



HAL
open science

Tradition, Modernité : un éternel retour ? Préface

Audrey Giboux

► **To cite this version:**

Audrey Giboux. Tradition, Modernité : un éternel retour ? Préface. *Comparatismes en Sorbonne*, 2010, Tradition, Modernité : un éternel retour ?, 1, p 9-21. hal-01620364

HAL Id: hal-01620364

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01620364v1>

Submitted on 24 Oct 2017

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

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

TRADITION, MODERNITÉ : UN ÉTERNEL RETOUR ?
PRÉFACE

Audrey Giboux, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

*Ambiguïtés terminologiques et idéologiques de la modernité*¹

La Modernité peut-elle avoir une histoire ? Lui en reconnaître une, n'est-ce pas nier son caractère d'absolu ? L'abondance de la littérature critique consacrée à ce sujet témoigne de la difficulté à dresser un inventaire des visages du moderne : il est en effet parfois difficile de les distinguer de leurs avatars modernistes, postmodernes, avant-gardistes ; de plus, la notion de « moderne » ne recoupe pas la même période selon que l'on se place dans une perspective littéraire, musicale, picturale, cinématographique, architecturale, ou philosophique, sociologique, historique² ; on constate enfin que le terme ne recouvre pas exactement le même sens dans les différentes langues où la modernité s'est érigée en valeur esthétique (on parle ainsi, en anglais, de *modern tradition*).

De fait, le terme « tradition » est lui aussi riche de connotations contradictoires : s'il peut désigner les aspects les plus conservateurs des pratiques sociales et artistiques, il fait aussi signe, de manière parfois laudative, vers les notions de folklore, de coutume ou de transmission, d'héritage. Quant au terme « classique », il est lui aussi éminemment polysémique, et porte l'idée d'exemplarité, de la dignité à être enseigné, mais renvoie également à l'étude des langues mortes et du XVII^e siècle français³. Classicisme et modernité semblent les deux versants d'une soumission aux effets de mode, à la réception des publics successifs ; tous deux revêtent un caractère prédictif qui suppose des critères d'analyse préalablement théorisés, voire institutionnalisés, qui font autorité au point de bénéficier d'un effet de

¹ Jean Baudrillard, « Modernité », *Encyclopaedia Universalis, corpus 15*, Messiaen-Natalité, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995, p. 554 : « [S]ans doute [...] la modernité elle-même n'est-elle qu'un immense processus idéologique ».

² Voir la définition que donne Hannah Arendt de la notion d'« histoire moderne » et l'analyse de son ambiguïté dans « La tradition et l'âge moderne » et « Le concept d'histoire », *La Crise de la culture* [1954-1968], trad. Jacques Bontemps et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972.

³ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 11-31.

reconnaissance et de devenir des enjeux éducatifs, sociaux, politiques et idéologiques dans la détermination d'un *corpus* et d'un répertoire.

Il est difficile d'identifier le régime de modernité de notre époque, en termes de représentations sociales, politiques et culturelles, et d'en dater l'émergence (entre la Renaissance, les Lumières et 1789, Baudelaire ou la révolution industrielle, les philosophies du soupçon, la fin de la Seconde Guerre mondiale...), mais il semble toujours d'actualité pour la création artistique d'interroger la revendication de toute tradition ou, inversement, l'exigence supposée de modernité, et plus encore l'opposition peut-être factice entre les deux notions. L'enjeu de modernité, s'il a trouvé des illustrations particulièrement vives lors de la Querelle des Anciens et des Modernes, ou dans le conflit entre classiques et romantiques, semble bien se manifester à chaque génération d'auteurs et d'artistes, jusqu'à présenter au XX^e siècle comme « inutiles », « répétitives » ou « illégitimes » les créations qui dérogeraient à ce critère. Il s'agit, en défendant une modernité esthétique déjà en partie démystifiée, d'inventer des manières inédites d'exprimer le monde dans son actualité, et de mesurer comment la revendication d'appartenance à une tradition peut encore et toujours s'adapter à un souci contemporain d'expressivité.

Cette interrogation a des enjeux historiques : la reconduction d'une tradition ou l'émergence d'une modernité ne peuvent être pensées indépendamment des conditions matérielles de la représentation et de la création. Il s'agit de mesurer l'interaction entre le point de vue des créateurs et celui des théoriciens et des penseurs, que ce regard critique soit postérieur aux œuvres dont il parle, ou qu'au contraire il en prescrive la pertinence ; d'évaluer comment les conditions matérielles de la création et de la représentation et les pratiques artistiques s'ajustent avec les mots d'ordre théoriques ou se distinguent d'eux ; de s'interroger sur les temps et lieux d'innovation ou d'illustration des traditions séculaires, sur les contraintes et implications logistiques d'un souci de respect d'une tradition ou au contraire d'une recherche d'inédit, de surprise, comme autant de facteurs qui conditionnent le plaisir du spectateur, du lecteur, ou son déplaisir ; et d'analyser comment l'image qu'une société, à telle époque, veut donner d'elle-même, se mue en enjeu symbolique et esthétique.

