectifs, voilà qui est typique du Charlatan. Peintre, sculpteur, poète ou musicien, l'artiste produit des objets de-ce-monde, et sa réification n'a rien de commun avec la pratique très discutée et en tout cas totalement inartistique de l'expression. L'art expressionniste est une contradiction dans les termes, non l'art abstrait.

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958),  
chapitre 6 « La *vita activa* et l'âge moderne »,  
traduction Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, rééd. Pocket, p. 400-402.

**Theodor W. Adorno** (1903-1969)  
*Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951)

150

*Edition spéciale* — Certains passages importants de Poe et de Baudelaire présentent le concept du nouveau. Chez le premier, dans la description du Maelström dont l'épouvante — égale à celle de *the novel* — n'aurait encore été décrite correctement par aucun récit traditionnel ; chez le second, dans la dernière ligne du cycle intitulé *La mort* qui choisit la chute dans l'abîme, qu'il s'agisse de l'enfer ou du ciel : « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ». Dans les deux cas, le sujet s'abandonne à un danger inconnu qui, dans un renversement vertigineux, promet du plaisir. Le nouveau, une sorte de blanc dans la conscience, attendu pour ainsi dire les yeux fermés, semble être la formule qui permet d'extraire de l'horreur et du désespoir leur part de stimulant. Elle transforme le mal en fleur. Mais ses contours dénudés constituent un cryptogramme de la réaction la plus simple. Elle circonscrit la riposte précise donnée par le sujet à un monde devenu abstrait, à l'ère industrielle. Le culte du nouveau et, par conséquent, l'idée de la modernité, est une révolte contre le fait qu'il n'y a plus rien de nouveau. La ressemblance entre tous les biens produits mécaniquement, le réseau de la socialisation qui emprisonne les objets en même temps que le regard posé sur eux qui les assimile, transforme tout ce qui arrive en quelque chose de déjà vu, en exemplaire accidentel d'un genre, en double du modèle. La strate de ce qui n'a pas été prémédité, de ce qui est libre de toute intentionnalité et qui seule permet aux intentions de se développer, cette strate semble épuisée. C'est d'elle que rêve l'idée du nouveau. Lui-même inaccessible, il s'installe lui-même à la place du dieu détrôné, dans l'attitude de qui commence à prendre conscience du déclin de l'expérience. Mais son concept reste enchaîné par cette paralysie de l'expérience et c'est de cela que témoigne son caractère abstrait, impuissant dans sa recherche de la concrétion qui lui échappe. Pour ce qui concerne la « préhistoire de la modernité », il serait intéressant d'analyser le changement de signification que subit le terme de *sensation*, synonyme exotérique du concept baudelairien du *nouveau*. Le terme s'est répandu dans la culture européenne par l'intermédiaire de l'épistémologie. Pour Locke il signifie la simple perception directe, le contraire de la réflexion. Plus tard, il est devenu la grande inconnue et, finalement, ce qui excite les masses, l'ivresse destructrice, le choc comme bien de consommation. Être encore capable de percevoir quelque chose sans se soucier de la qualité, remplace le bonheur parce que la quantification omniprésente et omnipotente nous a enlevé toute possibilité de percevoir. Au lieu d'un rapport plein de l'expérience à son objet, nous trouvons quelque chose de purement subjectif et, en même temps, physiquement isolé, le sentiment, qui s'épuise dans la lecture du manomètre. C'est ainsi que l'émancipation historique de l'être en soi se convertit en forme de l'intuition, processus dont tint compte la psychologie de la perception au XIX<sup>e</sup> siècle, en réduisant le substrat de l'expérience à un simple « stimulant élémentaire » de la constitution particulière duquel les énergies spécifiques des sens sont indépendantes. Mais la poésie de Baudelaire est remplie de ces lueurs fulgurantes que voit l'œil fermé quand il reçoit un choc. L'idée du nouveau est

aussi fantasmagorique que sont fantasmagoriques ces lueurs. Ce qui surgit tandis que la perception sereine n'atteint plus que le calque des choses — préformé socialement — n'est que répétition. Le nouveau recherché pour lui-même, produit pour ainsi dire en laboratoire, pétrifié en un schéma conceptuel, devient, dans sa brusque apparition, retour inéluctable de l'ancien, assez comparable aux névroses traumatiques. Aveuglé, l'homme voit se déchirer le voile de la succession temporelle et il découvre les archétypes de ce qui est toujours semblable : c'est pour cette raison que la découverte du nouveau a quelque chose de satanique, elle est l'éternel retour de la damnation. L'allégorie de *the novel*, chez Poe, est celle du mouvement circulaire incessant, pourtant immobile en apparence, du bateau livré au tourbillon du Maelström. Les sensations avec lesquelles le masochiste s'abandonne au nouveau sont autant de régressions. La psychanalyse a raison en ce point : l'ontologie de la modernité baudelairienne, comme toutes celles qui suivirent, répond aux pulsions infantiles primaires. Son pluralisme est un *fata morgana* bigarré, dans lequel le monisme de la raison bourgeoise se promet — hypocritement — son auto-destruction sous forme d'espérance. Cette promesse constitue l'idée de la modernité, et à cause de son noyau — toujours le même — la modernité assume — à peine a-t-elle commencé à vieillir — l'expression de l'archaïque. *Tristan*, qui se dresse au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle comme l'obélisque de la modernité, est en même temps le monument érigé à la compulsion de répétition. Le nouveau, une fois instauré, est ambigu. Tandis qu'il embrasse tout ce qui tend à faire éclater l'unité rigide de l'ordre existant, il est absorbé par la nouveauté qui, sous la pression de l'unité mentionnée, favorise de façon décisive la décomposition du sujet en moments de convulsion où il a l'illusion de vivre, favorisant ainsi du même coup la société totale qui, suivant la nouvelle mode, expulse le nouveau. Le poème que Baudelaire consacre à la martyre du sexe, victime de l'assassin, célèbre allégoriquement le caractère sacré du plaisir dans la nature morte effroyablement libératrice du crime, mais l'ivresse que suscite la vue du corps nu décapité ressemble déjà à celle qui poussa les victimes probables du régime hitlérien à aller — avides et paralysées — acheter les journaux où étaient publiées les mesures leur annonçant leur propre perte. Le fascisme a été la sensation absolue : dans une déclaration qu'il fit à l'époque des premiers pogromes, Goebbels se vantait que les nazis n'étaient rien moins qu'ennuyeux. Sous le Troisième Reich, on jouissait de l'horreur abstraite répandue par les informations et les rumeurs comme du seul stimulant qui suffisait à échauffer momentanément les sens affaiblis des masses. Sans la violence quasiment irrésistible de l'avidité pour les gros titres, qui prenait le cœur pour ainsi dire à la gorge et le faisait régresser vers un passé mythique, l'indicible n'aurait été supportable ni pour les spectateurs, ni même pour les criminels. Durant la guerre, même les nouvelles désastreuses furent présentées finalement en gros titres aux Allemands et la lente débâcle militaire ne fut nullement dissimulée. Des concepts comme ceux de sadisme et de masochisme sont devenus insuffisants. Dans la société de masse qui dispose de moyens de grande diffusion, ils sont médiatisés par le sensationnel, qui est météorique, lointain, l'extrême nouveauté. Il terrasse le public qui se tord sous le choc et oublie qui a subi cette monstruosité ; lui-même ou d'autres. Comparée à son impact, la nature du choc devient réellement indifférente, comme elle le fut idéalement dans l'évocation des poètes : il est possible même que l'horreur savourée par Poe et Baudelaire, une fois réalisée par les dictateurs, perde sa qualité de

sensationnel et s'émousse. Le sauvetage brutal des qualités dans le nouveau était dépourvu de qualité. Tout peut, en tant que nouveau, aliéné à soi-même, devenir jouissance tout comme des morphinomanes devenus insensibles finissent par recourir sans discrimination à toutes les drogues, y compris l'atropine. En même temps que la distinction entre les qualités, la sensation forte a englouti tout jugement : c'est ce qui la transforme proprement en agent d'une régression catastrophique. Dans la terreur que répandirent les dictatures régressives, la modernité, cette image dialectique du progrès, a définitivement éclaté. Le nouveau sous sa forme collective, dont il apparaît déjà quelque chose dans le trait journalistique de Baudelaire comme dans les tambours fracassants de Wagner, est en effet la vie extérieure distillée pour en faire une drogue stimulante et paralysante : ce n'est pas un hasard si Poe, Baudelaire et Wagner eurent du goût pour la drogue. Le nouveau ne devient le mal absolu que lorsqu'il fait partie de l'organisation totalitaire où disparaît la tension entre l'individu et la société — qui un jour produisit le nouveau. De nos jours, l'appel au nouveau quel qu'il soit est devenu universel pourvu qu'il soit suffisamment archaïque, c'est le *medium* omniprésent de la fausse mimésis. La décomposition du sujet s'accomplit dans son abandon au toujours identique toujours autre. Voilà qui vide les caractères de tout ce qui leur conférait de la fermeté. Ce dont Baudelaire — en vertu de l'image — était encore le maître, devient la proie de la fascination passive. L'infidélité, la non-identité et l'adhésion morbide à une situation donnée, sont suscitées par l'attrait d'un nouveau qui, en tant que stimulant, n'en est déjà plus un. Peut-être est-ce là l'expression d'un renoncement de l'humanité, renoncement au désir d'avoir des enfants parce qu'à chacun d'entre eux on peut prophétiser le pire : le nouveau est la figure secrète de tous ceux qui ne sont pas nés. Malthus est l'un des ancêtres du XIX<sup>e</sup> siècle, et Baudelaire a exalté avec raison la femme stérile. L'humanité qui doute de sa possibilité de se reproduire, projette inconsciemment son désir de survivre dans la chimère des choses jamais connues, mais cette chimère ressemble à la mort. Elle indique le déclin d'un système qui ne semble plus avoir besoin de ses membres.

Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951),  
traduction Éliane Kaufholz & Jean-René Ladmiral,  
Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 316-230.

**Theodor W. Adorno** (1903-1969)  
*Théorie esthétique* (inachevé)

Un aspect des "ismes" n'acquiert qu'aujourd'hui son actualité. Le contenu de vérité de certains mouvements artistiques ne culmine absolument pas dans de grandes œuvres d'art. Benjamin a illustré cela à propos du théâtre baroque allemand<sup>1</sup>. Sans doute en est-il de même pour l'expressionnisme allemand et pour le surréalisme français, lequel ne mettait pas par hasard en cause le concept même d'art - un moment qui, depuis, resta mêlé à tout art nouveau authentique. Mais étant donné qu'il resta néanmoins art, c'est en tant que substance de cette provocation qu'on pourra chercher la prépondérance de l'art sur l'œuvre d'art. Cette prépondérance est représentée par les "ismes". Ce qui, sous l'aspect de l'œuvre, se présente comme échec ou comme simple exemple, témoigne également d'impulsions qui ne peuvent plus guère s'objectiver dans l'œuvre particulière, impulsions d'un art qui se transcende lui-même ; son idée attend d'être sauvée. Le fait que le malaise devant les "ismes" s'accommode rarement de leur équivalent historique, les écoles, est digne d'attention. Les "ismes" sont, pour ainsi dire, la sécularisation de ces écoles à une époque qui les détruit parce qu'elles étaient traditionalistes. Elles sont inconvenantes parce qu'elles ne se soumettent pas au schéma de l'individuation absolue, entre-temps îlot de cette tradition ébranlée par le principe d'individuation. L'objet de cette haine doit être complètement isolé, caution de son impuissance, de son inefficacité historique, de sa mort prochaine et radicale. Les écoles sont entrées avec l'art moderne en une contradiction qui s'exprime de façon excentrique dans les représailles des académies à l'encontre des étudiants suspects de sympathie pour les orientations modernes. Les "ismes" tendent à être des écoles qui remplacent l'autorité traditionnelle et institutionnelle par une autorité objective. Il est préférable de s'associer à eux plutôt que de les renier, serait-ce par l'antithèse de l'art moderne et du modernisme. La critique de l'effort pour être au "goût du jour" - alors qu'il n'y a pour cela aucune nécessité structurale - ne manque pas de justification. Ce qui, par exemple, dépourvu de fonction singe la fonction, est régressif ; mais séparer le modernisme - en tant que conviction des suiveurs - de l'art moderne authentique est une erreur car aucun art moderne objectif ne se cristallise sans la conviction subjective stimulée par le Nouveau.

En vérité, la distinction entre moderne et modernisme est démagogique : celui qui se plaint du modernisme pense en fait à l'art moderne, tout comme l'on combat les suiveurs pour frapper les premiers rôles auxquels on n'ose s'attaquer, et dont la supériorité en impose aux conformistes. Le critère de la sincérité, par rapport auquel on juge hypocritement les modernistes, suppose que l'on se contente d'être comme on est et pas autrement ; c'est là l'habitus fondamental du réactionnaire en matière esthétique. Sa fausse nature se dissout par la réflexion, aujourd'hui devenue l'essence même de la culture artistique. La critique du modernisme en faveur du véritable art moderne est un prétexte pour prétendre que l'art modéré, dont la raison dissimule des résidus de bon sens trivial, est meilleur que l'art moderne radical. C'est l'inverse qui est vrai. Ce qui

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928).

est resté en arrière ne dispose même pas des moyens plus anciens dont il se sert. L'histoire domine complètement les œuvres, même celles qui la nient.

En vive opposition à l'art traditionnel, l'art nouveau fait valoir le moment même, jadis caché, du réalisé, du fabriqué. La perte de ce qui en lui est  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$  a connu une telle extension que les tentatives pour faire se perdre dans l'objet le processus de production devraient être d'avance vouées à l'échec. Déjà, la génération précédente a limité la pure immanence des œuvres d'art en même temps qu'elle la poussait à l'extrême ; par l'auteur, en tant que commentateur, par l'ironie et par quantités de matériaux savamment protégés de l'intervention de l'art. Il en résulta le plaisir de substituer aux œuvres d'art le processus de leur propre production. Aujourd'hui, comme le déclarait Joyce à propos de *Finnegans Wake*, et avant qu'il ne publie la totalité de ses écrits, toute œuvre est un *work in progress*. Mais ce qui, de par sa complexion, n'est possible qu'en tant qu'émergence et devenir, ne peut pas cependant, sans mentir, se poser simultanément comme clos et achevé. L'art est incapable d'échapper de son plein gré à cette aporie. Il y a quelques décennies, Adolf Loos écrivait que l'on n'invente pas les ornements ; or, ce qu'il signalait tend à se généraliser ; en art, plus il faut créer, chercher et inventer, moins il est sûr qu'il soit possible de le faire et de l'inventer. L'art radicalement fabriqué finit par se heurter au problème de la possibilité même de sa fabrication ; ce que l'on se sent tenté de contester, dans les œuvres du passé, c'est précisément ce qui est arrangé, calculé, ce qui - comme on aurait dit autour de 1800 - n'est pas redevenu nature. Le progrès de l'art en tant que "faire" et le scepticisme qui s'y rattache se répondent l'un et l'autre ; en fait, ce progrès s'accompagne de la tendance au non-volontaire absolu qui va de l'écriture automatique d'il y a cinquante ans au tachisme et à la musique aléatoire d'aujourd'hui ; c'est avec raison que l'on constate la convergence de l'œuvre d'art intégralement technique et totalement fabriquée avec l'œuvre absolument fortuite. En effet, ce qui semble non élaboré l'est à plus forte raison.

La vérité du Nouveau, vérité de l'inviolé, se situe dans l'absence d'intention. Elle entre ainsi en contradiction avec la réflexion, le moteur du Nouveau, et lui confère une puissance seconde. Elle est le contraire de son concept philosophique usuel, comme par exemple celui de la doctrine schillérienne du sentimentalisme qui se réduit à charger les œuvres d'art d'intentions. La réflexion seconde saisit la procédure, le langage de l'œuvre d'art, dans l'acception la plus large, mais elle vise à la cécité. Le mot d'ordre de l'absurde, aussi insuffisant soit-il, exprime cela. Le refus de Beckett d'interpréter ses œuvres, lié à une conscience extrême des techniques, des implications du contenu matériel et du matériau linguistique, n'est pas une aversion purement subjective ; en même temps que croît la réflexion et sa force, le contenu s'obscurcit en lui-même. Certes, cela ne dispense pas objectivement de l'interprétation comme s'il n'y avait rien à interpréter. Se borner à cela, c'est donner dans la confusion qui est à l'origine du discours sur l'"absurde". L'œuvre d'art qui s'imagine d'elle-même posséder le contenu est faussement naïve à force de rationalisme. Ce sont là peut-être les limites historiquement prévisibles de Brecht. Confirmant Hegel de façon surprenante, la réflexion seconde retrouve pour ainsi dire la naïveté dans la position du contenu par rapport à la réflexion première. Des grands drames de Shakespeare, comme des pièces de Beckett, on ne peut guère extraire ce qu'on appelle aujourd'hui un message. Mais l'éclipse est elle-même fonction du contenu modifié. Le contenu, en tant que négation

de l'idée absolue, n'a plus à être identifié à la raison comme le postulait l'idéalisme. Critique de la toute-puissance de la raison, le contenu lui-même cesse d'être raisonnable selon les normes de la pensée discursive. L'obscurité de l'absurde est l'ancienne obscurité du Nouveau. Elle-même doit être interprétée et non pas remplacée par la clarté du sens.

