

PETR DYTRT

LA MODERNITÉ : QUELQUES REMARQUES EN MARGE DE LA CONSTITUTION D'UNE NOTION PARADOXALE¹

Des questions terminologiques ne cessent de lier les mains à toute personne qui se propose d'apporter un éclaircissement sur des problèmes de classement et de définition. Il est effectivement impossible d'obtenir une définition stable et péremptoire des phénomènes qui nous entourent, car tout nouvel utilisateur de telle ou telle autre notion apporte, qu'il le veuille ou non, un nouvel élément susceptible de modifier sa définition par son application sur un contexte nouveau et, de ce fait, radicalement différent. Ceci est un terrain épineux également pour tout chercheur dans le domaine littéraire puisque toute tentative de classer ou d'établir tout simplement un lien entre des processus littéraires et extralittéraires l'expose au danger de se voir contester du fait de la versatilité définitionnelle de la notion dont il se sert.

On a pris une certaine habitude de se servir de la notion de postmodernité. Je laisse complètement de côté l'aspect « terme à la mode » qui a d'une certaine façon compromis le sérieux de la notion ne serait-ce qu'en raison du fait qu'on s'en servait parfois sans vraiment savoir pourquoi. D'ailleurs, les détracteurs de la notion, français et universitaires en particulier, continuent à souligner son ambiguïté due au vague définitionnel qui l'accompagne. Et ils ajoutent par la suite que les nouveaux aspects qu'elle ambitionne de recouvrir sont déjà contenus dans la notion de modernité et qu'il est donc inutile d'introduire un nouveau terme.² Il importe néanmoins de remarquer que si la notion de postmodernité trouve le droit de cité dans le vocabulaire de nombreux chercheurs, critiques et commentateurs³, cela signifie qu'elle apporte quelque chose de nouveau par rapport à la modernité

¹ Ce texte a été réalisé avec la participation de l'Agence des Subventions de Recherche de l'Académie des Sciences de la République tchèque, N° du projet de recherche KJB901640606.

² Cf. notamment COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.

³ Cf. par exemple les textes de Gilles Lipovetsky, Jean-François Lyotard, Luc Ferry, Henri Mitterrand, Dominique Viart ou Pierre Brunel, pour ne citer que les représentants qui jouissent d'un renom, respectivement, dans les domaines sociologique, philosophique, esthétique et littéraire.

et que seule la recherche permanente d'un fondement définitionnel stable, et assez large afin de permettre une application pluridisciplinaire, est en mesure de la doter d'une légitimité satisfaisante.

Ainsi, toutes les difficultés liées à la notion de postmoderne ramènent en effet au problème de la modernité. Cette brève étude vise à relever certains paradoxes, qui participent à la naissance de la notion de modernité, dans le but de contribuer à la recherche de ce fondement définitionnel qui faciliterait une distinction nette au sein des deux termes.

Vu que le concept de postmoderne reflète des aspects différents de la chose – les uns le définissent par rapport à la modernité, d'autres le mettent en relation avec le modernisme –, la notion de modernité ne peut pas être envisagée sans tenir compte de la notion de modernisme, son statut exigeant une mise en perspective diachronique.

Gilles Lipovetsky, dans son *Essai sur l'individualisme contemporain*,⁴ délimite le « modernisme » par les dates 1880 – 1930. Or, du fait de l'emploi d'un terme différent dont le sens qu'il lui assigne ne se recoupe pas avec celui que propose le dictionnaire,⁵ Lipovetsky distingue entre ce qui a précédé l'avènement de la modernité baudelairienne et ce qui lui succède. Il est alors possible de distinguer deux significations, mais aussi deux phases constitutives du concept de moderne : la première étant une sorte de développement de la logique moderne par le biais de diverses oppositions servant de critères définitoires ; l'autre, décrite par Lipovetsky, Adorno, Paz, Meschonnic, Compagnon et d'autres, est une extension du concept de modernité, une sorte d'« excès du moderne ».⁶ Le tournant, inspiré par l'œuvre critique de Baudelaire, réside dans le changement d'optique de la modernité, c'est-à-dire que le regard porté sur cette dernière change en fonction du point par rapport auquel la modernité se définissait. Jusqu'à Baudelaire et les romantiques, ce point était recherché dans un moment du passé, tandis que la modernité, telle qu'elle se traduit chez Lipovetsky et d'autres par le terme de modernisme, se définit par rapport au présent. Il est possible de caractériser ce tournant aussi comme une disparition de la « concurrence » du classique : à partir du moment où le classique a cessé de représenter l'inverse du moderne (à partir du concept baudelairien de la modernité) ce dernier ne se définit plus par le biais