Histoires de la modernité ?

Hans Robert Jauss, théoricien de la pratique de la réception, a dressé un panorama historique du devenir de la notion de modernité⁴.

⁴ Hans-Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 173-220.

Rappelant l'étymologie du terme (du bas latin *modernus*, « récent, actuel »), il souligne l'ancienneté de la notion, même si, pour raisonner ici sur le seul cas français, le substantif « modernité » est relativement récent : le mot est attesté pour la première fois en 1849 dans les *Mémoires d'outre-tombe*, avant d'être érigé par Baudelaire en mot d'ordre esthétique. Jauss constate d'abord qu'à chaque génération, depuis la culture antique, on trouve des zéloteurs des Anciens et des Modernes, lesquels deviennent à leur tour des Anciens, dans une sorte de cycle naturel. Chacune de ces « querelles » procède du même questionnement : faut-il prendre l'Antiquité pour modèle, et quel sens donner à son imitation ? On comprend dès lors que, reposant sur des fondamentaux occidentaux, la modernité soit pour Henri Meschonnic identifiée à l'Occident⁵.

Jauss a montré le caractère relatif de la modernité en distinguant sept étapes de son histoire : la rupture entre monde antique et monde chrétien, au tournant des IV^e et V^e siècles ; l'opposition, de l'Empire de Charlemagne jusqu'à la Renaissance du XII^e siècle, entre les représentants de la nouvelle philosophie aristotélicienne et les *antiqui*, penseurs héritiers de l'Antiquité païenne et romaine, mais aussi les *veteres* du christianisme, fidèles de l'Ancienne Alliance ou Pères de l'Église ; puis la Renaissance humaniste ; la Querelle des Anciens et des Modernes ; les Lumières ; la modernité romantique ; et enfin, la modernité baudelairienne. Ce panorama montre bien que l'on ne peut penser la modernité sans effectuer une réflexion sur la périodisation qu'elle instaure. Jauss conclut que la modernité ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même : la quête de l'éternel prend la place occupée autrefois par l'Antiquité.

Vivons-nous désormais, « Modernes », sous un régime de pensée totalement affranchi du canon de l'Antiquité, ou faut-il réduire la modernité à un simple *topos* littéraire faisant retour à travers les siècles, qui ne représenterait que l'idée qu'une époque se fait d'elle-même dans sa nouveauté par rapport au passé, où les productions nouvelles frapperaient incessamment d'obsolescence ce qui hier était actuel et qui est aujourd'hui vieilli, où la mode est vouée à tomber dans la péremption et l'inauthenticité, et le moderne à être dépassé, anachronique, dans un éternel retour du changement ? Y a-t-il un impératif de la modernité⁶ ?

⁵ Henri Meschonnic, *Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 27. Henri Meschonnic, dans cet ouvrage dont le titre redoublé signale le caractère inquiétant de ce retour incessant du moderne, égrène les images associées à la modernité : elle est un combat, un symptôme inguérissable, elle est indivisible, mythique, etc.

⁶ On songe à la radicalité d'Adorno vitupérant contre la « désesthétisation » (*Entkunstung*) régressive et fétichiste de l'art et sa marchandisation, sa réification en objet de consommation culturelle, coupables de le faire chuter dans le divertissement ; la tradition est objet de soupçon, tant la modernité (la quête du

Antoine Compagnon répond par cette formule : « Le bourgeois ne se laisse plus épater. Il a tout vu. La *modernité* est devenue à ses yeux une tradition. Seul le déconcerte encore un peu que la *tradition* se fasse aujourd'hui passer pour le comble de la *modernité* »⁷. La Modernité serait alors frappée d'absurdité et aurait toujours à faire allégeance à l'autorité de la tradition. Antoine Compagnon, diagnostiquant avec Valéry une « superstition du nouveau », distingue cinq moments de crise qui scandent l'histoire paradoxale de la modernité, du mythe initié par Baudelaire⁸ puis Rimbaud⁹ à la postmodernité¹⁰, laquelle désigne parfois la continuation, voire la radicalisation du moderne, ou, comme le définit Antoine Compagnon, une réaction contre le moderne, une tentative de retour en amont des dérives désenchantées d'une modernité devenue sa propre caricature, cette tentative étant toujours suspectée de sombrer dans un éclectisme

Nouveau) est du côté de la provocation, de la mort, du refus, de la négation de ce qui précède, *Théorie esthétique* [1970], trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 36-47.