Le Nouveau a fait naître un conflit. Ce conflit, entre le Nouveau et la durée, ressemble à la *Querelle des Anciens et des Modernes*, au XVII<sup>e</sup> siècle. D'une façon générale, les œuvres d'art étaient conçues pour durer ; leur durée est apparentée à leur concept même, celui d'objectivation. Grâce à elle, l'art proteste contre la mort ; l'éternité à court terme des œuvres est l'allégorie d'une éternité non-apparente. L'art est l'apparence de ce dont la mort n'approche pas. Le fait qu'aucun art ne dure est une formule aussi abstraite que celle qui exprime le caractère éphémère du monde terrestre. Elle n'aurait de contenu que métaphysiquement, en rapport avec l'idée de résurrection. Il n'y a pas que la *rancune* réactionnaire pour provoquer la peur que le désir du Nouveau n'évince la durée. L'ambition de créer des chefs-d'œuvre durables est réduite à néant. Ce qui dénonce une tradition peut difficilement compter sur une autre dans laquelle il subsisterait. Il y a à cela d'autant moins de raison que - rétrospectivement - une infinité d'œuvres jadis affublées des attributs de la durée - et le concept de classicisme se réduisait à cela - n'évoquent plus rien. Le durable passa et emporta la durée dans son sillage. La notion d'archaïsme définit moins une phase de l'histoire de l'art que l'état de dépérissement des œuvres. Celles-ci n'ont aucun pouvoir sur leur durée ; elle n'est surtout pas garantie quand ce que l'on considère comme lié à une époque est éliminé au profit du permanent. Cette élimination se fait au détriment de leur rapport avec les faits concrets à partir desquels seulement la durée se constitue. Cervantès ne conçut le *Don Quichotte* que comme parodie du roman chevaleresque en ne visant pas autre chose que l'éphémère. À la notion de durée s'associe un archaïsme égyptien inutile et mythique. La conception de la durée semble avoir été étrangère aux périodes productives. Cette pensée n'acquiert de véritable acuité que quand la durée est problématique et que les œuvres d'art s'y cramponnent dans le sentiment de leur impuissance latente. On confond ce que jadis une exhortation nationaliste détestable appelait la valeur permanente des œuvres d'art : on confond ce qui en elles est mort, formel, accepté avec la virtualité cachée de leur survie. La catégorie du durable a toujours eu une résonance apologétique, depuis les louanges que se fit Horace pour un monument qu'il estimait plus durable que l'airain ; cette catégorie est étrangère aux œuvres qui ne furent pas érigées par la grâce d'Auguste pour l'amour d'une idée d'authenticité qui recèle plus qu'une trace d'autoritarisme.

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez,  
Paris, Klincksieck, 1995, p. 48-51.

**Rosalind Krauss** (née en 1941)

« **Un regard sur le modernisme** » (*Artforum*, 1972)

(dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui)

La critique moderniste est innocente. Son innocence se manifeste de trois façons : invoquant sans relâche la temporalité<sup>1</sup>, elle refuse d'y reconnaître l'armature perspectiviste sur laquelle elle structure l'art qu'elle défend (et sur laquelle cet art a de plus en plus tendu à se structurer lui-même) ; elle pense que cette histoire est « objective », au-delà des diktats de la sensibilité, au-delà de l'idéologie ; enfin, la critique moderniste est prescriptive et manque d'esprit d'autocritique. Parce qu'elle refuse de voir son « histoire » comme une perspective, *ma* perspective, c'est-à-dire seulement *un* point de vue, la critique moderniste a cessé de suspecter ce qui lui paraissait aller de soi, son intelligence critique a désappris à se méfier de ce qu'elle tenait pour acquis. Même si elle dément sincèrement adopter une position prescriptive, elle n'a pu s'empêcher de croire en la « réalité » d'une certaine interprétation du passé, croyance qui la conduit à construire (dans un sens coercitif) le présent.

Michael Fried, par exemple, reconnaît l'importance du travail par séries pour Stella, Noland et Olitski. Il affirme que ce type de travail leur fournit « un contexte où les tableaux constitutifs d'une série donnée s'éclairent mutuellement<sup>2</sup> ». Il va jusqu'à montrer comment, chez Noland, les séries remplissent une sorte de fonction linguistique et agissent comme « des groupes de transformations syntaxiques visant à dire quelque chose de nouveau (ou simplement à dire quelque chose) ». Mais tout cela n'empêche nullement Fried de soutenir qu'un trait essentiel de l'œuvre moderniste est de se manifester en tant qu'« être-présent [*presentness*] entier et permanent, se réduisant à sa propre création perpétuelle que l'on expérimente comme une sorte d'*instantanéité*<sup>3</sup> ». À l'évidence, ces deux notions sont contradictoires ou du moins en conflit apparent. Une série est diachronique par nature — l'expérience qu'on en a est entièrement temporelle — et, en tant que telle, elle est incompatible avec cet « être-présent » exigé par Fried.

Si la signification d'une œuvre dépend de la comparaison avec des choses qui lui sont extérieures, cette signification ne peut, en bonne logique, résider entièrement dans la perception de l'œuvre seule. Ce n'est pas uniquement affaire de concept, mais aussi d'expérience sensible. Cela devint *mon* expérience de la peinture moderniste par séries à la fin des années soixante (notamment celle de Stella et de Noland), expérience rendue particulièrement troublante par la façon qu'avaient ces tableaux de faire appel à une certaine sensualité de la couleur. Ma propre expérience m'indique également qu'à la fin des années soixante la capacité qu'avait telle ou telle œuvre moderniste de rendre ses liens avec le passé manifestes et immédiatement perceptibles (*perspicuous* selon le terme de Fried), cette capacité devint de plus en plus faible. Par conséquent, le sentiment d'une nécessité historique qui avait été inhérente au contenu ou à la signification de la peinture moderniste ne coïncida plus avec le moment de la perception de l'œuvre elle-même. Cela eut pour effet de me révéler le caractère fondamentalement narratif de cette signification, d'en souligner et d'en exacerber la composante temporelle.

---

<sup>1</sup> Michael Fried convoque « l'histoire entière de la peinture depuis Manet », cf. « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967, p. 20.

<sup>2</sup> Michael Fried, *Three American Painters* (1965).

<sup>3</sup> Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.* p. 27.

Toute cette affaire de séries et de perspective se ramène en réalité à un ensemble d'anomalies que ne peut expliquer la théorie critique moderniste, et qu'elle laisse donc de côté<sup>1</sup>. Ce ne sont pas les seules : la théorie moderniste s'est toujours montrée incapable de proposer une histoire satisfaisante de la sculpture. Quel que soit le pouvoir de conviction de l'histoire moderniste de la peinture, celui-ci tient essentiellement à ce que le modernisme a su expliquer les manifestations picturales les plus importantes des cent dernières années sous la forme d'une progression globale et cohérente. Ce n'est pas le cas pour la sculpture. La conception moderniste s'appuie exclusivement sur la description des développements de la sculpture construite, et néglige les œuvres taillées ou fondues. Conséquence : les critiques modernistes se sont tactiquement interdit toute reconnaissance de l'œuvre de Arp, et il en est allé de même pour une grande partie de celle de Brancusi. Concernant ce dernier, les pièces ouvertes et taillées, comme *Le Fils prodigue*, sont reconnues conformes au canon, contrairement aux pièces monolithiques taillées ou fondues. Sur le plan de la qualité pure, une telle distinction est évidemment intenable. De ce côté-là, les critiques modernistes se sont coupés de ce qu'il y a de plus dynamique et de plus senti dans la sculpture contemporaine. Leur incapacité de prendre en compte Richard Serra, Michael Heizer, Keith Sonnier ou Robert Smithson relève de l'anomalie caractérisée. D'autre part, ces critiques ont toujours refusé d'accorder au cinéma le statut d'« art moderniste ». Au vu du cinéma d'avant-garde récent, cette position est devenue tout bonnement inadmissible, y compris de la part des critiques se bornant à la peinture ou à la sculpture, car le film est devenu un médium de plus en plus important pour les sculpteurs eux-mêmes. Serra et Sonnier n'en sont que les exemples les plus évidents.

Récemment, Clement Greenberg a publié un essai intitulé « The Necessity of Formalism » (1971). Ouvrant la revue où il a paru, et pensant à notre discussion d'il y a quelques années sur la vulgarité intellectuelle du « formalisme », je goûtai l'ironie du titre. J'avais tort. Greenberg considère toujours le « modernisme » comme n'étant pas exactement « concomitant avec le formalisme », mais il explique désormais que le formalisme doit fixer les règles du « modernisme », que les préoccupations techniques « doivent pour l'essentiel définir [le modernisme] — au moins dans le cas de la peinture et de la sculpture ».

Dans un « Post-post-scriptum », Greenberg affirme, comme auparavant, que la valeur esthétique prend sa source dans le contenu. Mais en évoquant la « nécessité du formalisme », il veut souligner la manière dont un tel contenu doit émerger de préoccupations techniques, pour autant que celles-ci se trouvent investies « par la recherche et la contrainte ». Reste qu'à lire la suite du texte de Greenberg, cette recherche et cette contrainte sont si solidement rattachées à la forme, ou à ce qu'il appelle des « considérations artisanales », que ce que je comprends de sa conception du contenu se ramène à quelque chose d'aussi vague que : la sculpture devrait traiter des exigences de réalisation de la sculpture. Presque toute la sculpture contemporaine traitant précisément des problèmes de la sculpture en tant que telle, cette conception ne permet plus de distinguer grand-chose ; d'autre part, on oublie une évidence : *une* partie de la sculpture va plus loin. Une partie de la sculpture manifeste, elle aussi, le besoin de trouver et d'exprimer une structure qui ne soit plus « innocente ».

---

<sup>1</sup> La question du comportement anomal [*anomalous behavior*] est soulevée par Thomas Kuhn dans son ouvrage *Structure of Scientific Revolutions* (1972). Selon Kuhn, les théories scientifiques sont en fait des paradigmes. Selon les termes du paradigme existant, la nouvelle découverte apparaît comme anormale, incongrue. Mais c'est l'insistance de cette découverte anormale qui détermine le progrès scientifique, exigeant non seulement sa propre reconnaissance, mais aussi l'invention d'un paradigme entièrement nouveau.

**Jean-François Lyotard** (1924-1998)  
***La Condition postmoderne* (1979)**

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. À la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation universitaire correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle. La fonction narrative se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc., chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci. Nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables.

Ainsi la société qui vient relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et davantage d'une pragmatique des particules langagières. Il y a beaucoup de jeux de langage différents, c'est l'hétérogénéité des éléments. Ils ne donnent lieu à institution que par plaques, c'est le déterminisme local. [...]

La condition postmoderne est pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation. Où peut résider la légitimité, après les métarécits ? Le critère d'opérativité est technologique, il n'est pas pertinent pour juger du vrai et du juste. Le consensus obtenu par discussion, comme le pense Habermas ? Il violente l'hétérogénéité des jeux de langage. Et l'invention se fait toujours dans le dissentiment. Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs.

La question ouverte est celle-ci : une légitimation du lien social, une société juste, est-elle praticable selon un paradoxe analogue à celui de l'activité scientifique ? En quoi consisterait-il ?

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport pour le savoir*,  
Introduction, Paris, Minuit, 1979, p. 7-9.

**Jürgen Habermas** (né en 1929)  
**« La modernité : un projet inachevé » (1980)**

*Le texte qui suit est à l'origine du discours que j'ai prononcé à Paulskirche, le 11 septembre 1980, lorsque me fut décerné le Prix Adorno de la Ville de Francfort.*

Après les peintres et les cinéastes, voici que les architectes, à leur tour, se sont vus ouvrir les portes de la Biennale de Venise. Mais les échos qui saluèrent cette première Biennale de l'architecture ne furent que déception. Ceux qui ont exposé leurs œuvres à Venise constituent une avant-garde dont les fronts sont inversés. Sous le couvert du mot d'ordre « Le présent du passé », ils ont sacrifié la tradition de la modernité, qui cède désormais la place à un nouvel historicisme : « On passe sous silence que la modernité tout entière s'est nourrie de ses débats avec le passé, que Frank Lloyd Wright n'aurait pas été pensable sans Le Japon, Le Corbusier

sans : l'Antiquité et l'architecture méditerranéenne, Mies van der Rohe sans Schinkel et Behrens ». Par ce commentaire, un critique de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* fonde cette thèse qui dépasse l'événement et prend la Valeur d'un diagnostic sur l'époque présente : « La Post-modernité se présente délibérément sous les traits d'une anti-modernité. ».

Cette phrase désigne un courant affectif qui s'est insinué dans tous les domaines de la vie intellectuelle et a marqué l'entrée en lice des théories de l'après-*Aufklärung*, de la post-modernité, de la post-histoire, etc., c'est-à-dire en un mot d'un nouveau conservatisme. La personne et l'œuvre d'Adorno contrastent avec cette tendance.

Adorno s'est voué sans réserve à l'esprit de la modernité, à tel point que là où l'on tente de distinguer la modernité authentique du simple modernisme il subodore déjà des réactions affectives répondant à l'affront de la modernité. Aussi n'est-il sans doute pas tout à fait hors de propos que ma gratitude envers ceux qui m'ont décerné le prix Adorno prenne la forme d'une enquête sur ce qu'il en est aujourd'hui de l'état d'esprit moderne. La modernité est-elle aussi obsolète que le prétendent les post-modernes ? Ou, à l'inverse, la post-modernité proclamée par tant de voix n'est-elle pas pour sa part pur battage ? Le « post-moderne » n'est-il pas un slogan qui permet d'assumer subrepticement l'héritage des réactions que la modernité culturelle a dressées contre elle depuis le milieu XIX<sup>e</sup> siècle ?

## LES ANCIENS ET LES MODERNES

Permettez-moi de préciser cette notion de modernité culturelle en jetant un regard sur sa longue préhistoire, telle que Hans Robert Jauss l'a éclairée. C'est d'abord à la fin du V<sup>e</sup> siècle que le terme « moderne » fut utilisé pour la première fois, aux fins de distinguer du passé romain et païen un présent chrétien qui venait d'accéder à la reconnaissance officielle. À travers des contenus changeants, le concept de « modernité » traduit toujours la conscience d'une époque qui se situe en relation avec le passé de l'Antiquité pour se comprendre elle-même comme le résultat d'un passage de l'ancien au moderne. Et ce n'est pas seulement le cas de la Renaissance, qui marque pour nous le début des temps modernes, « Moderne », on pensait aussi l'être du temps de Charlemagne, au XII<sup>e</sup> siècle et à l'époque des Lumières — c'est-à-dire à chaque fois qu'un rapport renouvelé à l'Antiquité a fait en Europe la conscience d'une époque nouvelle. Ainsi l'*antiquitas* fut tenue pour un modèle normatif et dont on conseillait l'imitation jusqu'à la fameuse querelle des Modernes avec les Anciens, terme qui désignait ait les défenseurs du goût classique dans la France de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

C'est seulement avec les idéaux de perfection prônés par les Lumières françaises, avec l'idée, inspirée par la science moderne, d'un progrès infini de la connaissance et d'une progression vers une société meilleure et plus morale que le regard échappa progressivement à l'envoûtement qu'avaient exercé sur *chacune des époques modernes successives* les œuvres classiques de l'Antiquité. Si bien que la modernité, opposant le romantisme au classicisme, s'est enfin cherché un passé qui lui fût propre dans un Moyen Age idéalisé. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ce romanticisme-là donna naissance à une conscience radicalisée de la modernité, dégagée de toute référence historique et ne conservant de son rapport à la tradition qu'une opposition abstraite à l'histoire dans son ensemble.

Est désormais tenu pour moderne ce qui permet à une actualité qui se renouvelle spontanément d'exprimer l'esprit du temps sous forme objective. La marque propre de telles œuvres est une nouveauté dépassée et dévalorisée par le renouvellement qu'apporte à chaque

fois le style qui lui succède Mais tandis que les simples modes sont démodées une fois qu'elles appartiennent au passé, la modernité conserve pour sa part des liens secrets avec le classicisme. Depuis toujours on a tenu pour classique ce qui survit aux époques qui passent cette force, le témoignage moderne, au sens emphatique du terme, ne la tient cependant plus de l'autorité d'une époque passée, mais seulement de l'authenticité d'une actualité passée, Le sort que connaît l'actualité présente en devenant celle d'hier est à la fois destructeur et productif; comme le note Jauss, c'est la modernité elle-même qui se crée son propre classicisme, et c'est avec une sorte d'évidence que nous en sommes arrivés à parler d'un classicisme moderne. Adorno s'oppose à la distinction entre modernité et modernisme « parce qu'aucune modernité objective ne se cristallise sans la conviction subjective stimulée par le Nouveau » (*Théorie esthétique*, traduction Jimenez, Klincksieck, p. 45).

## LA CONVICTION DE LA MODERNITÉ ESTHÉTIQUE

C'est avec Baudelaire, et également avec sa théorie de l'art influencée par E.A. Poe, que cet état d'esprit de la modernité esthétique voit ses contours se préciser. Elle s'épanouit dans les courants d'avant-garde et s'exacerbe enfin chez les Dadaïstes du Café Voltaire et dans le surréalisme. Elle se caractérise par des positions qui se cristallisent autour du noyau d'une conscience transformée du présent. Cette dernière se traduit par la métaphore spatiale des avant-postes, c'est-à-dire d'une avant-garde qui s'avance en éclaireur sur un terrain inconnu, qui s'expose au danger de rencontres inattendues et choquantes qui conquiert un futur encore inexploré et doit donc s'orienter, trouver sa direction dans un pays dont on ne possède encore aucune carte. Mais cette orientation vers l'avant, cette anticipation d'un futur indéfini et contingent, ce culte du Nouveau signifient en réalité la glorification d'une actualité qui ne cesse subjectivement, d'engendrer un nouveau passé. La nouvelle conscience du présent — qui s'introduit aussi dans la philosophie avec Bergson — n'exprime pas seulement l'expérience d'une société en état de mobilisation, d'une société saisie par l'accélération, d'une vie quotidienne marquée par la discontinuité. Par la revalorisation du transitoire, du passager, de l'éphémère, en célébrant le dynamisme, elle traduit l'aspiration vers un présent immaculé et qui arrêterait son cours. Mouvement qui se nie lui-même, le modernisme est « nostalgie d'une vraie présence ». Tel est, selon Octavio Paz, « le sujet caché des meilleurs poètes de la modernité ».