⁴ LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

⁵ Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421 : « 1. Goût de ce qui est moderne ; recherche du moderne à tout prix. [...] 2. (sens religieux) Mouvement chrétien préconisant une nouvelle interprétation des croyances et des doctrines traditionnelles, en accord avec les découvertes de l'exégèse moderne. »

⁶ MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 66. La différence entre la modernité et le modernisme est, selon Meschonnic, nette et peut être représentée par une métaphore corrélatrice de « profondeur » et « surface », la modernité étant « en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture » qui se « révèle » et « exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère. »

du passé. Le modernisme est en effet le produit d'une logique de la modernité menée à l'extrême. Aussi allons-nous distinguer entre la modernité pré-baudelairienne et post-baudelairienne.

Modernité pré-baudelairienne

La naissance de la notion de modernité date de l'Antiquité et touche au sens de l'adjectif « moderne ». C'est au fil de l'usage que le sens de cet adjectif s'est clivé. Les deux orientations sémantiques qu'il a prises ne sont pourtant pas sans point commun et on peut dire que l'une découle de l'autre. Le sens du terme est fondé sur le rapport qu'entretiennent les auteurs « contemporains » face à une époque qui les précède, au départ celle de l'Antiquité. Il s'agit donc de la relation de postériorité. La constitution de la notion de moderne se fait premièrement par une volonté de se distinguer des auteurs antiques, les « classiques ». Ainsi, les intellectuels qui se mettaient du côté des grands auteurs antiques ont été dénommés « anciens » et ceux qui prenaient le parti des grands auteurs contemporains se concevaient comme « modernes ». Les uns, antiques, étaient anciens pour les autres, les modernes, qui étaient contemporains. Cette série de disputes entre les admirateurs des « classiques » et leurs contestateurs, débouchant sur la « Querelle des Anciens et des Modernes » qui éclate à la fin des années 1680, ont toutes le même dénominateur commun : la question que l'on se pose est celle de savoir s'il est toujours nécessaire de prendre l'Antiquité pour modèle et comment interpréter son imitation. Les replis récurrents sur la question représentent en effet le fondement de la conscience actuelle de la modernité dans la mesure où celle-ci « resterait prisonnière de la même démarche cyclique imposée par une loi de succession que nous n'aurions pas su ou pas voulu reconnaître ? »⁷

Au cours des siècles, cette première distinction acquerra une autre dimension, celle qui ira dans le sens de ce que nous comprenons aujourd'hui par le terme de moderne. C'est-à-dire nouveau ou novateur. Il sera ainsi possible de repérer les deux dimensions du terme de moderne au moyen de ses oppositions : premièrement le moderne est l'opposé de l'« ancien, antique ou classique » et, en second lieu, il s'oppose au « vieux, traditionnel, ou encore obsolète ». ⁸ Une distinction entre deux conceptions de la « modernité » comme caractère de ce qui est moderne⁹ sera donc à percevoir. D'ailleurs, Hans Robert Jauss parle de deux conceptions du moderne : « chrétienne » et « antique ». ¹⁰ Tandis que la première, instituée au cours du Moyen Âge et dont l'apogée serait la célèbre « Querelle »,

⁷ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 160.

⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421.

⁹ Il importe de mentionner que le terme « modernité » n'apparaîtra qu'au milieu du XIX^e siècle grâce à Charles Baudelaire et qu'il est ici employé, malgré l'anachronisme ainsi survenu, à titre entièrement auxiliaire.

¹⁰ JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*

considère l'Antiquité comme modèle à suivre pour les temps à venir, et se bâtit sur l'opposition entre le traditionalisme et le refus par les « modernes », la seconde conception, appelée antique, renoue avec la façon grecque et romaine d'envisager l'évolution naturelle comme alternance des périodes « hautes » et « basses ». C'est-à-dire que du point de vue de cette approche le nouveau, incarné par les *neôterici* (l'adjectif « moderne » n'existant pas encore), succédait à l'ancien, représenté par les *antiqui*, qui eux-mêmes ont été, à une certaine époque, *neôterici*.¹¹ Il importe cependant d'en souligner l'aspect militant : la révolte périodique des jeunes jouera un rôle essentiel dans la constitution du concept de modernité telle que nous la comprenons aujourd'hui, et en particulier au moment où la sensibilité postmoderne semble apparaître.