⁷ Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 7.

⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, notamment : « Le Voyage », *Les Fleurs du mal* [1857/1861], p. 100 ; « Qu'est-ce que le romantisme ? », *Salon de 1846*, p. 642-643 ; *Exposition universelle 1855. Beaux-Arts*, « Méthode critique de l'idée moderne de progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité », p. 722-727 ; « L'Artiste moderne », « Le Public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, p. 743-750 ; *Le Peintre de la vie moderne*, p. 790-815.

⁹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999 : « Chant de guerre parisien » [1871], p. 239-243 ; « Adieu », *Une saison en enfer* [1873], p. 441.

¹⁰ Le coup d'envoi est donné malgré lui par Manet (avec le scandale d'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe*) et surtout par Baudelaire, qui ouvre malgré son aspiration à l'éternel le culte de l'*Inconnu*, formellement radicalisé par Rimbaud jusqu'à l'*Absolu*, au risque que cette « idolâtrie » s'épuise dans un renouvellement cessant incapable de représenter l'immédiateté du présent. La seconde étape est celle des avant-gardes futuristes qui, selon un modèle historique dialectique et une métaphore militaire, cherchent à dépasser *dogmatiquement* l'attachement au présent de la modernité, dans une approche à la fois affirmative et nihiliste qui marquerait le passage à une autoréférentialité apologétique d'un art pur, essentiel, autonome, ontologique. Puis vient l'art abstrait et surréaliste, dont l'activisme théoricien exalte la modernité au nom du progrès et de la lutte idéologique contre la dégradation de l'art bourgeois et conformiste en marchandise. Le quatrième paradoxe renvoie à la culture de masse de l'expressionnisme abstrait et du *pop art* qu'Antoine Compagnon dénonce comme un marché de dupes conduisant au règne du *kitsch* et des « labels », à une gadgétisation de l'art privé de sa transcendance, à une fausse démocratisation qui érige l'objet de consommation au rang de l'art et désacralise ce dernier tout en fétichisant l'artiste. Enfin, avec les années 1980, se distinguerait une « passion du reniement » dans les auto-contradictions du postmodernisme.

kitsch, qui aurait perdu sa fonction critique, ou d'être démissionnaire, néoconservatrice¹¹.

Engageant un rapport particulier au temps, la modernité insaisissable du point de vue de la seule chronologie se laisse peut-être davantage penser de manière qualitative, en fonction de jugements de valeur : face au temps, face à tout objet, elle établit toujours un rapport, une tension dialectique. On lui a souvent attribué un critère expérimental, une autoréférentialité critique, une manière d'assumer la bizarrerie, l'étrange, l'absurde, et l'inachèvement, le fragmentaire, la dissonance, etc. Elle ne se donnerait que dans la métaphore, comme un saut, un renversement, un retournement, une transmutation des valeurs, un diagnostic, etc. Ainsi, revenant sur la prédiction hégélienne de la mort de l'art, Gadamer définit l'art moderne, pris dans son autolégitimation, comme jeu, symbole et fête¹².

La modernité sisyphéenne : sommes-nous postmodernes ?

La perte de la fonction critique de la modernité est ce que stigmatise Lyotard comme « le degré zéro de la culture générale contemporaine », le culte du « n'importe quoi ». La question de la (dé)légitimation des savoirs, des discours, des récits (l'émancipation du citoyen, la réalisation de l'Esprit, la société sans classes, etc.), après avoir déstabilisé les déterminismes historiques, a conduit la postmodernité à réexaminer les idéaux des Lumières sous le prisme d'Auschwitz, marquant l'arrêt de mort de l'idéal moderne¹³.

Assistons-nous à un changement d'*épistémè* au sein de la Modernité, où nous devrions « guérir » du moderne ? Le postmoderne est-il donc anti-, ultra-, néo- ou métamoderne ? Ce parcours historique parsemé des slogans les plus contradictoires montre que la modernité, forcément médiante et interprétative, est toujours déjà une réception, dont l'existence même suppose la tradition à laquelle elle s'oppose, qui doit être digne de devenir « sa propre Antiquité »¹⁴, de se transmettre, quitte à se dénaturer en se faisant tradition. La Modernité

¹¹ Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 172-175. Cf. Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », trad. Gérard Raulet, *Critique*, t. 413, octobre 1981, p. 950-969, et *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences* [1985], trad. Christian Bouchindromme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, qui revient sur le lien historique entre la modernité et la rationalité des Lumières puis l'hégélianisme.