Par là s'explique aussi son opposition abstraite à l'histoire, qui perd à ses yeux son caractère de tradition structurée et garantissant la continuité du devenir. Les époques particulières perdent leur visage propre au profit des affinités héroïques du présent avec le plus proche et le plus lointain : la décadence s'identifie sans ambages à la barbarie, elle se reconnaît dans ce qui est sauvage et primitif. L'anarchisme, en manifestant l'intention de briser la continuité de l'histoire, révèle la force subversive d'une conscience esthétique qui se dresse contre les effets normalisateurs de la tradition, qui tire son énergie de sa rébellion contre toutes les normes et neutralise tout à la fois le Bien moral et l'utilité pratique : une conscience qui ne cesse de mettre en scène la dialectique du secret et du scandale, attirée qu'elle est par cet effroi fascinant qui émane de l'acte profanateur, et qui fuit en même temps devant ses conséquences triviales. Aussi, comme le dit Adorno, « les signes de la dislocation sont-ils le sceau d'authenticité du moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture de l'éternellement semblable ; l'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie antitraditionaliste devient un tourbillon vorace. Dans cette mesure, la modernité est un mythe tourné contre lui-même ; son caractère intemporel devient la catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle » (*Théorie esthétique*, p. 41).

Il est vrai que la conscience du présent qui se constitue dans l'art d'avant-garde n'est pas simplement anti-historique : elle s'en prend seulement à la normativité inauthentique d'une compréhension de l'histoire nourrie par l'imitation de modèles et dont les traces subsistent encore dans l'herméneutique philosophique de Gadamer lui-même. Cette conception recourt aux formes objectives du passé que l'historisme met à sa disposition, mais se révolte en même temps contre la neutralisation des critères à laquelle se livre ce dernier lorsqu'il relègue l'histoire dans les musées, C'est à partir de là que Walter Benjamin a reconstitué en termes post-historiques les rapports qu'entretient la modernité avec l'histoire. Il rappelle à ce titre l'idée que se faisait d'elle-même la Révolution française : « Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer ce qui est actuel lors même qu'elle évolue dans les brousses du passé. »

Jürgen Habermas, Conférence donnée à Francfort, 1980, traduction Gérard Raulet.

**Jean-François Lyotard** (1924-1998)  
***Le Postmoderne expliqué aux enfants (1982-1985)***

*Dans cet ouvrage, Lyotard conteste la position d'Habermas consistant à faire du postmodernisme un antimodernisme. Pour Lyotard, au contraire, le postmodernisme et le modernisme nourrissent constamment entre eux un rapport dialectique, de sorte que le postmodernisme ne remplace le modernisme qu'afin de devenir lui-même le modernisme. À l'intérieur de ce cadre, cependant, Lyotard propose une nouvelle distinction : d'un côté les formes d'art qui puisent dans n'importe quelle mode pour alimenter la nostalgie d'une plénitude inaccessible ou d'un sentiment de présence (un écho, peut-être, à la presentness évoquée par Fried) ; de l'autre, les formes ingénieuses — auxquelles il réserve le mot de postmoderne — qui traduisent l'impossibilité même de cette recherche.*

**Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ?**

Jürgen Habermas pense que si la modernité a échoué, c'est en laissant la totalité de la vie se briser en spécialités indépendantes abandonnées à la compréhension étroite des experts.

Le philosophe estime que le remède à cette parcellisation de la culture et à sa séparation de la vie ne peut venir que du « changement de statut de l'expérience esthétique lorsqu'elle ne s'exprime plus au premier chef dans des jugements de goût », mais qu'« elle est utilisée pour explorer une situation historique de la vie », c'est-à-dire quand « on la met en relation avec des problèmes de l'existence ». [...] Ce que demande Habermas aux arts et à l'expérience qu'ils procurent, c'est en somme de jeter un pont au-dessus de l'abîme qui sépare le discours de la connaissance, celui de l'éthique et de celui de la politique, et de frayer ainsi un passage à une unité de l'expérience.

Ma question est de savoir à quelle sorte d'unité songe Habermas. [...]

Ce n'est pas nécessairement la même chose de demander qu'on fournisse du référent (et de la réalité objective), ou du sens (et de la transcendance crédible), ou du destinataire (et du public), ou du destinataire (et de l'expression subjective), ou du consensus communicationnel (et un code général des échanges, par exemple le genre du discours historique). Mais il y a dans les invitations multiformes à suspendre l'expérimentation artistique un même rappel à l'ordre,

un désir d'unité, d'identité, de sécurité, de popularité (au sens de la *Öffentlichkeit*, de « trouver un public »). [Pour Habermas] Il faut faire rentrer les artistes et les écrivains dans le giron de la communauté, ou du moins, si l'on juge celle-ci malade, leur donner la responsabilité de la guérir.

Il existe un signe irrécusable de cette commune disposition : c'est que pour tous ces auteurs, rien n'est plus pressé que de liquider l'héritage des avant-gardes. Telle est en particulier l'impatience du soi-disant « trans-avant-gardisme ». Les réponses données par un critique italien à des critiques français ne laissent aucun doute à ce sujet. En procédant au mélange des avant-gardes, l'artiste et le critique s'estiment plus assurés de les supprimer qu'en les attaquant de front. Car ils peuvent faire passer l'éclectisme le plus cynique pour un dépassement du caractère somme toute partiel des recherches précédentes. [...]

\*\*\*

Milwaukee, le 1er mai 1985, Lettre à Jessamyn Blau

Je voudrais te communiquer quelques observations destinées seulement à relever certains problèmes touchant au terme « post-moderne », sans chercher à les résoudre. Il ne s'agit pas, ce faisant, de clore le débat, mais plutôt, en l'orientant, d'éviter des confusions ou des ambiguïtés. Je me contenterai de noter trois points :

1. D'abord l'opposition du postmodernisme avec le modernisme ou le Mouvement moderne (1910-1945) en architecture. Selon Portoghesi, la rupture postmoderne consiste dans l'abrogation de l'hégémonie accordée à la géométrie euclidienne telle qu'elle a été sublimée par exemple dans la poétique plastique du « Stijl ». À suivre Gregotti, la différence modernisme/postmodernisme serait mieux caractérisée par le trait suivant : la disparition du lien étroit qui associait le projet architectural moderne avec l'idée d'une réalisation progressive de l'émancipation sociale et individuelle à l'échelle de l'humanité. L'architecture postmoderne se trouve condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité. En ce sens, la perspective est alors ouverte sur un vaste paysage : il n'y a plus d'horizon d'universalité ou d'universalisation, d'émancipation générale, offert aux yeux de l'homme postmoderne, en particulier de l'architecte. La disparition de l'Idée d'un progrès dans la rationalité et la liberté expliquerait un certain « ton », un style ou un mode spécifique de l'architecture postmoderne. Je dirais : une sorte de « bricolage » ; l'abondance des citations d'éléments empruntés à des styles ou des périodes antérieurs, classiques ou modernes ; le peu de considération accordée à l'environnement, etc.

Une remarque sur cet aspect : le « post- » de « postmodernisme » est ici compris dans le sens d'une simple succession, d'une séquence diachronique de périodes dont chacune est pour elle-même clairement identifiable. Le « post- » indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente.

Or cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement « moderne ». Elle appartient à la fois au christianisme, au cartésianisme, au jacobinisme : puisque nous inaugurons quelque chose de complètement nouveau, nous devons donc remettre les aiguilles de l'horloge à zéro. L'idée même de modernité est étroitement corrélée avec le principe qu'il est possible et nécessaire de rompre avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser absolument nouvelle.

Nous soupçonnons aujourd'hui que cette « rupture » est plutôt une manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser.

Je dirais que la citation d'éléments venus d'architectures antérieures dans la « nouvelle » architecture relève d'une procédure analogue à l'utilisation de restes diurnes issus de la vie passée dans le travail du rêve tel que Freud le décrit dans la *Traumdeutung*. Ce destin de répétition et/ou de citation, qu'il soit pris ironiquement, cyniquement ou sottement, est de toute manière évident quand on considère les courants qui dominent en ce moment la peinture sous les noms de transavantgardisme, néo-expressionnisme, etc. J'y reviens un peu plus loin.

2. En partant ainsi du « postmodernisme » architectural, je suis conduit à une seconde connotation du terme « postmoderne », à la mécompréhension de laquelle je t'avoue ne pas être étranger. L'idée générale est triviale : nous pouvons observer et établir une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité. Cette idée d'un progrès possible, probable ou nécessaire, s'enracinait dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble. Assurément, la question de savoir qui était le sujet vraiment victime du manque de développement, le pauvre, ou le travailleur, ou l'illettré, est restée posée pendant les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il y eut, comme tu sais, des controverses, et même des guerres, entre libéraux, conservateurs et « gauches », au sujet du véritable nom que le sujet qu'il s'agissait d'aider à s'émanciper devait porter. Néanmoins toutes les tendances se rencontraient dans la même croyance que les initiatives, les découvertes, les institutions n'ont quelque légitimité qu'autant qu'elles contribuent à l'émancipation de l'humanité.

Après ces deux derniers siècles, nous sommes devenus plus attentifs aux signes qui indiquent un mouvement contraire. Ni le libéralisme, économique ou politique, ni les divers marxismes ne sortent de ces deux siècles sanglants sans encourir l'accusation de crime contre l'humanité. Nous pouvons énumérer une série de noms propres, noms de lieux, de personnes, dates, capable d'illustrer et de fonder notre suspicion. À la suite de Theodor Adorno, j'ai employé le nom de « Auschwitz » pour signifier combien la matière de l'histoire occidentale récente paraît inconsistante au regard du projet « moderne » d'émancipation de l'humanité. Quelle sorte de pensée est capable de « relever », au sens de *aufheben*, « Auschwitz » en le plaçant dans un processus général, empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle ? Il y a une sorte de chagrin dans le *Zeitgeist*. Il peut s'exprimer par des attitudes réactives, voire réactionnaires, ou par des utopies, mais non par une orientation qui ouvrirait positivement une nouvelle perspective.

Le développement des technosciences est devenu un moyen d'accroître le malaise, et non de l'apaiser. Nous ne pouvons plus appeler progrès ce développement. Il paraît se poursuivre de lui-même, par une force, une motricité autonome, indépendante de nous. Il ne répond pas aux demandes issues des besoins de l'homme. Au contraire, les entités humaines, individuelles ou sociales, paraissent toujours déstabilisées par les résultats du développement et leurs conséquences. J'entends : non seulement les résultats matériels, mais aussi intellectuels et mentaux. Il faudrait dire que l'humanité est dans la condition de courir après le processus d'accumulation des nouveaux objets de pratique et de pensée.

C'est pour moi une question importante, tu le devines, une question obscure, de savoir quelle est la raison de ce processus de complexification. On dirait qu'il existe une sorte de destinée,

de destination involontaire à une condition de plus en plus complexe. Nos demandes de sécurité, d'identité, de bonheur, qui proviennent de notre condition immédiate d'êtres vivants, et même d'être sociaux, paraissent aujourd'hui sans aucune pertinence avec cette sorte de contrainte à complexifier, médiatiser, numériser et synthétiser n'importe quel objet, et à en modifier l'échelle. Nous sommes dans le monde technoscientifique comme des Gulliver, tantôt trop grands, tantôt trop petits, jamais à la bonne échelle. Dans cette perspective, l'exigence de simplicité apparaît en général, aujourd'hui, comme une promesse de barbarie.

Il faudrait, sur ce même point, élaborer la question suivante : l'humanité se divise en deux parties. L'une affronte le défi de la complexité, l'autre l'ancien, le terrible défi de sa survie. C'est peut-être le principal aspect de l'échec du projet moderne, dont je te rappelle qu'il valait en principe pour l'humanité dans son ensemble.

3. Troisième point, le plus complexe, que je te présente le plus brièvement. La question de la postmodernité est aussi ou d'abord celle des expressions de la pensée : art, littérature, philosophie, politique.

On sait que dans le domaine des arts par exemple, et plus précisément des arts visuels ou plastiques, l'idée dominante est qu'aujourd'hui, c'en est fini du grand mouvement des avant-gardes. Il est pour ainsi dire convenu de sourire ou de rire des avant-gardes, qu'on considère comme les expressions d'une modernité périmée.

Pas plus que personne, je n'aime ce terme d'avant-garde, avec sa connotation militaire. J'observe pourtant que le véritable processus de l'avant-gardisme a été en réalité une sorte de travail, long, obstiné, hautement responsable, tourné vers la recherche des présuppositions impliquées dans la modernité. Je veux dire que pour bien comprendre l'œuvre des peintres modernes, disons de Manet à Duchamp ou Barnett Newman, il faudrait comparer leur travail avec une *anamnèse* au sens de la thérapie psychanalytique. Comme le patient essaie d'élaborer son trouble présent en associant librement des éléments apparemment inconsistants avec des situations passées, ce qui lui permet de découvrir des sens cachés de sa vie, de sa conduite, — de même on peut considérer le travail de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch et finalement Duchamp comme une « perlaboration » (*durcharbeiten*) effectuée par la modernité sur son propre sens.

Si l'on abandonne une telle responsabilité, il est certain qu'on se condamne à répéter sans aucun déplacement la « névrose moderne », la schizophrénie, la paranoïa, etc., occidentales, source des malheurs que nous avons connus pendant deux siècles.

Tu comprends qu'ainsi compris, le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « ana- », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ».

Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1982-1985), Paris, Galilée, 1986.

**Michel Foucault (1926-1984)**  
**« What is Enlightenment ? » (« Qu'est-ce que les lumières ? ») (1984)**

Je sais qu'on parle souvent de la modernité comme d'une époque ou en tout cas comme d'un ensemble de traits caractéristiques d'une époque ; on la situe sur un calendrier où elle serait précédée d'une prémodernité, plus ou moins naïve ou archaïque et suivie d'une énigmatique et inquiétante « postmodernité ». Et on s'interroge alors pour savoir si la modernité constitue la suite de l'Aufklärung et son développement, ou s'il faut y voir une rupture ou une déviation par rapport aux principes fondamentaux du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En me référant au texte de Kant, je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire. Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la « période moderne » des époques « pré » ou « postmoderne », je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de « contre-modernité ».

Pour caractériser brièvement cette attitude de modernité, je prendrai un exemple qui est presque nécessaire : il s'agit de Baudelaire, puisque c'est chez lui qu'on reconnaît en général l'une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIX<sup>e</sup> siècle.

1) On essaie souvent de caractériser la modernité par la conscience de la discontinuité du temps : rupture de la tradition, sentiment de la nouveauté, vertige de ce qui passe. Et c'est bien ce que semble dire Baudelaire lorsqu'il définit la modernité par « le transitoire, le fugitif, le contingent ». Mais, pour lui, être moderne, ce n'est pas reconnaître et accepter ce mouvement perpétuel ; c'est au contraire prendre une certaine attitude à l'égard de ce mouvement ; et cette attitude volontaire, difficile, consiste à ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui. La modernité se distingue de la mode qui ne fait que suivre le cours du temps ; c'est l'attitude qui permet de saisir ce qu'il y a d'« héroïque » dans le moment présent. La modernité n'est pas un fait de sensibilité au présent fugitif ; c'est une volonté d'« héroïser » le présent.

Je me contenterai de citer ce que dit Baudelaire de la peinture des personnages contemporains. Baudelaire se moque de ces peintres qui, trouvant trop laide la tenue des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, ne voulaient représenter que des toges antiques. Mais la modernité de la peinture ne consistera pas pour lui à introduire les habits noirs dans un tableau. Le peintre moderne sera celui qui montrera cette sombre redingote comme « l'habit nécessaire de notre époque ». C'est celui qui saura faire voir, dans cette mode du jour, le rapport essentiel, permanent, obsédant que notre époque entretient avec la mort. « L'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté poétique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur poétique qui est l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croque-morts, politiques, amoureux, bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement. » Pour désigner cette attitude de modernité, Baudelaire use parfois d'une litote qui est très significative, parce qu'elle se présente sous la forme d'un précepte : « Vous n'avez pas le droit de mépriser le présent. »

2) Cette héroïsation est ironique, bien entendu. Il ne s'agit aucunement, dans l'attitude de modernité, de sacrifier le moment qui passe pour essayer de le maintenir ou de le perpétuer. Il ne s'agit surtout pas de le recueillir comme une curiosité fugitive et intéressante : ce serait là ce que Baudelaire appelle une attitude de « flânerie ». La flânerie se contente d'ouvrir les yeux, de faire attention et de collectionner dans le souvenir. À l'homme de flânerie Baudelaire oppose l'homme de modernité : « Il va, il court, il cherche. À coup sûr, cet homme, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique. » Et comme exemple de modernité, Baudelaire cite le dessinateur Constantin Guys. En apparence, un flâneur, un collectionneur de curiosités ; il reste « le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique, partout où une passion peut poser son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l'animal dépravé ».

Mais il ne faut pas s'y tromper. Constantin Guys n'est pas un flâneur ; ce qui en fait, aux yeux de Baudelaire, le peintre moderne par excellence, c'est qu'à l'heure où le monde entier entre en sommeil, il se met, lui, au travail, et il le transfigure. Transfiguration qui n'est pas annulation du réel, mais jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté ; les choses « naturelles » y deviennent « plus que naturelles », les choses « belles » y deviennent « plus que belles » et les choses singulières apparaissent « dotées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur ». Pour l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole.