La plus importante différence entre les deux conceptions de la modernité décrites ci-dessus se résume de manière suivante : selon le premier principe, la modernité s'oppose à l'imitation et à la tradition, selon le second, considérée comme horizon de l'actuel, la modernité s'oppose à ce qui est institué précédemment. Au fil des siècles, il devenait de moins en moins pertinent de tenir compte du moderne opposé à l'Antique, car de tels modèles se sont éloignés de la conscience esthétique de l'homme moderne. C'est d'ailleurs au sein du classicisme même qu'apparaît le doute quant à la possibilité de comparer l'art antique au moderne. L'issue du *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* de Charles Perrault témoigne des premiers signes de cette tendance à cesser de définir le moderne par rapport à l'Antiquité. Ses modèles n'auront désormais que la valeur de référence historique.¹² Y contribue notamment l'idée selon laquelle il n'est plus envisageable de juger les œuvres antiques selon les critères contemporains, vu qu'il existe deux sortes de beau : une beauté intemporelle incarnant le classique et une beauté propre à chaque époque, relative, qui, seule, entre dans la conscience de ce qui est moderne.

Grâce à ce regard nouveau, relativiste, sur l'Antiquité, la raison se libère des préjugés et s'ouvre sur une nouvelle époque, celle des Lumières. L'importance de celle-ci dans l'histoire de la constitution de la notion de modernité consiste notamment dans l'orientation du regard tourné vers l'avenir. Les Lumières s'efforceront de se regarder elles-mêmes à travers les yeux critiques d'une humanité plus avancée. C'est notamment en ce sens qu'il faut penser leur modernité qui s'éloigne considérablement de celle de l'âge humaniste, lui-même devenu

¹¹ Cf. Cicéron qui parle dans ses *Tusculanæ disputationes* de la « philosophie antique », autrement dit celle d'avant Socrate, celle qui appartient aux temps d'autrefois. GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

¹² Dans le quatrième et dernier dialogue (entre l'abbé et le chevalier) du *Parallèle*, l'abbé affirme « Sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extremement inferieurs aux Modernes par cette raison generale, qu'il n'y a rien que le temps ne perfectionne. » *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, par M. PERRAULT, de l'Académie française, fac-similé de l'édition originale en 4 volumes, Paris 1688–1697, introduite par JAUSS, Hans Robert, Munich, Eidos Verlag, 1964, IV, 284–284 (pagination de l'édition de 1964 : p. 443). Nous transcrivons le texte original sans adaptations linguistiques.

ancien. La modernité des Lumières s'inscrit dans une recherche incessante de la perfection par dépassement vers l'avenir et s'oppose ainsi à la « modernité ancienne » qui cherchait justement sa différence (le moderne) face à une image du passé révolu, antique en particulier. Ce changement représente la clôture de la question de l'Antiquité, considérée comme époque historique et qui se place désormais à côté des « Temps Modernes » sur la même échelle. Tous les auteurs antiques ne seront donc plus considérés comme « anciens », pour la simple raison qu'il y a des modernes parmi les antiques. Ce dont témoigne d'ailleurs l'apparition du terme « antique » qui porte une valeur différente de celle d'ancien. Cette nouvelle expérience de l'histoire conçoit toutes les époques historiques comme porteuses de perfection qui leur est propre et rend toute possibilité de comparaison impensable.¹³

Dès lors surgit, avec une nouvelle opposition, une conception de la modernité inédite qui relève du « goût ». Ce qui n'est pas moderne n'est pas ancien non plus, c'est de mauvais goût : telle l'architecture gothique. En ce sens, la volonté du XVIII^e siècle de définir la modernité par le biais du passé national dont en particulier le Moyen Âge et, plus précisément, l'âge gothique, paraît comme frappante. On va trouver ce point de vue, une vingtaine d'années plus tard, chez Chateaubriand : c'est dans le « goût gothique » que le romantisme cherchera sa modernité.¹⁴ Et la notion de classique évolue au même point que celle de modernité. A partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ce qui s'inspire des valeurs et modèles de beauté antiques n'est plus appelé classique. Ayant cessé de représenter les valeurs esthétiques et spirituelles antiques, le classique change de fondement et renvoie désormais à l'intemporel, la « beauté éternelle ».¹⁵ En d'autres termes, le classique commence à se présenter tel qu'il sera compris par Baudelaire au milieu du XIX^e siècle.