¹² Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau* [1977], trad. Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

¹³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

¹⁴ Baudelaire, « La Modernité », *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, op. cit., p. 798.

se dissout à force de se démultiplier, y compris en synchronie¹⁵, devient relativiste, mais semble aussi avoir phagocyté toutes les autres valeurs esthétiques, au point qu'on peine à lui opposer une valeur qui ne tombe pas sous le coup d'un jugement esthétique dévalorisant, au risque de tomber *a contrario* dans le positivisme, tant abondent les antonymes aux connotations généralement péjoratives¹⁶.

La modernité doit donc faire la part de la tradition : Benjamin lui-même, chantre d'une Modernité d'inspiration baudelairienne, réactualisant l'interrogation sur les catégories rhétoriques de l'*inventio* et de l'*imitatio*, affirme l'intégration « rituelle, magique, religieuse » de toute œuvre dans la « réalité vivante, changeante » de la tradition et, dissociant au sein des « champs de forces historiques » les sujets, en nombre limité, des formes toujours multipliables qu'ils revêtent, n'hésite pas à démystifier la vaine quête de l'originalité, assimilée à une « passion de dilettante », au profit de ce qu'il appelle « l'intensité » de l'œuvre¹⁷.

Il s'agit de savoir si la modernité issue de Baudelaire, dont l'autre versant est une aspiration à l'éternel, peut être pensée comme une généalogie ou comme une téléologie, tant les notions de rupture, de révolution, d'innovation, et la référence à une tradition peuvent paradoxalement se confondre. L'histoire de la modernité est faite de contradictions, au risque de se présenter comme aporétique. La subversion du moderne se désavoue-t-elle en « conformisme du non-conformisme »¹⁸ ?

Quand la modernité critique radicalisée devient son propre adversaire

Par essence contradictoire, la modernité se nourrit-elle du conflit, de la polémique, de la controverse ? Le tournant des XIX^e et XX^e siècles, emblématique d'une certaine modernité, a été traversé par

¹⁵ Pour prendre le seul exemple de la scène germanophone au tournant des XIX^e et XX^e siècles, période marquée par une nébuleuse de courants, difficiles à circonscrire, on ne peut que constater l'éclatement des mots d'ordre, entre la persistance des traditions néoclassique et populaire, le goût pour le vaudeville ou le *music hall*, et la réaction contre le naturalisme, divisée entre l'avant-garde berlinoise, l'expressionnisme, et la *Wiener Moderne*, l'impressionnisme, le symbolisme, l'Art nouveau, le *Jugendstil* et la Sécession, sans compter l'émergence du théâtre politisé qui a donné naissance au Théâtre prolétarien et au théâtre épique.

¹⁶ Ancien, traditionnel, régulier, académique, conventionnel, désuet, archaïque, conformiste, conservateur, intempestif, rétrograde, dépassé, démodé, décadent, réactionnaire, *kitsch*, ringard, etc.

¹⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 : « *La Tour* » [1926], vol. II, trad. Rainer Rochlitz, p. 41-43 ; « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], vol. III, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, p. 279.

¹⁸ Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 9-10.

une crise profonde, initiée par le romantisme : la conscience de vivre, selon Pannwitz, une « crise de la culture européenne », selon Spengler, un « déclin de l'Occident », ou, selon Freud, un « malaise dans la civilisation », et plus tard, selon Arendt, une « crise de la culture »¹⁹, se double, au sein de la *Kulturkritik*, de crises politiques, et se révèle aussi dans l'idée d'une crise du langage, de l'unité du moi, etc. La remise en cause des représentations intellectuelles et des pratiques littéraires qui en résulte anticipe sur la crise de l'humanisme et de la foi qui a lieu au XX^e siècle. La modernité, censée se métamorphoser incessamment sans jamais se renier, n'est pourtant pas intangible, et fait même l'objet d'attaques contraires.

Nietzsche déjà avait produit une critique de la modernité comme décadence :

Nous sommes malades de *cette* modernité, – malades de cette peine malsaine, de cette lâche compromission, de toute cette vertueuse malpropreté du moderne oui ou non. Cette tolérance et cette *largeur* du cœur, qui « pardonne » tout, puisqu'elle « comprend » tout, est pour nous quelque chose comme un sirocco²⁰.

Il pourfend l'éclectisme de l'art allemand de son époque, le qualifie d'amoncellement barbare de curiosités hétéroclites d'époques et de pays divers, un pêle-mêle de styles chaotique²¹.