3) Cependant, pour Baudelaire, la modernité n'est pas simplement forme de rapport au présent ; c'est aussi un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même. L'attitude volontaire de modernité est liée à un ascétisme indispensable. Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent ; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le « dandysme ». Je ne rappellerai pas des pages qui sont trop connues : celles sur la nature « grossière, terrestre, immonde » ; celles sur la révolte indispensable de l'homme par rapport à lui-même ; celle sur la « doctrine de l'élégance » qui impose « à ses ambitieux et humbles sectaires » une discipline plus despotique que les plus terribles des religions ; les pages, enfin, sur l'ascétisme du dandy qui fait de son corps, de son comportement, de ses sentiments et passions, de son existence, une œuvre d'art. L'homme moderne, pour Baudelaire, n'est pas celui qui part à la découverte de lui-même, de ses secrets et de sa vérité cachée ; il est celui qui cherche à s'inventer lui-même. Cette modernité ne libère pas l'homme en son être propre ; elle l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même.

Michel Foucault, « What is Enlightenment ? » (1984), *Dits et écrits*, t. 2, Quarto Gallimard, p. 1387-1390.

**Gianni Vattimo** (né en 1936)  
***La Fin de la modernité (1985)***

Le concept de la mort de l'art a révélé, comme bien d'autres concepts hégéliens, son caractère prophétique à travers les développements effectifs de la société industrielle avancée : même si c'est dans un sens étrangement perverti, comme l'a constamment souligné Adorno, et non au sens strictement hégélien. Ainsi, l'universalisation du domaine de l'information ne pourrait-elle pas s'interpréter, en toute rigueur, comme la réalisation pervertie du triomphe de l'esprit absolu ? L'utopie d'un retour de l'esprit auprès-de-soi, de la coïncidence de l'être avec la conscience-de-soi totalement déployée, s'actualise d'une certaine manière dans notre vie quotidienne, comme généralisation tant de la sphère des moyens de communication que de l'univers des représentations qu'ils propagent et que l'on ne peut (plus) désormais distinguer de la « réalité ». Bien entendu, la sphère *médiatique* n'est pas l'esprit absolu hégélien ; peut-être en est-elle la simple caricature ; mais elle n'en est pas pour autant la perversion simplement dégénérative : comme c'est souvent le cas des perversions, elle renferme des potentialités cognitives et pratiques qu'il nous faudra explorer, et qui dessinent probablement ce qui est encore à venir.

Même si nous ne développons pas par la suite un discours aussi général, il serait bon de noter d'emblée que lorsque nous parlons de la mort de l'art, c'est dans le cadre de cette réalisation effective et pervertie de l'esprit absolu hégélien ; ou, ce qui revient au même, dans le cadre de la métaphysique réalisée, parvenue à sa fin, au sens où en parle Heidegger et où elle s'annonce philosophiquement dans l'œuvre de Nietzsche. Pour reprendre un autre terme heideggérien, évoluer dans ce cadre signifie que ce qui est en jeu ici n'est pas tant une *Ueberwindung* de la métaphysique que sa *Verwindung* : non pas un dépassement de la réalisation pervertie de l'esprit absolu — ou, dans notre cas, de la mort de l'art ; mais un *se remettre*, dans la multiplicité des sens de ce verbe, qui rend assez fidèlement la signification de la *Verwindung* heideggérienne ; se remettre au sens d'une convalescence, mais aussi comme envoi (la remise d'un message) et comme un se-confier-à. La mort de l'art est l'un de ces termes qui décrivent, ou mieux, qui constituent, l'époque de la fin de la métaphysique prophétisée par Hegel, vécue par Nietzsche et enregistrée par Heidegger. Pour cette époque, la pensée est en position de *Verwindung* à l'égard de la métaphysique : on n'abandonne pas la métaphysique comme on retire un vêtement, car elle nous constitue destinalement ; on ne peut que s'en remettre à elle, se remettre d'elle, se la remettre comme quelque chose qui nous est assigné.

La mort de l'art, au même titre que l'ensemble de l'héritage métaphysique, ne peut être comprise comme une « notion » dont on pourrait dire qu'elle correspond ou qu'elle ne correspond pas à un état de choses ; qu'elle est plus ou moins logiquement contradictoire et remplaçable par n'importe quelle autre ; ou encore, dont on pourrait expliquer l'origine, la signification idéologique, etc. Il s'agit plutôt d'un événement constitutif de la constellation historico-ontologique dans laquelle nous nous mouvons. Cette constellation est l'entrelacement des événements [*accadimenti*] historico-culturels et des mots leur appartenant, mots qui les décrivent et les codéterminent. En ce sens *geschicklich*, destinal, la mort de l'art est quelque chose qui nous concerne et dont nous ne pouvons faire l'économie : avant tout, comme prophétie-utopie d'une société où l'art n'existe plus comme phénomène spécifique, mais se trouve supprimé et, suivant en cela Hegel, relevé dans une esthétisation généralisée de

l'existence. Herbert Marcuse fut le dernier hérault de cette annonce de la mort de l'art – du moins le Marcuse maître-à-penser de la révolte étudiante de 68. Dans cette perspective, la mort de l'art apparaissait comme une possibilité à portée de main de la société technologiquement avancée (c'est-à-dire, selon notre propre terminologie, de la société de la métaphysique réalisée).

Cette possibilité ne s'est pas seulement exprimée comme utopie théorique. La pratique des arts, à commencer par celle des avant-gardes historiques du début du siècle, indique un phénomène général d'« éclatement » de l'esthétique hors des limites institutionnelles qui lui avaient été assignées par la tradition. Les poétiques de l'avant-garde refusent la délimitation que leur impose une philosophie d'inspiration essentiellement néokantienne ou néo-idéaliste ; en se proposant comme modèles d'une connaissance privilégiée du réel, comme les moments d'une réversion de la structure hiérarchisée de l'individu et de la société, ou encore comme les instruments d'une véritable agitation sociale et politique, elles n'acceptent plus d'être considérées exclusivement comme le lieu d'une expérience a-théo-rétique et a-pratique. Dans la néo-avant-garde, cet héritage des avant-gardes historiques se maintient à un niveau moins totalisant et moins métaphysique ; mais toujours sous le signe d'un éclatement de l'esthétique hors de ses frontières traditionnelles. Cet éclatement devient, par exemple, la négation des lieux traditionnellement assignés à l'expérience esthétique : la salle de concert, le théâtre, la galerie, le musée, le livre ; ainsi, un ensemble d'opérations prend forme — comme le *land art*, le *body art*, le théâtre de rue, le travail théâtral considéré comme « travail de quartier » — qui, tout en apparaissant comme beaucoup plus limitées, comparées aux ambitions métaphysiques révolutionnaires des avant-gardes historiques, s'avèrent être de façon bien plus concrète à portée de l'expérience actuelle. On ne s'attend plus à ce que l'art soit rendu inactuel et disparaisse dans une société révolutionnaire à venir ; au contraire, on tente immédiatement une expérience de l'art comme généralisation du fait esthétique. Mais le statut de l'art devient par là constitutivement ambigu : l'œuvre ne vise pas à une réussite lui donnant le droit de se situer dans un espace déterminé de valeurs (le musée imaginaire des objets pourvus de qualité esthétique) ; sa réussite consiste bien plus fondamentalement à rendre cet espace problématique, en en outrepassant (au moins momentanément) les limites. Dans cette perspective, l'un des critères d'évaluation de l'œuvre d'art semble bien être en tout premier lieu sa capacité à mettre en question son propre statut : ou bien d'une manière directe, et dans ce cas bien souvent à un niveau quelque peu fruste ; ou bien indirectement, par exemple comme ironisation des genres littéraires, réécriture, poétique de la citation ou usage de la photographie non plus comme moyen de réalisation d'effets formels, mais au sens pur et simple d'une reduplication. À travers tous ces phénomènes, présents à divers titres dans l'expérience artistique contemporaine, il n'est pas simplement question de cette autoréférence qui paraît constituer, pour bien des esthétiques, toute l'essence de l'art : d'après moi, il s'agit plutôt de faits très spécifiquement liés à la mort de l'art entendue comme éclatement de l'esthétique, s'actualisant en particulier dans des formes d'auto-ironie de l'opération artistique.

Ce qui est décisif pour le passage entre l'éclatement de l'esthétique au sens des avant-gardes historiques — qui pensent la mort de l'art comme suppression des limites de l'esthétique, en direction d'une portée métaphysique ou historico-politique de l'œuvre — et son éclatement tel qu'il se constate dans les néo-avant-gardes, c'est l'impact de la technologie : au sens décisif indiqué par Benjamin dans son essai paru en 1936 sur *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans cette perspective, la sortie de l'art hors de ses frontières institutionnelles n'apparaît plus exclusivement, ou même principalement, liée à l'utopie d'une

réintégration, métaphysique ou révolutionnaire, de l'existence ; mais plutôt en rapport avec l'avènement de technologies nouvelles qui permettent, et déterminent même de fait, une forme de généralisation de l'élément esthétique [*esteticità*]. Avec l'avènement de la reproductibilité technique de l'art, non seulement les œuvres du passé perdent leur aura, ce halo qui les entoure et les isole du reste de l'existence — isolant, du même coup, jusqu'à la sphère esthétique de l'expérience ; mais naissent des formes d'art pour lesquelles la reproductibilité s'avère constitutive : comme le cinéma et la photographie. Ici, non seulement les œuvres ne connaissent pas d'original mais la différence entre producteurs et consommateurs tend elle-même à s'effacer, ne serait-ce que parce que ces arts se résolvent dans l'usage technique de machines, et que tout discours sur le génie (qui n'est au fond que l'aura vue du côté de l'artiste) se trouve ainsi liquidé.

L'idée benjaminienne de modifications décisives de l'expérience esthétique à l'époque de sa reproductibilité représente bien le passage entre la signification utopico-révolutionnaire de la mort de l'art et sa signification technologique, laquelle aboutit à une théorie de la culture de masse; et ce, même si, comme nous le savons, telle n'était pas l'intention théorique de Benjamin, qui distinguait — il est difficile de dire avec quelle rigueur et selon quelle légitimité — une bonne esthétisation de l'expérience (socialiste) d'une mauvaise (fasciste), à travers l'usage des techniques de reproduction mécanique de l'art. La mort de l'art n'est pas seulement celle que nous pouvons attendre d'une réintégration révolutionnaire de l'existence ; c'est aussi celle que nous sommes déjà effectivement en train de vivre dans la société de la culture de masse et à propos de laquelle on peut parler d'esthétisation générale de la vie, au sens où les *media*, distributeurs d'information, de culture ou d'entretiens, selon des critères généraux constants de «beauté» (attrance formelle des produits), prennent dans la vie de tout un chacun une importance infiniment plus grande qu'à n'importe quelle autre époque du passé. Identifier la sphère des *media* à l'esthétique peut certes susciter quelques objections ; mais il devient moins difficile d'admettre cette identification si l'on tient compte du fait que les *media* font bien plus que distribuer de l'information : ils produisent consensus, instauration et intensification d'un langage commun au sein du social. Il ne s'agit pas de moyens *pour* la masse, mis au service des masses ; il s'agit des moyens *de* la masse, au sens où ils la constituent en tant que telle, comme sphère publique du consensus, des goûts et d'un sentiment commun. Dès lors, la même fonction, qui se trouve habituellement dénommée de façon négative organisation du consensus, s'avère délicieusement esthétique : du moins en l'un des sens fondamentaux que le terme prend à partir de la *Critique de la faculté de juger* kantienne, où le plaisir esthétique se définit moins comme ce que le sujet éprouve pour l'objet que comme le plaisir qui dérive du constat de sa propre appartenance à un groupe — chez Kant, à l'humanité même comme idéal —, rassemblé par sa capacité à apprécier le beau.

Dans cette perspective, qui englobe tout à la fois, à des titres et à des niveaux divers : un phénomène théorique — la reprise des concepts hégéliens par l'idéologie révolutionnaire —, les poétiques de l'avant-garde ou des néo-avant-gardes et l'expérience des *mass media* comme distributeurs de produits esthétiques en tant que lieux d'organisation du consensus, la mort de l'art signifie deux choses : au sens fort mais utopique, la fin de l'art comme fait spécifique et séparé du reste de l'expérience, à travers une existence rachetée et réintégrée ; au sens faible mais réel, l'esthétisation comme extension de la domination des *mass media*.

Les artistes ont souvent fait écho à la mort de l'art qu'engendrent les *mass media* par un comportement qui se situe lui aussi sous la catégorie de la mort, en ce sens qu'il apparaît comme une sorte de suicide de protestation : contre le *Kitsch* et la culture de masse manipulée, contre l'esthétisation de l'existence à son niveau le plus bas ou le plus faible, l'art authentique s'est souvent réfugié sur des positions programmatiquement aporétiques en reniant tout élément de consommation immédiate des œuvres — leur aspect « gastronomique » —, en refusant la communication et en choisissant le silence pur et simple. Nous savons que c'est là le sens exemplaire qu'Adorno découvre dans l'œuvre de Beckett, et qu'il retrouve à différents niveaux au cœur de l'art d'avant-garde. Dans le monde du consensus manipulé, l'art authentique ne parle qu'en se taisant, et l'expérience esthétique ne peut se donner que comme négation de l'ensemble de ce que furent ses caractères canonisés par la tradition, à commencer par le plaisir du beau. Même dans le cas de l'esthétique négative adornienne, comme dans celui de l'utopie d'une esthétisation générale de l'expérience, le critère à partir duquel on évalue la réussite de l'œuvre d'art est sa plus ou moins grande capacité à se nier : si le sens de l'art c'est de produire une réintégration de l'existence, l'œuvre sera d'autant plus valable qu'elle renverra à cette réintégration et finira par s'y dissoudre ; si, à l'inverse, le sens de l'œuvre est de résister aux puissances omnidévorantes du *Kitsch*, sa réussite coïncidera à nouveau avec sa négation-de-soi. Dans la condition présente, et en un sens qu'il reste à investir, l'œuvre d'art manifeste des caractères analogues à l'être heideggérien : elle ne se donne que comme ce qui, en même temps, se soustrait.

(Il ne faut certes pas oublier que, chez Adorno, le critère d'évaluation de l'œuvre d'art n'est ni explicitement, ni uniquement, cette autonégation de son statut ; il y a aussi la technique, en tant que c'est elle qui assure la possibilité d'un rapport entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'esprit. C'est en fait essentiellement à travers la technique que l'œuvre s'actualise comme un fait de l'esprit, comme pourvue d'un contenu de vérité ou contenu spirituel. Mais — puisque Adorno n'est pas un hégélien optimiste et qu'il ne croit pas au progrès — la technique n'est au bout du compte qu'un moyen assurant une impénétrabilité plus parfaite de l'œuvre, une façon de renforcer son écran de silence. Sinon, il nous faudrait affirmer qu'Adorno conçoit la technique comme le siège d'un « progrès » possible de l'art, ce qui nous semble exclu.)

Cela dit, les phénomènes de mort de l'art comme utopie de la réintégration, comme esthétisation de la culture de masse, comme suicide et silence de l'art authentique ne sont pas les seuls à prendre place dans une espèce de phénoménologie philosophique du mode actuel de donation de l'art, de son *Wesen* au sens heideggérien du terme ; il ne faut pas oublier d'autres faits, qui constituent la survivance, si souvent surprenante, de l'art en son sens traditionnel et institutionnel. On trouve encore effectivement des théâtres, des salles de concert, des galeries ; et aussi des artistes qui produisent des œuvres qui se laissent situer de manière non conflictuelle dans de tels cadres : ce qui signifie, au niveau théorique, qu'il s'agit d'œuvres dont l'évaluation ne peut s'opérer exclusivement sur la base de leur capacité d'autonégation. Face aux phénomènes de mort de l'art, et comme phénomène alternatif qui ne peut s'y réduire, s'oppose le fait que s'offrent encore des « œuvres d'art » au sens traditionnel du terme : c'est-à-dire des œuvres se présentant comme un ensemble d'objets *qui ne sont pas différenciés sur la seule base* de leur plus ou moins grande négativité à l'égard du statut de l'art. Le monde de la production artistique effective ne se laisse pas décrire adéquatement sur la base de ce seul critère ; nous sommes constamment interpellés par des différenciations de valeur qui échappent à cette classification simpliste, et qui ne s'y rapportent pas même médiatement. C'est ce que doit réfléchir avec une attention obstinée la théorie, pour laquelle le discours de la mort de l'art peut

représenter une échappatoire commode, commode parce que simplifiante et tranquillisante dans sa métaphysique rotundité.

Reste que même la survivance d'un monde de produits artistiques dotés d'une articulation interne propre entretient un rapport constitutif avec les phénomènes de mort de l'art aux trois sens définis précédemment. Je crois qu'il serait facile de montrer que l'histoire de la peinture ou, mieux, des arts visuels, ainsi que l'histoire de la poésie de ces dernières décennies n'ont de sens que mises en rapport avec le monde d'images des *mass media* où avec son langage. Il s'agit, encore une fois, de relations qui peuvent être de manière générale subsumées sous la catégorie heideggérienne de la *Verwindung* : relations ironico-iconiques qui, à la fois, redoublent et dé-fondent [*sfondano*] les images et les mots de la culture massifiée, et pas seulement au sens d'une négation de cette culture. Le fait qu'aujourd'hui se donnent encore, malgré tout, des produits d'« art » vivants dépend probablement de ce que ces produits sont le lieu où se rencontrent et jouent, dans un système complexe de relations, les trois aspects de la mort de l'art : comme utopie, comme *Kitsch*, et comme silence. On pourrait donc compléter la phénoménologie philosophique de notre situation en reconnaissant que l'élément d'une perdurance de l'art à travers des produits qui se différencient encore, et malgré tout, à l'intérieur du cadre institutionnel de l'art tient précisément au jeu des différents aspects de sa mort.

Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), traduction Charles Alluni, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 55-62.