A l'aube d'une nouvelle époque qui est caractérisée par le romantisme, la discussion autour de la modernité se déplace vers le passé chrétien, mais dans le sens inverse : ce n'est plus pour se définir par rapport à ce passé, mais pour se définir par son admiration. Il représentera un modèle esthétique pour la génération romantique qui s'efforcera d'établir une continuité « exemplaire d'une évolution nationale ».¹⁶ La modernité de l'époque romantique se fonde sur cette découverte du passé occidental et chrétien rejeté par les générations précédentes comme indigne d'être inclus dans des catégories esthétiques. Tel un pendant des dénominations subissant une évolution importante qui ont fini par être fixées comme termes désignant une époque, le terme de « romantique » a, lui aussi, parcouru une évolution animée. Ce terme contient également une part obscure et il a souvent été critiqué comme peu pertinent. Désignant à l'origine le monde aboli des vieux

13 *Ibid.*, p. 182.

14 *Ibid.*, p. 184.

15 *Ibid.*, p. 162.

16 *Ibid.*, p. 187.

romans¹⁷, elle a acquis au cours du XVII^e siècle le sens d'étrange, de fantaisiste, de faux, de fictif – «comme dans les vieux romans» – par opposition à la fiction du réel¹⁸, pour devenir, une centaine d'années plus tard un terme glorifiant le pittoresque du paysage (au sens que Rousseau lui a prêté dans sa *Rêverie d'un promeneur solitaire*) ou «qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques». ¹⁹ L'adjectif a été vite opposé, d'abord par Goethe ensuite par Hugo,²⁰ à «classique». Dans le sens de Goethe, le classique est devenu qualificatif, c'est-à-dire non plus relatif à la culture antique, mais qui est «sain» par opposition au romantique, censé être «malade». ²¹

Le passage du sentiment nouveau de la nature à l'histoire nationale s'est révélé tellement complexe que les «romantiques» du début du XIX^e siècle y ont projeté la valeur même de la modernité. L'attachement de la notion au texte épique médiéval, auquel elle doit son étymologie, commence à se problématiser au moment où il devient évident que ce type de texte a considérablement changé d'apparence, tout en continuant à s'appeler roman, et qu'il n'est pas, par conséquent, pertinent d'appeler romantique ce qui s'apparente au roman. C'est le moment où naît l'adjectif relatif «romanesque» pour se distinguer du romantique. Ce dernier peut également désigner par extension, outre la problématique du roman, les traits d'un paysage qui revêt des ressemblances avec ce type de littérature, notamment avec le décor qui la caractérise. Or, pour distinguer le générique du relatif au décor du roman médiéval, l'adjectif «romanesque» semble s'imposer à juste titre, au point que le «romantique» ne gardera désormais que son sens de «comme dans les romans d'antan».

La modernité du romantisme se veut autre, encore plus nouvelle que les modernités précédentes et ne cherche plus son adversaire dans le culte du classique. La disparition de cette vieille opposition se voit illustrée dans l'œuvre de Heinrich Heine et de la Jeune Allemagne pour qui la notion de modernité est en rupture avec le romantisme, puisque les Jeune Allemagne cherchent à lutter contre

17 Notons qu'il s'agit là d'une notion problématique du fait qu'elle s'applique à un récit d'un genre nouveau, défini simplement par le fait qu'il est écrit non en latin, mais en une langue vulgaire, «romane», et qu'il n'obéit à aucune règle d'ordre générique.

18 Nous reprenons l'ancienne distinction entre fictif et réel dans le domaine de la fiction, quitte à prêter à une confusion fâcheuse due au fait dévoilé par la critique littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle que ce qui relève de la littérature est toujours de la fiction, même si celle-ci se donne pour objectif de reproduire de manière relativement fidèle et objective la réalité.

19 Assimilant la désignation de «romantique» au moderne, Madame de Staël, dans le chapitre XI de la II^e partie («De la littérature et des arts»), fait la distinction entre la poésie classique, «celle des anciens» et romantique, celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. » STAËL, Madame de, *De l'Allemagne*, 1810, nous nous référons à l'une des éditions ultérieures : Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, p. 153.