La critique du moderne a ainsi fait école : Harold Rosenberg, soulignant dans *La Tradition du nouveau* que le culte du nouveau initié par Baudelaire a forgé sa propre tradition, remarque

[qu'une] mystification assortie de scandale moral (ou de reddition morale) accompagne chaque mouvement neuf en art, chaque nouvelle fusion politique. La caste des intellectuels, encombrée d'élucubrations sans fin touchant le passé, devient une caste de mystificateurs professionnels²².

¹⁹ Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur* [1917], Nuremberg, Carl Hanser Verlag, 1947 ; Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* [1918-1922], trad. Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1976 ; Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1930], trad. Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995 ; Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*

²⁰ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist. Imprécation contre le christianisme* [1888], trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. II, 1993, p. 1041. Cf. aussi « Critique de la modernité », *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe au marteau* [1888], *ibid.*, p. 1013-1015.

²¹ Nietzsche, « David Strauss, le confesseur et l'écrivain », *Considérations inactuelles I* [1873], trad. Henri Albert, *Œuvres*, *op. cit.*, vol. I, p. 156.

²² Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* [1959], trad. Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 10.

La résistance à la modernité a également été analysée par Antoine Compagnon à la suite de Barthes (lequel écrivait en 1977 : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne »²³), dans *Les Antimodernes*, définis comme des « modernes en liberté », les véritables modernes, au sein desquels il place Baudelaire lui-même, en vertu de son aspiration à l'éternel. Les antimodernes sont avant tout des pessimistes, dans la mouvance schopenhauerienne, des déracinés, des « intempestifs » capables de penser contre les conformismes de leur époque²⁴.

On songe aussi à l'interrogation conduite par William Marx dans *L'Adieu à la littérature*, où il retrace l'histoire de la dévalorisation du fait littéraire à partir du XVIII^e siècle, en montrant comment, après avoir esthétisé la figure du poète en messie guidant ses lecteurs, la poésie est entrée dans une phase d'autonomisation vers « l'art pour l'art », où le poète devient maudit, où la poésie se pense en dehors de la vie, voire contre la vie, s'enferme dans la forme, jusqu'à se retrouver face à elle-même lorsqu'éclate la crise du langage. La littérature émanée de Mallarmé, à force de mimer incessamment sa propre mort, ou son propre renoncement, se serait insensiblement muée en « désastre de la poésie », comme dans un suicide programmé. Ce modèle opératoire entre en résonance avec les malentendus autour des positions d'Adorno quant à la légitimité d'écrire des poèmes après Auschwitz²⁵, comme si la littérature avait anticipé sur les désastres du XX^e siècle, avait eu raison en fantasmant son propre silence, en tombant dans les écueils d'une hyperconscience proclamée mais illusoire, ou inféconde²⁶.

Il y a donc bien, au cœur de la modernité, un enjeu éthique et même politique, face au passé des œuvres et de la civilisation. Si les œuvres ne se survivent pas, peut-être court-on le risque de liquider ensemble tradition et modernité dans le strict contemporain, dans une atonie, une achronie qui serait une aporie, un vain présentisme. La contemporanéité elle-même ne se réalise qu'en tension, dans la référence à un ailleurs chronologique ou géographique. Après un XX^e siècle marqué par la fin des utopies historiques, la pensée du

²³ Roland Barthes, « Délibération », 13 août 1977, *Textes 1979, Œuvres complètes*, t. V, *Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 676.

²⁴ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005. En outre, d'un point de vue esthétique, l'abandon des formes régulières et la promotion des formes non figées ou inachevées, des notions de dispositif, de montage, de bricolage au sein de l'art conceptuel posent la question de la perte du savoir-faire, du sens de la « facture ».

²⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société* [1955], trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 26.

²⁶ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

contemporain doit faire la part du mémoriel, de la revendication de la notion de témoignage, ce qui nous engage à penser notre rapport à l'avenir en y incluant une tâche de sauvegarde, de préservation.

La modernité est-elle réductible à une attitude ?

Alors que les modernes sont appelés à devenir des classiques, au terme d'un jeu constant sur les conventions, les formes et les genres esthétiques, on peut se heurter à un double reproche tandis que l'on cherche à identifier le substrat de la modernité : celui d'être essentialiste, en cherchant la supposée modernité d'une œuvre ancienne, comme si la modernité se résorbait en un invariant culturel ; celui d'être réactionnaire, en trouvant une tradition admirable, formatrice, en voulant préserver un héritage culturel, un patrimoine, en récusant les leurres d'une modernité érigée en *doxa*, en objet de foi. Le mythe devenu consensuel de la modernité – Phénix, Protée ou Prométhée – est-il tombé dans la pose, le snobisme, le cabotinage ?