**Fredric Jameson** (né en 1934)  
*Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif (1984)*

Le plus sûr est d'appréhender le concept du postmoderne comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement. Dans ce cas, soit le postmoderne « exprime » un élan historique profond et irrépessible (sous quelque forme biaisée que ce soit), soit il le « réprime » et le dévie efficacement, selon le côté de l'ambiguïté qui a votre faveur. Le postmodernisme, la conscience postmoderne, pourrait bien alors n'être rien d'autre qu'une théorisation de sa propre condition de possibilité, ce qui se résume, au fond, à une simple énumération de changements et de modifications. Le modernisme, lui aussi, réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l'apparition (inventant dans ce but des moyens d'enregistrement et de notation analogues à la chronophotographie historique), mais le postmoderne aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu'aux nouveaux mondes, à l'instant révélateur après lequel il n'est plus le même ; au « moment où tout a changé », comme le dit Gibson, ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la représentation des choses et dans leur manière de changer. Les modernes s'intéressaient à ce qui pouvait résulter de ces changements et à leur tendance générale : ils réfléchissaient à la chose elle-même, substantivement, de manière utopique ou essentielle. Le postmodernisme est plus formel en ce sens, et plus « distrait » comme aurait pu le dire Benjamin ; il ne fait que mesurer les variations et ne sait que trop bien que les contenus ne sont que des images de plus.

Dans le modernisme, comme je vais tenter de le montrer plus loin, subsistent encore quelques zones résiduelles de « nature » ou d'« être », du vieux, du plus ancien, de l'archaïque ; la culture parvient encore à exercer un effet sur cette nature et œuvre à transformer ce « référent ». Le postmodernisme est donc ce que vous obtenez quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon. C'est un monde plus pleinement humain que l'ancien, mais un monde dans lequel la « culture » est devenue une véritable « seconde nature ». En effet, un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement). Ainsi, dans la culture postmoderne, la « culture » est devenue un produit à part entière ; le marché est devenu absolument autant un substitut de lui-même et une marchandise que n'importe lequel des articles qu'il inclut en lui-même : le modernisme constituait encore, au minimum et tendanciellement, une critique de la marchandise et une tentative pour qu'elle se transcende. Le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus. Par conséquent, le « style de vie » propre au super-État a le même rapport avec le fétichisme de la marchandise de Marx que les monothéismes les plus avancés avec les animismes primitifs ou le culte des idoles le plus rudimentaire ; toute théorie élaborée du postmoderne devrait donc entretenir avec l'ancien concept d'« Industrie de la culture » de Horkheimer et Adorno un rapport un peu du même type que celui de MTV et les publicités fractales avec les séries télévisées des années cinquante.

Fredric Jameson, *Le Postmodernisme*, traduction Florence Nevoltry, Paris, ENSBA éditeur, 2007.

**Bruno Latour** (1947-2022)  
*Nous n'avons jamais été modernes* (1991)

**Qu'est-ce qu'un moderne ?**

La modernité a autant de sens qu'il y a de penseurs ou de journalistes. Pourtant, toutes les définitions désignent d'une façon ou d'une autre le passage du temps. Par l'adjectif moderne, on désigne un régime nouveau, une accélération, une rupture, une révolution du temps. Lorsque les mots « moderne », « modernisation », « modernité » apparaissent, nous définissons par contraste un passé archaïque et stable. De plus, le mot se trouve toujours lancé au cours d'une polémique, dans une querelle où il y a des gagnants et des perdants, des Anciens et des Modernes. « Moderne » est donc asymétrique par deux fois : il désigne une brisure dans le passage régulier du temps ; il désigne un combat dans lequel il y a des vainqueurs et des vaincus. Si tant de contemporains hésitent aujourd'hui à employer cet adjectif, si nous le qualifions par des prépositions, c'est que nous nous sentons moins assurés de maintenir cette double asymétrie : nous ne pouvons plus désigner la flèche irréversible du temps ni attribuer un prix aux vainqueurs. Dans les innombrables querelles des Anciens et des Modernes, les premiers gagnent maintenant autant de fois que les seconds, et rien ne permet plus de dire si les révolutions achèvent les anciens régimes ou les parachèvent. De là, le scepticisme appelé drôlement « post »-moderne bien qu'il ne sache pas s'il est capable de succéder pour toujours aux modernes.

Pour revenir sur nos pas, nous devons reprendre la définition de la modernité, interpréter le symptôme de la postmodernité, et comprendre pourquoi nous n'adhérons plus de toute notre âme à la double tâche de la domination et de l'émancipation. Pour abriter les réseaux de sciences et de techniques, faut-il donc remuer ciel et terre ? Oui, justement, le ciel et la terre.

L'hypothèse de cet essai — il s'agit d'une hypothèse et il s'agit bien d'un essai — est que le mot « moderne » désigne deux ensembles de pratiques entièrement différentes qui, pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes mais qui ont cessé récemment de l'être. Le premier ensemble de pratiques crée, par « traduction », des mélanges entre genres d'êtres entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture. Le second crée, par « purification », deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre. Sans le premier ensemble, les pratiques de purification seraient vides ou oiseuses. Sans le second, le travail de la traduction serait ralenti, limité ou même interdit. Le premier ensemble correspond à ce que j'ai appelé réseaux, le second à ce que j'ai appelé critique. Le premier, par exemple, lierait en une chaîne continue la chimie de la haute atmosphère, les stratégies savantes et industrielles, les préoccupations des chefs d'État, les angoisses des écologistes ; le second établirait une partition entre un monde naturel qui a toujours été là, une société aux intérêts et aux enjeux prévisibles et stables et un discours indépendant de la référence comme de la société.

Tant que nous considérons séparément ces deux pratiques, nous sommes modernes pour de vrai, c'est-à-dire que nous adhérons de bon cœur au projet de la purification critique, bien que celui-ci ne se développe que par la prolifération des hybrides. Dès que nous faisons porter notre attention à la fois sur le travail de purification et sur celui d'hybridation, nous cessons aussitôt d'être tout à fait modernes, notre avenir se met à changer. Nous cessons au même moment d'avoir été modernes, au passé composé, puisque que nous prenons rétrospectivement conscience que les deux ensembles de pratiques ont toujours déjà été à l'œuvre dans la période

historique qui s'achève. Notre passé se met à changer. Enfin, si nous n'avions jamais été modernes, à la façon, du moins, dont la critique nous le raconte, les relations tourmentées que nous avons entretenues avec les autres natures-cultures en seraient transformées. Le relativisme, la domination, l'impérialisme, la mauvaise conscience, le syncrétisme seraient expliqués autrement, modifiant alors l'anthropologie comparée.

Quel lien existe-t-il entre le travail de traduction ou de médiation et celui de la purification ? Telle est la question que je voudrais éclaircir. L'hypothèse, encore trop grossière, est que la seconde a permis la première ; plus on s'interdit de penser les hybrides, plus leur croisement devient possible, tel est le paradoxe des modernes que la situation exceptionnelle où nous nous trouvons permet enfin de saisir. La deuxième question porte sur les prémodernes, sur les autres natures-cultures. L'hypothèse, elle aussi trop massive, est qu'en s'attachant à penser les hybrides, ils en ont interdit la prolifération. C'est ce décalage qui expliquerait le Grand Partage entre Eux et Nous et qui permettrait de résoudre enfin l'insoluble question du relativisme. La troisième question porte sur la crise actuelle : si la modernité fut tellement efficace dans son double travail de séparation et de prolifération, pourquoi s'affaiblit-elle aujourd'hui en nous empêchant d'être modernes pour de bon ? D'où la dernière question qui est aussi la plus difficile : si nous avons cessé d'être modernes, si nous ne pouvons plus séparer le travail de prolifération et le travail de purification, qu'allons-nous devenir ? Comment vouloir les Lumières sans la modernité ? L'hypothèse, également trop énorme, est qu'il va falloir ralentir, infléchir et régler la prolifération des monstres en représentant officiellement leur existence. Une autre démocratie deviendrait-elle nécessaire ? Une démocratie étendue aux choses ? Pour répondre à ces questions, je vais devoir trier chez les prémodernes, les modernes et même chez les postmodernes ce qu'ils ont de durable et ce qu'ils ont de fatal. Trop de questions, je le sens bien, pour un essai qui n'a d'autre excuse que sa brièveté. Nietzsche disait des grands problèmes qu'ils étaient comme les bains froids : il faut y entrer vite et en sortir de même.

Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (1991), Paris, La Découverte, Éd. Poche, p. 19-22.

**Jean Baudrillard** (1929-2007)  
*L'Illusion de la fin* (1992)

Quelque part dans les années 80 du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire a pris son virage dans l'autre direction. Une fois dépassé l'apogée du temps, le sommet de la courbe de l'évolution, le solstice de l'histoire, alors commence la déclivité des événements, le déroulement en sens inverse. Comme pour l'espace cosmique, il y aurait une courbure de l'espace-temps historique. Par le même effet chaotique dans le temps que dans l'espace, les choses vont de plus en plus vite lorsqu'elles approchent de leur échéance, tout comme l'eau accélère mystérieusement sa course aux approches de la cascade.

Dans l'espace euclidien de l'histoire, le chemin le plus rapide d'un point à un autre est la ligne droite, celle du Progrès et de la Démocratie. Mais ceci ne vaut que pour l'espace linéaire des Lumières. Dans le nôtre, l'espace non euclidien de la fin du siècle, une courbure maléfique détourne invinciblement routes les trajectoires. Liée sans doute à la sphéricité du temps (visible à l'horizon de la fin du siècle comme celle de la terre à l'horizon de fin de journée) ou à la subtile distorsion du champ de gravité.

Ségalen dit que sur la Terre devenue sphère chaque mouvement qui nous éloigne d'un point commence par là même à nous en rapprocher. Ceci est vrai du temps aussi. Chaque mouvement apparent de l'histoire nous rapproche imperceptiblement de son point antipodique, voire de son point de départ. C'est la fin de la linéarité. Dans cette perspective, le futur n'existe plus. Mais s'il n'y a plus de futur, il n'y a plus de fin non plus. *Ce n'est donc même pas la fin de l'histoire.* Nous avons affaire à un processus paradoxal de réversion, à un effet réversif de la modernité qui, ayant atteint sa limite spéculative et extrapolé tous ses développements virtuels, se désintègre en ses éléments simples selon un processus catastrophique de récurrence et de turbulence.

Par cette rétroversion de l'histoire à l'infini, par cette courbure hyperbolique, le siècle même échappe à sa fin. Par cette rétroaction des événements, nous échappons à notre propre mort. Métaphoriquement donc, nous n'atteindrons même pas l'échéance symbolique de la fin, l'échéance symbolique de l'An 2000.

Peut-on échapper à cette rétrocourbure de l'histoire, qui la fait revenir sur ses pas et effacer ses propres traces, échapper à cette asymptote fatale qui nous fait en quelque sorte rembobiner la modernité comme une bande magnétique ? Nous sommes tellement habitués à nous repasser tous les films, ceux de fiction comme ceux de notre vie, tellement contaminés par la technique rétrospective que nous sommes bien capables, sous le coup du vertige contemporain, de faire redéfiler l'histoire comme un film à l'envers.

Sommes-nous voués, dans le vain espoir de ne pas persévérer dans la destruction actuelle, comme dit Canetti, à la mélancolie rétrospective de tout revivre pour tout corriger, de tout revivre pour l'élucider (c'est un peu comme si la psychanalyse étendait son ombre sur toute notre histoire — quand les mêmes événements, les mêmes conjonctures se reproduisent presque dans les mêmes termes, quand les mêmes guerres éclatent entre les mêmes peuples, et que tout ce qui était révolu resurgir comme mû par un fantôme irrépressible, on pourrait voir à l'œuvre presque une forme d'inconscient et de processus primaire), sommes-nous tenus de citer tous les événements passés à comparaître, de tout réinstruire en termes de procès ? Un délire de procès

s'est emparé de nous ces temps derniers, en même temps qu'un délire de responsabilité, justement quand celle-ci devient de plus en plus insaisissable, Refaire une histoire propre — blanchir tous les processus monstrueux : à travers la prolifération des scandales, le (res)sentiment obscur est que c'est l'histoire elle-même qui est un scandale. Rétroprocessus qui peut nous entraîner dans un délire d'origine, jusqu'en deçà de l'histoire, jusqu'à la convivialité animale, jusqu'à la niche primitive, comme c'est déjà le cas dans le flirt écologique avec une origine impossible.

Le seul moyen d'y échapper, de couper avec cette récession et cette obsession, serait de se placer d'emblée sur une autre orbite temporelle, de sauter par-dessus notre ombre, par-dessus l'ombre du siècle, de prendre un raccourci elliptique, et de passer au-delà de la fin, en ne lui laissant pas le temps d'avoir lieu. Cela aurait du moins l'avantage de préserver ce qui reste de l'histoire, au lieu de la soumettre à une révision déchirante, et de la livrer à ceux qui vont en autopsier le cadavre, comme on autopsie son enfance dans une analyse interminable. Cela signifierait du moins d'en conserver le souvenir et la gloire, alors que nous sommes en train, sous couleur de révision et de réhabilitation, d'annuler un à un tous les événements qui nous ont précédés, en les forçant au repentir.

Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, tout réécrire, tout restaurer, tout ravalier, pour produire, semble-t-il, dans un élan paranoïaque, une comptabilité parfaite en fin de siècle, un bilan universellement positif ; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements « négatifs » — si donc nous pouvions échapper à ce travail de blanchissement, de polissage international auquel on voit aujourd'hui toutes les nations conspirer à l'envi, si nous nous épargnions cette extrême-onction démocratique par où s'annonce le Nouvel Ordre Mondial, nous laisserions au moins aux événements qui nous ont précédés leur gloire, leur caractère, leur sens, leur singularité. Alors que nous avons l'air tellement pressés de masquer le pire avant le dépôt de bilan (tout le monde a secrètement peur du bilan certifiant que nous allons offrir en l'An 2000) qu'il ne nous restera plus rien de notre histoire en cette fin de millénaire, plus rien de son illumination, de sa violence événementielle. S'il y a un trait distinctif de l'événement, de ce qui fait événement et donc à valeur d'histoire, c'est qu'il est irréversible, et que quelque chose en lui excède toujours le sens et l'interprétation. Or c'est justement l'inversé que nous voyons aujourd'hui : tout ce qui est arrivé en termes de progrès, de libération, de révolution, de violence, est sur le point d'être révisé dans le bon sens.

Le problème est là : est-ce que le mouvement de la modernité est réversible, et cette réversion elle-même est-elle irréversible ? Jusqu'où peut aller cette forme rétrospective, ce rêve de fin de millénaire ? N'y a-t-il pas un « mur de l'histoire », analogue à celui du son ou de la vitesse, et qu'elle ne pourrait pas franchir dans son mouvement palinodique ?

Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin, ou la grève des événements*, Paris, Galilée, 1992.

**Arthur Danto** (1924-2013)  
*L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997)

**« Le moderne, le postmoderne et le contemporain »**

De même que le terme « moderne » n'est pas un simple concept temporel signifiant, disons, « le plus récent », le terme « contemporain » n'est pas seulement une notion temporelle désignant tout ce qui a lieu au moment présent : Le changement d'orientation qui a conduit de l'ère « prémoderne » à l'ère moderne s'est opéré de manière aussi imperceptible que le passage de l'image d'avant l'ère de l'art à l'image à l'ère de l'art, pour reprendre la terminologie de Hans Belting. Les artistes ont commencé à faire de l'art moderne sans se rendre compte qu'ils produisaient quelque chose d'un genre différent, jusqu'à ce qu'ils aient pris conscience rétrospectivement du fait qu'un changement important avait eu lieu. Le tournant qui a conduit de l'art moderne à l'art contemporain s'est opéré de manière similaire. Pendant longtemps, l'expression « art contemporain » était sans doute simplement un synonyme d' « art moderne produit maintenant ». Après tout, le terme « moderne » présuppose l'idée d'une différence entre maintenant et « autrefois » : il n'aurait guère d'utilité si les choses étaient stables et restaient pareilles à elles-mêmes. Il implique l'existence d'une structure historique et en ce sens il est plus fort que, par exemple, l'expression « le plus récent ». Quant au terme « contemporain », pris au sens le plus courant, il signifie simplement « ce qui a lieu maintenant » : l'art contemporain est l'art créé par nos contemporains. C'est donc un art qui n'a pas encore passé l'épreuve du temps. Et, néanmoins, il a pour nous une signification que l'art moderne, y compris celui qui a passé l'épreuve du temps, ne saurait avoir : il est, d'une façon particulièrement intime, « notre art à nous ». Mais du fait de l'évolution interne de l'histoire de l'art, le terme « contemporain » a fini par changer de sens : il s'est mis à désigner un art créé dans le cadre d'une structure de production qui, à mon avis, est différente de toutes celles que l'histoire de l'art avait connues jusque-là. De même que le terme « moderne » en est venu à dénoter un style, voire une période, et non seulement l'art récent, le terme « contemporain » en est arrivé à désigner quelque chose de plus que simplement l'art du moment présent. En outre, il me semble qu'il désigne moins une période que ce qui se passe depuis qu'il n'existe plus de périodes susceptibles de composer un grand récit de l'art, et moins un style de création artistique qu'un certain style d'utilisation des styles. Certes, il existe aussi des œuvres contemporaines créées dans des styles radicalement nouveaux, mais au stade présent de mon analyse j ne m'étendrai pas davantage sur ce point. Je veux simplement attirer l'attention du lecteur sur le fait que je tiens à établir une distinction très nette entre les termes « moderne » et « contemporain ».

Je ne pense pas que cette distinction était déjà clairement établie lorsque je suis arrivé à New York, à la fin des années quarante. A cette époque, « notre art à nous » était l'art moderne, et le Museum of Modern Art était à nous de la même manière intime. Certes, une partie non négligeable de l'art produit au même moment n'était pas encore entrée dans le musée. Mais à supposer qu'à l'époque nous ayons accordé la moindre attention à cette question, il ne nous semblait pas que cela signifiât qu'il s'agissait d'un

type d'art qui était contemporain au sens où il aurait été distinct de l'art moderne. Nous étions convaincus que tôt ou tard une partie de cet art trouverait sa place dans le Modern, et que cet état de choses resterait le même indéfiniment : l'art moderne était destiné à durer, sans pour autant se constituer en canon fermé. Et il ne formait certainement pas un tel canon en 1949, lorsque le magazine *Life* suggéra que Jackson Pollock pourrait bien être le plus grand peintre américain vivant. Si de nos jours de nombreuses personnes, dont moi-même, considèrent que l'art moderne forme un canon clos, c'est parce que quelque part entre 1949 et aujourd'hui on a commencé à distinguer entre le contemporain et le moderne : l'art contemporain cessa d'être moderne — sauf en tant que synonyme de « le plus récent » — et l'art moderne apparut de plus en plus comme un style qui s'était développé à partir de 1880 environ jusque dans les années soixante. Sans doute après cette date y a-t-il eu encore des gens qui ont continué à faire de l'art moderne — c'est-à-dire un art continuant à être conforme aux impératifs stylistiques du modernisme —, mais cet art n'était plus réellement contemporain, sauf au sens strictement temporel du terme. Car la révélation du profil stylistique de l'art moderne venait de ce que l'art contemporain s'était mis à développer un profil fort différent. En conséquence, le Museum of Modern Art s'est trouvé plongé dans une sorte d'embarras que personne n'avait prévu à l'époque où il était encore le lieu d'accueil de « notre art ». Cet embarras du Modern était dû au fait que le terme « moderne » possédait à la fois une signification stylistique et un sens temporel. Personne n'aurait pu se douter que ces deux sens allaient un jour entrer en conflit et que l'art contemporain cesserait d'être de l'art moderne. Mais aujourd'hui, à l'approche de la fin du siècle, le Museum of Modern Art doit décider s'il va acquérir de l'art contemporain qui n'est pas moderne et devenir ainsi un musée d'art moderne au sens strictement temporel du terme, ou s'il va continuer à collectionner exclusivement de l'art qui est moderne du point de vue stylistique, mais qui n'est plus représentatif du monde contemporain et dont la production ne forme plus qu'un mince filet en train de se tarir.

Quoi qu'il en soit, la distinction entre le moderne et le contemporain n'est devenue claire que tard dans les années soixante-dix, voire seulement dans les années quatre-vingt. L'art contemporain a continué pendant longtemps encore à être « l'art moderne produit par nos contemporains ». À un moment donné, cette manière de voir a manifestement cessé d'être satisfaisante, ce qui explique pourquoi on a ressenti le besoin d'inventer le terme « postmoderne ». Celui-ci a par ailleurs mis en évidence le fait que le terme « contemporain » était sans doute trop faible pour transmettre l'idée d'un style : son sens apparaissait comme étant trop exclusivement temporel. Mais « postmoderne », de son côté, était peut-être un terme trop fort et trop intimement lié à un secteur spécifique de l'art contemporain. En fait, j'ai l'impression que « postmoderne » désigne un véritable style qu'on peut apprendre à reconnaître, fût comme on peut apprendre à reconnaître des objets de style baroque ou rococo. On pourrait le comparer au terme de *camp* que, dans un essai célèbre<sup>1</sup>, Susan Sontag a transféré de l'idiolecte gay dans le discours de tous les jours. Il est parfaitement concevable qu'après avoir lu le livre de Sontag on soit à même d'identifier tels ou tels objets comme étant des objets *camp*, tout comme, selon moi, on peut être capable d'identifier certains objets comme étant des objets postmodernes, même si certains cas limites posent sans doute des problèmes. Mais il en est ainsi de la plupart

---

<sup>1</sup> Susan Sontag, « Notes on Camp », dans *Against Interpretation*, New York, Laurel Books, 1966, p. 277-293.

des concepts, stylistiques et autres, ainsi que des capacités de reconnaissance des êtres humains et des animaux. Dans un livre paru en 1966, *De l'ambiguïté en architecture*, Robert Venturi donne une formule qui convient bien pour délimiter le postmoderne : « Des éléments qui sont hybrides plutôt que “purs”, issus de compromis plutôt que “de mains propres”, “ambigus” plutôt qu’“articulés”, pervers aussi bien qu’“intéressants”<sup>1</sup>. » Si on se servait de cette formule pour trier des œuvres d’art, il est pratiquement certain qu’une des piles qu’on obtiendrait serait une pile tout à fait homogène d’œuvres postmodernes. Elle rassemblerait les toiles de Robert Rauschenberg, les peintures de Julian Schnabel et de David Salle, ainsi que, sans doute, l’architecture de Frank Gehry. Mais une grande partie de l’art contemporain se trouverait exclue — les œuvres de Jenny Holzer par exemple, ou les peintures de Robert Mangold. D’aucuns ont proposé de remplacer le terme tout simplement par le pluriel « postmodernismes ». Mais ce dernier terme ne nous permettrait plus de reconnaître, et donc de sélectionner, les objets pertinents, et il n’indiquerait pas que le postmodernisme constitue un style spécifique. On pourrait éventuellement écrire le mot « contemporain » avec une majuscule afin de couvrir le champ, quel qu’il soit, que la formule disjonctive des « postmodernismes » était censée couvrir. Certes, dans ce cas encore, on aurait l’impression qu’il ne s’agit pas d’un style ayant son identité propre et que la notion en fait n’exclut rien. Mais telle est précisément, dans le domaine des arts visuels, la marque de la période qui suit le modernisme : elle se définit par l’absence d’unité stylistique — ou tout au moins par l’absence d’une unité stylistique susceptible de former un critère et de permettre le développement d’une unité de reconnaissance — et donc par le fait qu’elle ne saurait avoir de direction narrative. C’est pourquoi je préfère parler simplement d’art *posthistorique* importe quelle œuvre créée n’importe quand pourrait être créée aujourd’hui et valoir comme exemple d’art posthistorique. Un artiste adepte de l’appropriation, tel Mike Bidlo par exemple, pourrait fort bien faire une exposition de Piero della Francesca dans laquelle il s’approprierait le corpus entier des œuvres de ce peintre. Piero n’est évidemment pas un artiste posthistorique, mais Bidlo en est un, et comme en plus il est passé maître dans l’art de l’appropriation, il pourrait, s’il le désirait, peindre des Piero ressemblant à s’y méprendre aux Piero de Piero — de la même façon que ses Morandi ressemblent aux peintures de Morandi, ses Picasso à celles de Picasso et ses Warhol aux œuvres de Warhol. Toutefois, d’une manière fondamentale, bien que guère perceptible à l’œil, les Piero de Bidlo auraient plus en commun avec les travaux de Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman et Sherrie Levine qu’avec les œuvres des pairs, du point de vue stylistique, de Piero della Francesca. D’un côté, la période de l’art contemporain est celle du désordre informationnel et de l’entropie esthétique totale. Mais c’est aussi une période de liberté totale. De nos jours, il n’existe plus de clôture de l’histoire. Tout est permis. Il est d’autant plus important d’essayer de comprendre la transition historique qui a mené du modernisme à l’art posthistorique. Et cela signifie qu’il est indispensable de tenter de comprendre les années soixante-dix, qui, à leur manière, sont aussi obscures que le X<sup>e</sup> siècle. Les années soixante-dix étaient une décennie où l’histoire semblait avoir perdu son chemin. En effet, aucune orientation discernable ne semblait se dégager. En considérant l’année 1962 comme marquant la fin de

---

<sup>1</sup> Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, traduction M. Schlumberger et J.-L. Vénard, Paris, Dunod, 1986, p. 22 (traduction revue).

l'expressionnisme abstrait, on découvre qu'à partir de cette date une multitude de styles se sont succédé à une vitesse effarante : il y eut la peinture *color-field*, l'abstraction *hard edge*, le nouveau réalisme français, le pop art, l'op art, le minimalisme, l'*arte povera*, ensuite ce qui allait être appelé la Nouvelle Sculpture et qui rassemblait Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va, et, enfin, l'art conceptuel. Suivirent dix années pendant lesquelles il ne semblait pas se passer grand-chose. Il y eut bien quelques mouvements sporadiques, comme le pattern art et le *decoration art*, mais personne ne s'attendait à ce qu'ils génèrent une énergie structurelle et stylistique à l'instar de celle des énormes bouleversements des années soixante. Ensuite, au début des années quatre-vingt, il y eut la brusque émergence du néo-expressionnisme, donnant à penser qu'une direction nouvelle avait été trouvée. Et puis de nouveau l'impression qu'il ne se passait pas grand-chose, du moins en matière de direction historique. C'est alors que commença à se faire jour le sentiment que cette absence de direction constituait en fait le trait spécifique de la nouvelle période, et que le néo-expressionnisme était moins une direction que l'illusion d'une direction. Récemment, on a commencé à se rendre compte que la situation qui a prévalu ces vingt-cinq dernières années — période d'une productivité expérimentale extraordinaire dans le domaine des arts visuels sans que pour autant une direction narrative ségrégationniste se soit dégagée — s'est instituée en norme stable.

Les années soixante furent un moment paroxystique du point de vue des styles, et je pense que c'est au fil de leurs rivalités qu'il apparut peu à peu — d'abord grâce aux *nouveaux réalistes* et au pop art — que les œuvres d'art n'étaient nullement obligées de posséder quelque propriété particulière susceptible de les distinguer de ce que j'ai désigné comme de « simples objets réels ». Et c'est d'abord cette évolution qui m'a suggéré l'expression « la fin de l'art ». Pour en revenir à mon exemple favori, l'existence d'une propriété extérieure susceptible de distinguer *Boîte Brillo* d'Andy Warhol des boîtes de Brillo du supermarché n'était nullement une condition nécessaire. Et l'art conceptuel démontra qu'il n'était même pas indispensable qu'une chose fût un objet visuel palpable pour être de l'art visuel. Cela impliquait que désormais la signification de l'art ne pouvait plus être enseignée par des exemples. Et cela signifiait à son tour que, du point de vue des apparences extérieures, tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre au jour l'essence de l'art il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée. Bref, il fallait se tourner vers la philosophie.

Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997),  
traduction Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 2000, p. 36-41.

**Griselda Pollock** (née en 1949)  
« Modernité et espaces de la féminité » (1988-2003)

« L'investissement du regard n'est pas privilégié chez les femmes comme chez les hommes. L'œil, plus que les autres sens, objective et maîtrise. Il met à distance, il maintient la distance. Et, dans notre culture, la prévalence du regard sur l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe, a entraîné un appauvrissement des relations corporelles. Elle a contribué à désincarner la sexualité. À partir du moment où le regard domine, le corps perd de sa chair. »

Luce Irigaray  
(Entretien, dans Hans & Lapouge, *Les Femmes, la pornographie et l'érotisme*, 1978)

Le schéma qui orne la couverture du catalogue rédigé par Alfred H. Barr, pour l'exposition « Cubisme et art abstrait » du Museum of Modern Art de New York (1936), est paradigmatique de la manière dont l'art moderne a été cartographié par les historiens de l'art « modernistes ». Des mouvements artistiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle se succèdent sur une frise chronologique, reliés les uns aux autres par des flèches unidirectionnelles indiquant les influences et les réactions. Chaque mouvement est représenté par le nom d'un artiste. Tous ceux qui ont été canonisés par les initiateurs de l'art moderne sont des hommes. Est-ce parce qu'il n'y avait aucune femme dans ces mouvements du début de la période moderne ? Non<sup>1</sup>. Est-ce parce que celles qui ont pris part à ces mouvements, n'ont aucunement influé sur la manière dont ils ont évolué ? Non. Ou bien est-ce parce que l'objet de l'histoire de l'art moderne n'est qu'une tradition sélective, qui normalise, comme la seule forme acceptable de modernité, un ensemble spécifique de pratiques sexuées. J'opterais plutôt pour cette explication. En conséquence, si l'on veut étudier les artistes des premiers temps de l'art moderne qui étaient des femmes, il convient d'abord de déconstruire les mythes masculinistes du modernisme<sup>2</sup>.

Ceux-ci, toutefois, sont extrêmement répandus et structurent le discours de nombreux historiens de l'art, y compris parmi ceux qui refusent l'idéologie moderniste, comme en histoire sociale de l'art. L'ouvrage *La Peinture de la vie moderne* de T. J. Clark<sup>3</sup> est une recherche sur le thème des relations sociales entre l'émergence de nouveaux protocoles et de nouveaux critères dans le domaine de la peinture – le modernisme – et les mythes de la modernité qui ont émergé à Paris, c'est-à-dire dans une ville qui a été remodelée par le capitalisme durant le Second Empire. En allant au-delà des lieux communs du désir d'être contemporain en art, le fameux « il faut être de son temps », Clark s'interroge sur ce qui structurait l'idée de modernité, alors devenue le territoire de Manet et de ses partisans. Ainsi, selon lui, les pratiques picturales

---

<sup>1</sup> En témoigne le travail de Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, Paris, Éditions des Femmes, 1982.

<sup>2</sup> Voir Nicole Dubreuil-Blondin, "Modernism and feminism: some paradoxes", in Benjamin H. D. Buchloh (dir.), *Modernism and modernity*, Halifax, Nova Scotia, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983. Également, Lilian Robinson et Lisa Vogel, "Modernism and history", *New Literary History*, vol. 3, n°1, 1971-192, p. 177-199.

<sup>3</sup> Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York et Londres, Knopf/Thames & Hudson, 1984.

impressionnistes dépendent d'un ensemble complexe de négociations autour de la construction de nouvelles et incertaines identités de classe, qui sont à la fois une cause et un effet des bouleversements que connaît alors la société parisienne. La modernité est présentée comme bien plus que le fait d'être « en phase » – la modernité est affaire de représentations et de mythes primordiaux – avec un nouveau Paris de l'amusement, des loisirs et du plaisir ; avec une nature dont on profite désormais, le dimanche, dans les environs de la ville ; avec le règne des prostituées et avec le mélange des classes sociales dans les espaces populaires du divertissement. Dans ce territoire mythique, les notions centrales sont le loisir, la consommation, le spectacle et l'argent. À partir de l'étude de Clark, il est donc possible de reconstituer une carte du territoire impressionniste, qui s'étend des nouveaux boulevards jusqu'à la gare Saint-Lazare où l'on prenait le train pour La Grenouillère, Bougival ou Argenteuil. Là, les artistes vivaient, travaillaient et (se) peignaient [cf. Gustave Caillebotte, *Paris, un jour de pluie*, 1877]. Or, dans deux des quatre chapitres de son livre, Clark aborde le sujet de la sexualité dans le Paris bourgeois d'alors, les œuvres canoniques étant, pour cette problématique, *Olympia* (1863) et *Un Bar au Folies-Bergères* (1881-1882), qui sont deux toiles de Manet.

Son argument est fort, mais il est biaisé à plusieurs niveaux ; j'aimerais néanmoins revenir sur les conclusions particulières de cette discussion autour de la sexualité. Pour Clark, la classe sociale est le facteur déterminant. C'est précisément la nudité d'*Olympia* qui l'inscrit dans sa classe ; l'argument mythique de l'absence de rapports de classe dans le sexe, tel qu'il est perçu à travers l'image de la courtisane, se trouve donc anéanti. L'appartenance sociale de la barmaid des Folies, élégante et blasée, n'est pas claire, mais elle n'en participe pas moins au jeu de rôle, sur le thème de la classe, que constituait le mythe de la séduction exercée par le populaire.

Même si Clark esquisse un pas en direction du féminisme en reconnaissant que ces œuvres impliquent un spectateur/consommateur masculin, la manière dont il le fait conforte la normalité de cette position, en ce qu'il laisse ce point au seuil de l'enquête historique et de l'analyse théorique. Pour admettre les conditions spécifiques d'appréhension de ces œuvres, en termes de genre, il suffit d'essayer d'imaginer leur effet si elles étaient vues par une spectatrice ou si elles avaient été produites par une femme. Comment une femme peut-elle se projeter dans la position que ces toiles proposent aux spectateurs ? Une femme peut-elle se voir offrir (et, dans un même mouvement, refuser) la possession imaginaire d'*Olympia* ou la barmaid ? Une femme de la même classe sociale que Manet serait-elle suffisamment familière avec ces deux espaces et les échanges qui s'y tiennent, pour que le travail de réfutation et de perturbation, caractéristique de la peinture moderne, puisse avoir lieu ? Berthe Morisot aurait-elle pu se rendre dans ces endroits pour peindre ces sujets ? Aurait-elle pu avoir ne serait-ce que l'idée de ces œuvres pour illustrer la modernité telle qu'elle l'expérimentait alors ? En fait, aurait-elle pu, en tant que femme, expérimenter la modernité telle que Clark la définit ?

Il est en effet frappant de constater que beaucoup des œuvres canoniques tenues pour être les monuments fondateurs de l'art moderne traitent de ce domaine précis – la sexualité – dans ce cadre en particulier – l'échange de type commercial. Je pense aux innombrables scènes de bordel dont *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso est une sorte d'apogée, ou à cet autre sujet classique qui met en scène la couche de l'artiste. Les rencontres représentées et imaginées sont celles d'hommes libres de prendre leur plaisir dans la plupart des lieux de la ville, avec des femmes de classes sociales inférieures, qui doivent travailler dans ces lieux, notamment en vendant leur corps à des clients – ou à des artistes. Il ne fait aucun doute que ces échanges soient

structurés par des relations de classe, mais ils sont intégralement pris dans des relations de pouvoir fondées sur le genre. On ne peut ni les envisager séparément, ni les hiérarchiser. Il s'agit de deux réalités historiques à la fois simultanées et interdépendantes.