Antoine Compagnon a mis en lumière, dans la définition de la posture moderne, le critère de l'ironie : les modernes se targuent de ne pas être « dupes »²⁷. Foucault quant à lui diagnostique au cœur de notre modernité la mort de l'homme, cette « invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément à la date récente. Et peut-être la fin prochaine »²⁸. Parlant de Kant, il revient sur « l'attitude de modernité » héritée de Baudelaire, et non 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*²⁹.

Parmi les critères de cet *êthos*, on repère une « conscience de la discontinuité du temps », d'une « rupture de la tradition », d'un « sentiment de la nouveauté », d'un « vertige de ce qui passe », au sein duquel il s'agit d'héroïser le présent en l'éternisant ; mais cette héroïsation est ironique, ne vise pas une sacralisation, mais une transfiguration critique du monde contemporain : la modernité se pose comme un volontarisme ascétique, une recreation du moi, une

²⁷ Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*, op. cit., p. 180.

²⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 398.

²⁹ Foucault, *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1387.

« doctrine de l'élégance » (un dandysme) ; enfin, cet *ethos* repose sur l'idée que la modernité ne peut s'actualiser dans la société ou dans le corps politique, mais ne peut advenir que dans l'art³⁰.

On peut proposer en complément un critère d'*efficacité*, spécialement dans les arts et les pratiques de la représentation : il y aurait une *pertinence* du moderne, une force de conviction dans son entreprise de dire le monde, ou même dans son échec ou son refus à l'exprimer. Définir la modernité, c'est forcément s'interroger sur la nature, les fonctions, les fins dernières de l'art, indépendamment du seul critère du goût dominant d'une époque : le point nodal de la modernité semble toujours une représentation prescriptive d'elle-même. Si la tradition peut mourir, la modernité militante préfère se travestir pour se survivre. L'utopie moderne ne saurait pourtant se satisfaire d'une modernité purement dilettante : elle suppose un effort constant, et non d'être un reflet purement servile d'une époque. En défiant et en transgressant le temps, la modernité peut puiser à la source de la tradition, prendre position face à elle, dans un processus interprétatif d'actualisation qui assume l'éternel retour de son propre engendrement, une quête toujours reconduite de singularité, au risque de devenir son propre cliché. Mais peut-être n'y a-t-il finalement aujourd'hui de modernité qui ne soit *parodique*.

Contributions à un panorama diachronique des relations entre tradition et modernité

Il reste à soumettre ces quelques hypothèses au crible des articles de ce recueil, qui interrogent les relations entre traditions et modernité sous différents aspects précédemment suggérés. On s'intéressera tout d'abord à la question de la *légitimation*, entreprise qui se révèle dans la revendication souvent mêlée, chez les créateurs, de la modernité et de certaines traditions. Maud Pouradier analyse ainsi l'articulation entre la notion de modernité et les enjeux de la constitution d'un répertoire musical, et éclaire les présupposés esthétiques du processus de classicisation de la musique à partir du XVIII^e siècle, qui participe d'un changement de paradigme historique dans la représentation théorique des fins de la musique autant que dans sa pratique. Claire Placial s'interroge quant à elle sur la supposée modernité et l'ambiguïté générique des traductions théâtrales du *Cantique des Cantiques*, du siècle classique à nos jours, en révélant l'évolution historique de la réception de ce poème sacré dialogué, de la tradition théologique vers les traditions littéraires, de la référence antique au modèle de la critique philologique. Je me suis pour ma part efforcée de mesurer à l'aune de la mouvante définition d'une

³⁰ *Ibid.*, p. 1381-1397.

modernité soupçonnée d'illégitimité chez Hofmannsthal, auteur pourtant emblématique de la Modernité viennoise, le caractère poétique, onirique et anhistorique du cinéma, « art des masses », moderne en vertu de sa naissance récente, mais qui semble selon ses prescriptions s'exonérer de la représentation du contemporain. Arnaud Bikard se penche enfin sur l'étude des avant-gardes de la poésie yiddish au début du xx^e siècle, qui, prises entre une répulsion théorique envers les traditions et leur réappropriation, s'ancrent dans la quête d'une identité religieuse et nationale pour exaucer une véritable langue littéraire, témoignant *in fine* de la remarquable plasticité des traditions et folklores.