Nous devons donc nous demander pourquoi le territoire du modernisme est si souvent un moyen de traiter de la sexualité masculine et de son « signe », les corps féminins ; pourquoi le nu, le bordel, le bar ? Quelle relation existe-t-il entre la sexualité, la modernité et le modernisme ? S'il est normal de voir des peintures de corps féminins conçues comme le territoire des artistes hommes qui clament ainsi leur modernité et luttent pour la domination au sein de l'avant-garde, doit-on s'attendre à redécouvrir des œuvres produites par des femmes qui lutteraient également pour cette domination, par la représentation de leur sexualité, c'est-à-dire à travers des images de nus masculins ? Bien sûr que non, la simple suggestion d'une telle idée est ridicule. Mais pourquoi cela ? Parce qu'il y a une asymétrie historique – une différence socialement, économiquement et subjectivement constituée, entre le fait d'être une femme et celui d'être un homme dans le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette différence – qui est le produit d'une structuration sociale fondée sur la différenciation sexuelle, et pas de quelque distinction biologique imaginaire – joue sur la manière dont hommes et femmes peignent, mais aussi sur les sujets qu'ils choisissent de peindre.

Depuis longtemps, je me suis intéressée au travail de Berthe Morisot (1841-1896) et de Mary Cassatt (1844-1926), deux des quatre femmes qui prirent part activement à la société fondée par les artistes impressionnistes pour pouvoir exposer à Paris, dans les années 1870-1880 et qui étaient considérées par leurs contemporains comme des membres importants du groupe d'artistes qu'on qualifie aujourd'hui d'impressionnistes<sup>1</sup>. Mais comment devons-nous étudier le travail d'artistes qui étaient des femmes, si l'objectif est de découvrir et d'expliquer la spécificité de leurs productions en tant qu'individus, tout en reconnaissant également que, en tant que femmes, elles travaillaient à partir de positions et d'expériences différentes de celles de leurs collègues hommes ?

Griselda Pollock, « Modernité et espaces de la féminité » (1988-2003),  
repris dans Fabienne Dumont (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 225-230.

---

<sup>1</sup> Tamar Garb, *Women Impressionists*, Oxford, Phaidon Press, 1987. Les deux autres artistes sont Marie Bracquemond et Eva Gonzalès.

**Jacques Rancière** (né en 1940)  
*Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne* (2014)

Plus largement toute une tradition critique du XX<sup>e</sup> siècle a dénoncé les descriptions minutieuses du roman réaliste du siècle précédent comme le produit d'une bourgeoisie à la fois encombrée de ses objets et désireuse d'affirmer l'éternité de son monde menacé par les révoltes des opprimés.

Il se pourrait bien pourtant que ces analyses manquent le cœur du problème. On cherchera ici à montrer que l'inflation de la description au détriment de l'action qui fait la singularité du roman réaliste n'est pas l'étalage des richesses d'un monde bourgeois soucieux d'affirmer sa pérennité. Elle n'est pas davantage ce triomphe de la logique représentative que l'on décrit volontiers. Elle marque au contraire la rupture de l'ordre représentatif et de ce qui en était le cœur, la hiérarchie de l'action. Et cette rupture est liée à ce qui est au centre des intrigues romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle : la découverte d'une capacité inédite des hommes et des femmes du peuple à accéder à des formes d'expérience qui leur étaient jusque-là refusées. Barthes et les représentants de la tradition critique ont ignoré ce bouleversement parce que leurs présupposés modernistes et structuralistes étaient encore ancrés dans la tradition représentative qu'ils prétendaient dénoncer.

Il nous faut, pour l'entendre, revenir au jugement qui condamnait *L'Éducation sentimentale*. Il n'y a pas là, disait Barbey d'Aurevilly, de livre avec un développement organisé : « Flaubert n'entend pas ainsi le roman. Il va sans plan, poussant devant lui, sans préconception supérieure, ne se doutant même pas que la vie, sous la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses lois logiques et inflexibles et ses engendremens nécessaires [...] C'est une flânerie dans l'insignifiant, le vulgaire et l'abject pour le plaisir de s'y promener<sup>1</sup>. » Le problème, pour Barbey, n'est pas qu'il y ait des détails superflus qui soient là juste pour dire « nous sommes le réel ». Le problème est qu'il n'y a *que des détails*. Il manque au roman ce qui est la condition même de la fiction. Celle-ci doit être un corps où les parties se coordonnent sous la direction d'un centre. Le modèle qui fonde ce jugement et structure plus largement la poétique représentative est clairement identifiable. C'est celui de la totalité organique, posée par Platon comme caractéristique du discours vivant et par Aristote comme principe de l'œuvre poétique. La poésie, dit ce dernier, n'est pas affaire de musique, elle n'est pas une combinaison rythmique de mots. Elle est affaire de fiction. Et la fiction est un enchaînement d'actions liées par la nécessité ou par la vraisemblance. C'est pourquoi la fiction est « plus philosophique » que l'histoire. Car celle-ci n'a affaire qu'au *kath' hekaston*, à la succession des faits, comme ils arrivent, l'un après l'autre, tandis que la poésie a affaire à la généralité des choses saisies en leur ensemble (*ta katholou*) c'est-à-dire à l'enchaînement des événements comme ils *pourraient* arriver selon les liens causaux de la nécessité ou de la vraisemblance<sup>2</sup>.

C'est bien là ce qui fonde, pour Barbey, l'infériorité du romancier réaliste : celui-ci « pousse devant lui » en ignorant les « engendremens nécessaires ». Il faut mesurer la portée du privilège donné à la rationalité poétique sur l'empiricité historique. Pour se constituer en savoirs scientifiques, l'histoire et la science sociale ont dû emprunter à la poésie le principe qui

---

<sup>1</sup> Barbey d'Aurevilly, « Gustave Flaubert », *Les Hommes et les Œuvres. Le Roman contemporain*, Slatkine reprints, 1968, vol. XVIII, p. 103.

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique*, chapitre 6.

déclare la construction d'un enchaînement causal vraisemblable plus rationnelle que la description des faits « comme ils arrivent ». Car la fiction n'est pas la fantaisie à quoi s'oppose la rigueur de la science. Elle lui fournit bien plutôt un modèle de rationalité. Et c'est bien ce modèle qui est menacé par la présence superflue de baromètres ou autres accessoires du même genre. Loin d'être le triomphe de la poétique représentative, cette invasion de la réalité prosaïque pourrait bien en être la ruine.

C'est aussi que la distinction poétique entre deux types d'enchaînements des événements repose sur une distinction entre deux types d'humanité. Le poème, dit Aristote, est un agencement d'actions. Mais l'action n'est pas simplement le fait de faire quelque chose. C'est une catégorie organisatrice d'un partage hiérarchique du sensible. Selon ce partage, il y a des hommes actifs, des hommes qui vivent au niveau de la totalité, parce qu'ils sont capables de concevoir des grandes fins et de chercher à la réaliser en affrontant d'autres volontés et les coups de la fortune. Et il y a les hommes qui simplement voient les choses leur arriver, l'une après l'autre, parce qu'ils vivent dans la seule sphère de la reproduction de la vie au jour le jour et que leurs activités ne sont jamais que des moyens d'assurer cette reproduction. Ceux-là sont appelés hommes passifs ou « mécaniques », non parce qu'ils ne font rien mais parce qu'ils ne font rien d'autre que faire, qu'ils sont exclus de l'ordre des fins qui est celui de l'action. Tel est le cœur politique de la politique représentative. Le bon agencement aristotélicien des actions du poème repose sur ce partage premier des hommes actifs et des hommes passifs. Le même partage s'applique aux intrigues de l'âge classique quand les émotions et passions des âmes viennent, dans la France de Louis XIV, remplacer les coups de la fortune. La vraisemblance qui est le cœur de la poétique représentative ne concerne pas le seul rapport des causes et des effets. Elle concerne aussi les perceptions et les sentiments, les pensées et les actions qu'on peut attendre d'un individu selon la condition qui est la sienne.

Cette articulation de l'ordre poétique au partage des conditions est claire pour ceux qui jugent Flaubert. Et c'est tout naturellement qu'ils lient le désordre de ces récits sans tête à une subversion des conditions sociales. En rendant compte de *Madame Bovary*, le critique Armand de Pontmartin donne son nom à ce règne du « détail » qui rend tous les épisodes du roman également importants ou également insignifiants. C'est, dit-il, la démocratie en littérature. Cette démocratie, c'est d'abord le privilège donné à la vision matérielle, et c'est, du même coup, l'égalité de tous les êtres, de toutes les choses et de toutes les situations offerts à la vue. Mais si les détails de la description sont également insignifiants, c'est qu'ils concernent des gens dont la vie est elle-même insignifiante. La démocratie littéraire, cela veut dire trop de monde, trop de personnages semblables à tous autres, indignes donc d'être distingués par la fiction. Cette population encombre le récit. Elle ne laisse pas de place pour la sélection de caractères significatifs et le développement harmonieux d'une intrigue. C'était tout le contraire dans le roman des temps aristocratiques qui bénéficiait de l'espace dégagé par la stratification des positions sociales : « Dans le roman, tel qu'on l'entendait autrefois, dans ce roman dont *La Princesse de Clèves* est restée le délicieux modèle, la personnalité humaine, représentée par toutes les supériorités de naissance, d'esprit, d'éducation et de cœur, laissait peu de place, dans l'économie du récit, aux personnages secondaires, encore moins aux objets matériels. Ce monde exquis ne regardait les petites gens que par la portière de ses carrosses et la campagne que par les fenêtres de ses palais. De là un grand espace, et admirablement rempli, pour l'analyse des sentiments, plus fins, plus compliqués, plus difficiles à débrouiller dans les âmes d'élite que chez le vulgaire. » En revanche, dans l'école réaliste dont *Madame Bovary* est l'exemple, « tous

les personnages sont égaux [...] Le valet de ferme, le palefrenier, le mendiant, la fille de cuisine, le garçon apothicaire, le fossoyeur, le vagabond, la laveuse de vaisselle prennent une place énorme ; naturellement les choses qui les entourent deviennent aussi importantes qu'eux-mêmes ; ils ne pourraient s'en distinguer que par l'âme, et dans cette littérature, l'âme n'existe pas<sup>1</sup> ».

Cette critique nous dit crûment la base sociale du récit bien construit et de l'œuvre organique. La bonne relation structurelle des parties au tout repose sur une division entre les âmes d'élite et les êtres vulgaires. Assurément les petites gens ont toujours eu leur place dans la fiction. Mais c'était justement la place subalterne ou le genre inférieur dans lequel il leur était loisible d'amuser le parterre en agissant et en parlant comme il convient aux gens de leur sorte. C'est cette distribution des rôles que la fiction nouvelle détruit. Sur ce point le critique effarouché de la démocratie manque le cœur du problème. Il s'en tient aux poncifs de l'imagerie contre-révolutionnaire qui voit l'espace jadis structuré par la ramure des grands chênes étouffé désormais par le taillis des arbrisseaux démocratiques. Mais le mal est plus profond. Le problème n'est pas que les êtres vulgaires encomrent de leurs soucis prosaïques l'espace jadis voué au déploiement des sentiments raffinés. Il est que leurs passions nouvelles viennent brouiller la division même entre les âmes d'or vouées aux sentiments exquis et les âmes de fer vouées aux activités prosaïques. [...]

Il n'y a pas d' « effet de réel » venant se substituer à la vraisemblance ancienne. Il y a une texture nouvelle du réel produite par la transgression des frontières entre les formes de vie. Et cette transgression change la texture de la fiction sous un double aspect d'agencement d'événements et de rapport entre des mondes. L'histoire d'Emma Bovary ne témoigne pas, comme on le dit toujours, de la distance entre le rêve et la réalité. Elle témoigne d'un monde où l'étoffe de l'un n'est plus différente de l'étoffe de l'autre. Le réel n'est plus un espace de déploiement stratégique pour des pensées et des volontés. Il est la chaîne des perceptions et des affects qui tissent ces pensées et ces volontés elles-mêmes. C'est ce tissage qui définit la texture nouvelle des épisodes romanesques. Les critiques réactionnaires du temps se plaignent, avec Barbey, que l'enchaînement des actions soit remplacé par une série de « tableaux » simplement cloués les uns aux autres. Les critiques progressistes du siècle suivant reconnaîtront volontiers dans ce règne des images immobiles l'expression de la réification capitaliste. Mais ces « tableaux » ne sont pas des images et ils ne sont pas immobiles. Ce sont les différences, déplacements et condensations d'intensités à travers lesquels le monde extérieur pénètre les âmes et celles-ci fabriquent leur monde vécu. C'est ce tissu fondu de perceptions et de pensées, de sensations et d'actes qui constituera désormais aussi bien la vie des prolétaires de Zola que celle des bourgeoises de Virginia Woolf, des aventuriers des mers d'Orient de Conrad ou des Noirs et des petits Blancs du Sud profond de Faulkner. Mais il a été d'abord la musique nouvelle de l'indistinction de l'ordinaire et de l'extraordinaire qui prend dans une même tonalité la vie des servantes de campagne et celle des grandes dames de la capitale, la musique exprimant la capacité de n'importe qui à éprouver n'importe quelle forme d'expérience sensible. [...]

Il ne s'ensuit pas pourtant que la démocratie fictionnelle aille de pair avec la démocratie politique. L'égalité propre à la fiction nouvelle appartient à cette redistribution des formes de

---

<sup>1</sup> Armand de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, 1860, p. 321-322.

l'expérience sensible dont participent aussi les formes de l'émancipation ouvrière ou la multiplicité des rébellions qui s'en prennent à la hiérarchie traditionnelle des formes de vie. Elle n'exprime pas pour autant les aspirations politiques de la démocratie ou celles de l'émancipation sociale. Sartre a voulu détecter dans la puissance pétrifiante du style de Flaubert la stratégie nihiliste d'une bourgeoisie menacée par le développement du prolétariat et les insurrections ouvrières. Mais c'est une contradiction beaucoup plus large qui voit au XIX<sup>e</sup> siècle le triomphe du genre romanesque s'accompagner d'une ruine du modèle de l'action stratégique. Des conspirateurs balzaciens qui échouent dans toutes leurs entreprises aux généraux tolstoïens qui s'imaginent diriger des batailles dont le succès dépend de mille causes entrelacées échappant à leur stratégie, en passant par le Raskolnikov de Dostoïevski qui conçoit rationnellement les fins de son action mais l'exécute seulement comme une hallucination en acte, le roman de ce siècle n'a cessé de déclarer la faillite de l'action stratégique là même où il nous montrait des héros méthodiquement engagés à la conquête de la société. J'ai évoqué ailleurs l'étrange duplicité de la fable apparemment simple du *Rouge et le Noir* qui oppose en fait les deux formes sous lesquelles la subversion des positions sociales se présente au jeune plébéien ambitieux : comme conquête du pouvoir ou comme partage d'une égalité sensible<sup>1</sup>. Et j'ai suggéré de percevoir dans cette histoire individuelle une tension qui affecte à une tout autre échelle les formes de la révolution populaire ou les manifestations de l'émancipation ouvrière : la découverte de la capacité pour n'importe qui de vivre n'importe quelle sorte d'expérience semble coïncider avec une défection du schéma de l'action stratégique adaptant des moyens à des fins. Cette tension est au cœur des entreprises les plus résolues de transformation sociale. Avant même de lier les moyens de l'action aux démonstrations de la connaissance, la jeune science marxiste a identifié la réalisation révolutionnaire de l'essence humaine à l'abolition de la séparation entre les moyens et les fins. [...]

La démocratie romanesque oppose cet ordre des coexistences sensibles à l'ordre ancien des conséquences et des convenances. Mais cette démocratie a son prix : l'inquiétante aptitude des anonymes à vivre d'autres vies que « la leur » est absorbée dans le flot des micro-événements qui en transforme les manifestations en cristallisations singulières de la grande Vie impersonnelle. Si n'importe qui peut ressentir les sentiments raffinés jusque-là réservés aux « âmes d'élite », c'est que ces sentiments raffinés ne sont plus ce qu'ils étaient. Ils ne sont plus des dispositions intimes des individus mais des condensations hasardeuses d'un tourbillon d'événements sensibles impersonnels, d'une « vie de l'âme » encore inconnue : un mouvement perpétuel d'une infinité d'atomes qui s'assemblent, se séparent ou s'assemblent à nouveau au sein d'une vibration perpétuelle. C'est ce mouvement qui donne à la fiction nouvelle sa texture.

Jacques Rancière, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 20-34.

---

<sup>1</sup> Cf. « Le Ciel du plébéien », dans Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011.

**Rebecca M. Brown** (née en 1971)  
**« Réponse : provincialiser la modernité » (2014)**

Dans « Décentrer le modernisme : histoire de l'art et avant-garde considérés depuis la périphérie<sup>1</sup> », Partha Mitter met en évidence une lacune majeure dans les efforts récents entrepris pour inclure l'art issu de régions extérieures à l'espace que l'on pourrait nommer au sens large Atlantique Nord<sup>2</sup>. Par une analyse approfondie, perspicace et convaincante des œuvres de Gaganendranath Tagore et de celles de Jamini Roy, Mitter démontre simplement que notre conception du paysage mondial de l'art du XX<sup>e</sup> siècle ne peut plus ignorer l'art moderne et contemporain d'Asie du Sud. La critique par Mitter du moderne (européen) « indéterminé » [*unmarked*] et son invitation à contextualiser l'art et les artistes du XX<sup>e</sup> siècle en fonction de leur lien particulier avec le colonialisme, l'impérialisme ou des formes indirectes d'hégémonie occidentale nous rapprochent d'une époque dans laquelle faire l'impasse sur Roy ou Gaganendranath se révélera impossible. De nouvelles études sur ces artistes et leurs pairs au Bengale dans le contexte politique de la résistance croissante au système colonial depuis les années 1880 nous invitent à considérer leur art à la lumière de leur histoire et non comme des dérivés inférieurs d'une grande tradition européenne. Les recherches de Mitter, ainsi que celles d'autres spécialistes travaillant sur ces mêmes questions, permettront à des collègues spécialistes d'autres régions (y compris l'Europe) d'appréhender plus précisément et de façon plus ciblée le déploiement des idées modernistes dans ce contexte régional et national particulier<sup>3</sup>. Ainsi que Mitter le soutient dans son essai, ce phénomène produira une « histoire de l'art plus inclusive » élargissant la définition du modernisme pour y intégrer « les modernismes artistiques d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine et d'Australie ». La discipline elle-même réclame ce genre d'expansion et nombre de chercheurs – dont beaucoup de spécialistes du modernisme européen – font écho à l'appel de Mitter pour une remise en cause en profondeur de la nature monolithique du modernisme.