Le second aspect de notre questionnement sera celui de la *transformation* des traditions, dans la transmission, au cours du temps, des pratiques créatrices, textuelles et notamment scéniques, et dans leur ajustement à l'impératif de modernité. Marie Delouze y envisage la mode du répertoire érotique du théâtre de société français au XVIII^e siècle et montre comment ce genre éminemment codifié, hérité de l'Antiquité, parvient à s'affranchir du poids des normes du classicisme et de la bienséance pour devenir le creuset d'un nouveau langage dramatique, encore vécu sur le mode expérimental jusque dans ses mises en scène contemporaines. Violaine Heyraud quant à elle met en question la manière dont Feydeau donne un nouvel essor au vaudeville et lutte contre le reproche de conservatisme adressé à ce genre « bourgeois » et contre son discrédit critique, sans céder à une tentation expérimentale, mais en radicalisant la mécanique d'un genre désuet et l'exigence de virtuosité imposée à l'acteur pour y puiser une paradoxale originalité. La contribution de Julia Siboni, consacrée à l'enjeu de la relecture par Beckett du duo théâtral traditionnellement comique du maître et de son valet, confronte ce *topos* à la prégnance de la psychanalyse et aux bouleversements induits par Auschwitz dans la littérature du XX^e siècle : la dialectique du maître et du valet se délite, tiraillée entre l'appel de la modernité et les résurgences toujours possibles de la tradition. Vanasay Khamphommala analyse les possibilités fructueuses offertes par la porosité des frontières sexuelles et le travestissement chez quelques personnages shakespeariens, et dévoile l'apport des études féministes et des *gender studies* dans des mises en scène récentes, qui semblent retrouver et réactiver, sous le poids des traditions scéniques historiques, la liberté et l'ambiguïté originelles du texte. Brigitte Jaques-Wajeman, comédienne et metteur en scène, et Julia Gros de Gasquet, comédienne et universitaire, ont eu la gentillesse de conclure cette section dans un entretien croisé réalisé par Chrystelle Barbillon, où elles nous font part de leur perception de la modernité des classiques au théâtre, de l'apport des analyses critiques déployées sur les classiques à l'université pour leurs représentations scéniques, et de

leur regard sur les textes contemporains appelés à devenir des classiques.

On s'intéressera en troisième lieu à la *survivance*, jusqu'à l'époque contemporaine, de formes et d'usages artistiques apparemment usés. Julien Abed en particulier se consacre à l'analyse de la fascination exercée par le chant de la sibylle, depuis la fin de l'Antiquité jusqu'aux textes de Pascal Quignard et à la musique de Jordi Savall et Maurice Ohana, et met en lumière l'enjeu esthétique éminent et l'aura que représente pour la création contemporaine la conscience de la perte et de la distance temporelle de cette voix fantasmée. L'étude de Pauline Lemaigre-Gaffier sur les Menus Plaisirs, administration en étroite relation avec la Comédie-Française au titre de ses fonctions dans l'organisation des spectacles intégrés au cérémonial de cour, met au jour autant le poids des pratiques administratives et archivistiques dans l'institutionnalisation d'un répertoire que l'émergence d'une modernité inattendue dans la cour de France des Lumières. Aude Ameille actualise ce questionnement sur la pérennité des œuvres jouées, en montrant comment l'opéra, suspecté esthétiquement et idéologiquement après la Seconde Guerre mondiale, a connu ces dernières années une spectaculaire renaissance, dont il convient de nuancer la force au vu de la faible proportion des œuvres contemporaines rejouées après leur création. C'est également à la survie des œuvres modernes que s'intéresse Jean-Christophe Blum à propos du *Mépris* de Jean-Luc Godard, à leur caractère essentiellement contradictoire, tourné vers l'avenir et la création, mais marqué par la nostalgie du passé, de ses traditions, de son classicisme, par l'admiration des fils pour la grandeur écrasante des pères et l'angoisse de la redite ou du silence.

Enfin, on prolongera l'analyse de la *crise* incarnée dans la fonction critique, réflexive et dialogique de la modernité, qui s'exerce parfois aussi sur les traditions préexistantes. Agnès Gayraud initie ce questionnement en présentant la dimension exclusive de la modernité adornienne, dont le « tribunal esthétique » rend passible d'archaïsme ou de réaction tout objet culturel qui tenterait d'esquiver le caractère absolu, radical et intangible de son impératif, avant de montrer la paradoxale proximité de ce refus de tout relativisme esthétique avec la posture des artistes de *jazz* et de *rock*, pourtant décriés par Adorno. Quant à la peinture, c'est à partir de l'interrogation « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski que Benoît Berthou révèle la modestie et la modernité de l'activité d'inventaire libre et ludique des possibilités de la création dans les écrits et la pratique de Klee et de Kandinsky, sorte de *tabula rasa* critique capable de refonder une véritable invention picturale. La concurrence entre l'enregistrement sonore et visuel et la représentation font l'objet de l'étude de Tristan Garcia, qui, grâce à son élucidation des modernismes d'Arago, de Baudelaire et de