---

<sup>1</sup> Partha Mitter, « Decentering Modernism. Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, n° 4, décembre 2008, p. 531-548, dont de larges extraits sont traduits dans le présent ouvrage, p. 216-238.

<sup>2</sup> Par « récents » j'entends ici les efforts entrepris par les manuels depuis la fin des années 1980, les changements de programmes dans les universités et les collèges au sein du champ académique nord-américain, et le choix dans les panels de conférences et autres événements professionnels de travailler au niveau interrégional. Je tiens l'expression « Atlantique nord » de Michel-Rolph Trouillot, qui l'utilise pour mettre en évidence l'exclusion d'une grande partie des Amériques et de l'hémisphère occidental du canon parfois appelé « euro-américain » ou occidental. Voir Michel-Rolph Trouillot, *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*, Londres, Palgrave, 2004.

<sup>3</sup> La liste des publications sur l'art sud-asiatique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle s'allonge significativement chaque année. Outre *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947* de Partha Mitter (Londres, Reaktion Books, 2007), voir Rebecca M. Brown, *Art for a Modern India, 1947-1980*, Durham, NC, Duke University Press, 2009. Pour les décennies suivantes, voir Yashodhara Dalmia, *The Making of Modern Indian Art. The Progressives*, New Delhi, Oxford University Press, 2001 ; et *id. et al.*, *Indian Contemporary Art Post Independence*, New Delhi, Vadehra Art Gallery, 1997. *Contemporary Art in Baroda* de Gulammohammed Sheikh (New Delhi, Tulika Press, 1997) retrace l'histoire d'artistes et d'œuvres fruits des énergies du programme des beaux-arts de l'université Maharaja Sayajirao. La production scientifique et critique de Geeta Kapur est en partie rassemblée dans *When Was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi, Tulika Press, 2000. *Monuments, Objects, Histories* de Tapati Guha-Thakurta (New York, Columbia University Press, 2004) inclut des chapitres consacrés à l'art post-indépendance.

Mais faut-il réellement voir dans cette expansion la réponse qu'avec Mitter nous attendons ? Comme il le fait remarquer, des historiennes de l'art féministes ont déjà souligné la nature « indéterminée » du modernisme. L'histoire de l'art féministe tente également d'ébranler l'infrastructure masculiniste propre au moderne, de questionner sa structure sous-jacente – non pas pour y inclure des artistes de sexe féminin, mais pour échafauder une critique holistique de sa nature universalisante, impérialiste<sup>1</sup>. En réponse à l'intervention pertinente de Mitter à propos du canon moderniste, je propose d'aller plus loin dans la critique du moderne. Oui, il est nécessaire d'étudier l'art dans ses contextes locaux, régionaux et nationaux, et nous devons par conséquent reconnaître de quelle manière cet art dialogue avec celui produit en Europe et en Amérique du Nord. Toutefois, considérer la périphérie signifie reconnaître que son statut, loin d'être périphérique, est en réalité central dans la production du moderne. L'analyse de la culture visuelle du XX<sup>e</sup> siècle hors de la zone Atlantique Nord offre aux spécialistes de l'art européen la possibilité de comprendre les racines coloniales, impérialistes et capitalistes de la modernité, et de les analyser à partir des espaces qui les ont vus naître : les régions de l'Atlantique Sud, du Pacifique et de l'océan Indien.

Ainsi que le reconnaît Mitter, réenvisager l'art moderne requiert davantage qu'un élargissement du récit canonique pour y inclure les nombreux mouvements, artistes ou écoles en dehors de l'étroit corridor Paris-New York. L'inclusion comme stratégie pédagogique ou cadre d'analyse reste problématique tant que les fondations de l'art moderne ne sont remises en question que de manière approximative ou secondaire. En cherchant à inclure, nous acceptons les prémisses existantes de l'art moderne, qui ne conçoit les œuvres de la périphérie que comme des dérivés, visibles uniquement à travers leur rapport avec celles de leurs cousins plus célèbres : Maqbool Fida Husain aux côtés des cubistes ; Francis Newton Souza à côté de Georges Rouault ; K. C. S. Paniker à côté de Paul Klee. Ces associations s'articulent sous l'influence d'une relation géographique, accompagnée d'un saut temporel : dans chaque cas, la mention implique un saut générationnel – Husain, Souza et Paniker ont tous produit essentiellement après 1947 – avec une entrée tardive dans la modernité des artistes de la périphérie. Ces deux caractéristiques clés du moderne représentent les axes jumeaux de toute tentative de remise en question de cette relation : son point de convergence géographique en Europe et en Amérique du Nord, et son recours constant à une historicité qui limite les « non-Occidentaux » au « pas encore ».

L'inclusion d'artistes indiens dans le canon échoue aussi à remettre en cause la modernité lorsqu'elle se contente d'offrir à ces artistes leur propre chapitre, leur propre livre, ou une place à part dans le programme. Envisager des modernités locales et multiples pose problème, notamment parce qu'il est tentant d'étudier chaque regroupement régional séparément. Naturellement, différentes considérations orientent l'interprétation de la modernité selon que le

---

<sup>1</sup> Voir Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », dans *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1998, p. 50. Je fais également écho à l'argument d'Amelia Jones dans sa critique d'*Art since 1900*, texte que Mitter utilise comme point de départ pour son essai. Jones souligne le manque de contributions de théoriciens féministes, antiracistes, queer et postcoloniaux. Elle prend les auteurs de l'ouvrage à partie non pas pour l'exclusion de diverses identités marginalisées (les femmes, au moins, sont incluses dans l'ouvrage) mais à travers une ferme critique du rôle central joué par l'auteur comme émetteur d'un jugement normatif hégémonique sur l'art. A. Jones, critique de *Art since 1900* par Hal Foster *et al.*, *Art Bulletin*, vol. 88, n° 2, juin 2006, p. 376-379. Je m'attends à ce que la déconstruction des fondements mêmes du modernisme eurocentrique parachève cet éloignement du jugement normatif dans le contexte de l'art « non occidental ».

sujet d'étude porte sur des réfugiés tibétains à Darjeeling, des peintres néotraditionnels thaïs travaillant à Wimbledon ou d'artistes impliqués dans la décolonisation de Hong Kong. Toutefois analyser ces études – qui, toutes, jonglent habilement avec les différentes façons dont les artistes ont évoqué « l'Occident » – de façon distincte du courant dominant ne rend pas justice aux interconnexions de la modernité, à la dépendance du moderne à ses propres incarnations. Il faut, à l'inverse, nous tourner vers la modernité et interroger sa *construction* – les processus qui font la modernité et qui la soutiennent – pour remettre en cause le récit qui insère le « non occidental » dans une structure et en fait de facto un dérivé, ou qui inclut le non occidental comme une série de modernités, certes intéressantes mais fondamentalement distantes.

Un nombre important de preuves historiques contredisent l'idée d'une modernité trouvant ses origines en Europe. Les mécanismes du contrôle du travail dans les plantations sucrières des Caraïbes, l'émergence du libéralisme britannique étroitement liée à la colonisation de l'Inde, et la conceptualisation du corps moderne à travers la médecine coloniale – tous ces éléments clés de la modernité sont nés dans des espaces colonisés<sup>1</sup>. Ces exemples montrent la dépendance de la modernité aux relations de pouvoir coloniales. Il est cependant inexact de dire que les possessions coloniales ont aidé l'Europe à produire la modernité, car cet argument réifie la centralité de l'Europe et la passivité de la colonie. La production de la modernité s'est réalisée à l'intérieur de l'espace colonial, et non en Europe. Non seulement les mécanismes de la modernité mais aussi la terminologie même du moderne se sont formés dans la prétendue périphérie, de « modernisme » à « postmodernisme » en passant par « libéralisme » et « nationalisme<sup>2</sup> ». On ne peut donc se satisfaire des limites imposées par le récit moderniste de la relation entre l'Occident moderne et « le-reste-du-monde ». Les espaces coloniaux sont bien plus qu'un faire-valoir pour un Moi européen. En réalité, le moderne s'est organisé et produit au sein de ces espaces et n'a été adapté au sol européen que par la suite.

L'hégémonie du « décalage temporel » dans cette équation doit aussi être remise en question. Suivant ce critère fondateur du moderne, certaines portions de l'Europe et de l'Amérique du Nord apparaissent continuellement comme déjà développées, toujours en tête, tandis que le monde moderne « en développement », le « pas encore », reste à la traîne<sup>3</sup>. La modernité dépend de l'intervalle entre ces deux moments, du « pas encore » qui modèle tant de discours aussi bien dans la région de l'Atlantique Nord que dans les pays anciennement colonisés<sup>4</sup>. Cette idée se reflète dans les mouvements de modernisation du Japon de l'ère Meiji, qui ont fait venir des architectes allemands pour aider la nation à gagner son statut mondial ; ou encore dans les commandes confiées à Le Corbusier et Louis Kahn pour aider des États nouvellement formés à asseoir leur modernité. Le « pas encore » existe indépendamment de la

---

<sup>1</sup> Timothy Mitchell, « The Stages of Modernity », dans *Questions of Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 2-4.

<sup>2</sup> Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Londres, Verso, 1998, p. 3-6 ; et T. Mitchell, art. cité, p. 4-5. Anderson remonte les traces du mot *modernismo* (et *postmodernismo*) en Amérique centrale et du Sud : « Nous devons l'utilisation du terme "modernisme" en référence à un mouvement esthétique à un poète nicaraguayen écrivant pour un journal guatémaltèque sur une rencontre littéraire au Pérou » (p. 3). Cette utilisation du mot « modernisme » par Rubén Darío date de 1890.

<sup>3</sup> Pour l'une des premières analyses du « décalage » tel que défini par la théorie postcoloniale, voir Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture* (1994), traduction Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2019, p. 357-385.

<sup>4</sup> Je puise ici dans les travaux de Dipesh Chakrabarty sur l'historicité du moderne. Son expression « pas encore » résume la disjonction temporelle. D. Chakrabarty, *Provincializing Europe* (2000).

perspective de la métropole européenne. Il est généré, comme tous les éléments du moderne, au sein de relations de pouvoir mondiales.

Comme le montre Mitter, pour prendre en considération des artistes tels que Jamini Roy ou accéder aux œuvres de Gaganendranath Tagore, il ne suffit pas de les ajouter au récit existant de l'art moderne, de les insérer entre des discussions sur Georges Braque et Pablo Picasso pour démontrer comment ces artistes choisissent des stratégies similaires, des signaux visuels similaires, mais à partir de spécificités régionales différentes. Cette juxtaposition ne fait que résumer l'argument du « dérivé » sous une autre forme, révélant les hiérarchies normatives cruciales pour l'édifice de l'art moderne. Nous avons besoin d'opérer un changement majeur dans notre compréhension de l'art moderne et de la modernité. Mitter ne va pas jusque-là, mais sa logique nous incite ici à rejeter totalement le moderne en tant que principe organisateur de notre propos afin de reconstruire à sa place une entité globale plus exacte. Cela implique toutefois d'ignorer l'importance centrale du discours monolithique propre à l'Europe et au corridor Paris-New York pour ces artistes qui travaillent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de celui-ci. De même, nous ne pouvons pas simplement rejeter la dimension temporelle de la modernité. Dans notre désir de dépasser le « pas encore » de la temporalité de la modernité, nous devons reconnaître que l'écart – le sentiment d'être « à la traîne » ou de « combler le retard » – reste toujours présent dans la quête de l'art moderne. Les deux fondements du modernisme, le spatial et le temporel, doivent être examinés et révélés en tant que *constructions* d'universaux. Pour autant, si d'une manière ou d'une autre ces constructions venaient à disparaître, nous ne verrions pas le « vrai » récit du modernisme – englobant le paysage mondial de la culture visuelle tout en permettant aux idéaux universels modernistes de prévaloir. En d'autres termes, tenter de rendre *intelligibles* Roy et Gaganendranath implique de tenir compte de l'interprétation dominante qui détermine notre approche de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, une interprétation qui s'est révélée incapable de prendre en compte la construction de sa propre périphérie ou l'art qu'elle juge « à la traîne ».

Le point de départ de cette entreprise consiste à révéler les fondements problématiques des critères spatial et temporel. Autrement dit, il nous faut reconnaître l'importance centrale des histoires coloniales et impérialistes dans la construction de la modernité. Le discours colonial et impérialiste impose une justification des asymétries : humain/non humain, civilisé/barbare, moderne/primitif. La construction de ces asymétries varie beaucoup en fonction des relations de pouvoir et des histoires locales : la relation que la Corée entretient avec le moderne diffère sensiblement de celle de São Paulo qui, elle-même, n'a que peu de similarités avec la modernité des peintres de Madhubani du Bihar rural. Toutefois, la multiplicité n'entraîne pas nécessairement des différences infinies ; je rejette les arguments en faveur de modernités multiples, alternatives, équivalentes autour du globe. Je crains qu'en considérant la modernité comme plurielle nous glissions dans un mode de compréhension qui réifie la différence sans reconnaître les interconnexions et les interdépendances du moderne.

L'art moderne, comme la modernité plus généralement, est constitué d'histoires, d'acteurs et d'objets extrêmement complexes et contradictoires, présentés sous une apparence uniforme qui doit être continuellement mise en scène et adaptée pour maintenir son universalité<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Timothy Mitchell, « The Stages of Modernity », *op. cit.*

Les apories repérées dans l'ouvrage *Art since 1900*<sup>1</sup> par les critiques – l'omission de la spiritualité de Vassily Kandinsky, le rejet de l'abstraction de Balthus passé sous silence –, ces lacunes dans le récit, soutiennent l'édifice universalisant du modernisme plutôt que d'admettre l'existence d'une face cachée hétéroclite. Des travaux d'universitaires consacrés à l'art occidental européen du XX<sup>e</sup> siècle – qui reposent souvent sur une approche en profondeur d'espaces externes à celui situé au nord de la Méditerranée – compliquent ce récit depuis des décennies. Pourtant même ces travaux restent en dehors du discours dominant et continueront de devoir observer depuis l'extérieur tant que nous ne démantèlerons pas les fondements spatiaux et temporels de la modernité.

Les chercheurs qui consacrent leur travail à des régions autres que l'Atlantique Nord sont bien placés pour aller plus loin dans ce projet. Leur position leur permet de repérer nettement le rôle productif joué par l'histoire coloniale et impérialiste, de voir des États devenus indépendants s'évertuer à rejoindre les rangs de la modernité après des siècles de négligences en matière d'infrastructures et de destructions sous le régime colonial ; de percevoir la tension entre l'attrait et la menace que la modernité représente<sup>2</sup>; et de ressentir le poids du pessimisme engendré par le fait d'être à la traîne, et l'espoir optimiste de parvenir à combler son retard. Bien qu'elles soient moins perceptibles en métropole, ces tensions sous-tendent le visage uniforme du modernisme. Ainsi, l'étude du moderne dans ces ailleurs et ses moments désynchronisés procure un éclairage crucial dans la fabrique même du moderne. Je plaide non pas pour l'inclusion d'œuvres variées dans le récit canonique moderne mais pour une compréhension radicalement différente de l'art moderne dont les principes fondamentaux se trouvent dans les ailleurs et les « pas encore ».

Rebecca M. Brown, « Réponse : provincialiser la modernité. D'une conception de la modernité dérivée à une modernité fondatrice », dans Christine Macel (dir.), *L'Art à l'ère de la globalisation. Modernités et décentrement*, Éditions du Centre Pompidou, 2022.

---

<sup>1</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois *et al.*, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

<sup>2</sup> Voir Dilip K. Gaonkar, « On Alternative Modernities », in *Alternative Modernities*, Durham (NC), Duke University Press, 2001, p. 21.

## CORPUS D'ŒUVRES

**Ce programme porte largement sur les références artistiques du programme d'histoire de l'art de L2 au S1 (« Les avant-gardes historiques ») et de L2 au S2 (« Histoire de l'art après 1945 »).**

Autres références possibles, plus spécifiques :

- Les aquarelles de Constantin Guys
- Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, 1863
- Paul Klee, *Angelus novus*, aquarelle, 1920
- Photographies, gravures et dessins des Passages parisiens chers à Walter Benjamin, dont le premier, la Galerie des bois, dans l'enceinte actuelle du Palais Royal
- Antony Caro *versus* Robert Morris, Donald Judd (sculpture moderniste *versus* sculpture minimaliste)
- Le Corbusier *versus* Robert Venturi, Frank Gehry (architecture moderniste *versus* architecture postmoderne)
- Les Immatériaux* (1985) exposition de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput
- Jeff Wall (photographe moderniste selon Fried)
- Hugo Cabret* de Martin Scorsese (la Gare d'Orsay comme exemple d'architecture de verre et de fer moderne)
- Violence à Park Row* de Samuel Fuller (sur les journaux à grand tirage, leurs processus d'édition et d'impression, et la concurrence qui s'instaure immédiatement entre eux)
- Blow up* de Michelangelo Antonioni (possible rapprochement entre le personnage de Thomas joué par David Hemmings et le poète moderne selon Benjamin, outre qu'il s'agit d'un artiste-dandy)
- Désordres*, film de Cédric Schäublin (sur la Modernité comme construction temporelle multiple, en lien avec le raffinement du travail industriel, et tandis que les revendications anarchistes commencent à se faire entendre en Europe, Suisse et Russie comprises)
- Toute la littérature *fragmentaire* : par exemple Leopardi, Baudelaire (journaux intimes), Pessoa (*Le Livre de l'Intranquillité* – ou de *Inquiétude*, selon la traduction)
- Etc..

À compléter !