Moholy-Nagy, remet en cause l'opposition manichéenne et simpliste entre modernité et réaction, et diagnostique l'immixtion permanente d'une part de réaction au cœur des postures les plus ouvertement progressistes. Baptiste Villenave conduit enfin une réflexion sur la fonction révélatrice de l'usage de la lumière dans le cinéma du Nouvel Hollywood, de la fin des années 1960 à l'orée des années 1980, figurant ou suggérant à loisir l'ambivalence d'un monde moderne lui-même plongé dans la crise : la portée critique est formellement marquée par une hybridité, oscillant quelque part entre néoclassicisme et postmodernité. Marc Plas clôt le volume, dans un entretien accordé à Jean-Christophe Blum, et nous fait l'amitié d'évoquer sa pratique de vidéaste : en remotivant le sens étymologique de la notion de crise, il en vient à réhabiliter une logique du tri créateur appliquée aux images, posture que l'artiste adosse à une déconstruction ironique des leurres de notre présent.

Aussi, avec ces études, on renoncera semble-t-il définitivement au fantasme d'une modernité sans mélange, qui n'aurait jamais à composer avec le passé vivant des traditions.

Audrey GIBOUX – Tradition, Modernité : un éternel retour ?
Préface

La modernité, devenue un enjeu esthétique de premier plan en Occident après Baudelaire et Rimbaud, semble pourtant toujours insaisissable. Souvent mythifiée, toujours contestée, la *posture* moderne se pose en absolu, en dépit de ses contradictions internes, des ambiguïtés idéologiques qu'elle soulève, de la difficulté que l'on éprouve à lui trouver des critères d'identification objectifs – en dépit même de la postmodernité. Polymorphe, elle semble avoir déjà vécu plusieurs vies, bien avant le XIX^e siècle qui l'a vue renaître comme la valeur esthétique dominante, au point de rendre suspectes toutes les formes artistiques qui dérogeraient à son impératif. Alors que les premières œuvres modernes sont devenues des classiques, les rapports de la tradition et de la modernité critique, qui se donne comme une utopie dont il convient de réitérer toujours la quête, sont donc d'autant plus cruciaux que la modernité en est venue à créer sa propre tradition. Ces articles ont pour objet d'analyser comment, à travers le temps et en des lieux différents, la création artistique interroge, à des fins d'expressivité, l'opposition peut-être factice entre tradition et modernité.

Tradition, Modernity: An Eternal Return?
Preface

Modernity, which became a first-rank aesthetic issue in Occident after Baudelaire and Rimbaud, still seems to be elusive. The modern *posture*, which has often been elevated to the level of a myth, and has always been contested, presents itself as an absolute, in spite of its internal contradictions, of the ideological ambiguities it creates, of the difficulty that critics struggle with when they try to identify it objectively, even in spite of postmodernity. It seems to have led several polymorphic lives, even before the 19th century when it grew again as the dominant aesthetic value, so much so that every artistic form which would derogate from its imperative is frowned as suspicious. As the first modern works became classics, the relationships between tradition and critical modernity, a utopia that still escapes us, became crucial, as modernity has come to build its own tradition. These articles aim to analyze how artistic creation, through different times and different places, questions the perhaps fake opposition between tradition and modernity, in order to generate an always renewed expressiveness.

Tradition, Moderne: eine ewige Wiederkehr?
Vorwort

Die nach Baudelaire und Rimbaud im Abendland zum künstlerischen Haupteinsatz gewordene Moderne scheint trotzdem auch heute noch schwer fassbar. Die oft zum Mythos hochstilisierte, doch zugleich immer bekämpfte moderne *Haltung* spielt sich trotz ihrer inneren Widersprüche, trotz ihrer ideologischen Zweideutigkeit, trotz der vom Kritiker empfundenen Schwierigkeit, ihre sachlichen Identifikationskriterien zu erfinden, und auch trotz der Postmoderne als etwas Absolutes auf. In ihrer Vielgestaltigkeit hat sie schon auch vor dem XIX. Jahrhundert, in dem sie als der hervorragende ästhetische Wert ein Wiederaufblühen erlebt hat, scheinbar so viele Leben erfahren, dass alle künstlerischen Ausdrücke, die von ihrem Imperativ abweichen würden, verdächtig wirken. Seit die ersten modernen Werke zu Klassiker wurden, sind die Beziehungen zwischen der Tradition und der kritischen Moderne, die sich als eine immer zu verfolgende Utopie gibt, um so entscheidender, als die Moderne ihre eigene Tradition ausgebildet hat. Diese Artikel analysieren, wie die künstlerische Schöpfung den vielleicht künstlichen Gegensatz zwischen Tradition und Moderne in Frage stellt, um eine ständig erneuerte Ausdrucksart zu erreichen.