20 Victor Hugo cité par JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 192.

21 *Dictionnaire des genres et notion littéraires. Encyclopædia Universalis*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 680–682.

l'univers périmé du romantisme. La relation entre le romantisme et la modernité représente, aux yeux des Jeune Allemagne, une relation d'opposition.²² Dans sa quête elle va jusqu'à se vouloir plus moderne que le romantisme même, puisque étant donné le processus de vieillissement perpétuel, le moderne, autrement dit le « romantisme d'aujourd'hui », ne sera bientôt plus moderne, et même il deviendra un jour classique, la modernité ne peut plus trouver sa place qu'en s'opposant à elle-même, c'est-à-dire en se définissant par rapport à elle-même dans des phases successives de son évolution. D'ailleurs, dans son célèbre ouvrage de polémique entre l'académique (classiciste) et le romantique, un autre théoricien du « romantisme »,²³ Stendhal, considère les années 1780–1823 comme une charnière du fait qu'elles ont vu de si graves changements qu'il n'est plus possible de concevoir les choses comme auparavant, surtout dans le domaine littéraire. La coupure dans l'histoire des lettres est telle qu'il ne faut plus se penser en termes de classicisme.²⁴ C'est un nouvel aspect de la modernité chez Stendhal. Il s'agit de la volonté d'abolir à la manière des événements historiques bouleversants tout point qui le relie à la génération précédente et il trouve nécessaire de rejeter tout son dessein, toute sa doctrine esthétiques.

Ce nouvel aspect contraste néanmoins avec la façon dont Charles Baudelaire envisage la question romantique qui est, elle aussi, à cette époque celle de la modernité. Elle implique l'abolition de l'opposition entre ce qui est moderne et ce qui est classique. Le romantisme ainsi conçu cesse d'évoquer la spécificité d'une époque déterminée et reprend la valeur du latin « modernus », autrement dit de ce qui relève de l'actualité, et ne s'oppose à aucun moment du passé qui puisse lui servir d'exemple à imiter. En effet toute œuvre classique a été à un certain moment également romantique.²⁵ Dans de telles circonstances, la question du beau, de sa nature et de ses sources se pose à nouveau, en particulier au moment où les distinctions entre les catégories esthétiques (entre l'esthétique classique et moderne en premier lieu) s'effacent totalement. Pour Baudelaire, la question paraît se résoudre par l'idée selon laquelle on peut discerner deux aspects du beau. D'un

22 *Ibid.*, p. 195.

23 Terme repris de l'italien. Le romantisme devient, dans le sens de Stendhal, « 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-grands-pères. » STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, p. 62.

24 « Que nos graves adversaires regardent autour d'eux : le sot de 1780 produisait des plaisanteries bête et sans sel ; il irait toujours ; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rebattus, à dormir debout, il a toujours la figure allongée ; voilà une révolution notable. » STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, p. 45.

25 Cf. avec le post-moderne tel qu'il est glosé par Umberto Eco. Il préconise que toute œuvre moderne a tout d'abord été post-moderne pour finalement devenir moderne. *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 75. Pourrait-on alors parler de deux moments – post-moderne et moderne – qui sont à l'œuvre lors de la naissance de tout artefact ?

côté, il convient de tenir compte de l'«élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer» et, de l'autre, de l'«élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.» Il est donc évident que l'un ne peut exister sans l'autre, sinon, «le premier serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.»²⁶ Or, tout en conservant l'espace de la créativité individuelle, cette définition du beau se situe à l'opposé de la conception de Stendhal, car elle implique une continuité des générations des concepts esthétiques.

Élément circonstanciel, le beau relatif édifie aux yeux de Baudelaire la modernité, tandis que l'antiquité se définit comme la modernité dépourvue de cette «beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement».²⁷ L'œuvre moderne devient classique dès lors qu'elle se voit congédiée dans sa propre antiquité. La modernité ainsi entendue représente un processus incessant et jamais achevé. S'il s'arrête, l'esthétique qui était considérée jusque-là comme moderne tombe dans l'antiquité – si ce n'est l'«ancienneté» – du classique. Si, dans le premier essai du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire s'inspire de Stendhal qui, malgré son «esprit impertinent, [...] répugnant même, s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres, en disant que *le Beau n'est que la promesse du bonheur*»²⁸, il reste critique vis-à-vis de l'opinion du romancier. Tout en ayant «le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens», la définition stendhalienne «dépasse beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique.»²⁹ De cette façon, Baudelaire en arrive à dissocier l'idéal du beau. Ce beau garde pourtant sa valeur élitiste et son «caractère aristocratique ne peut convenir qu'à des natures exceptionnelles.»³⁰

L'idée baudelairienne de deux faces du beau dont l'interdépendance assure des qualités esthétiques supérieures permet de montrer où s'oriente le concept de modernité. D'ailleurs, la modernité doit sa dénomination, qui est un néologisme, à cet auteur. Dans ses *Salons de 1845 et de 1846*, Baudelaire met un signe d'équivalence entre la modernité et le romantisme dont il fournit sa propre caractéristique entièrement neuve. Celle-ci se fonde notamment sur le second aspect

²⁶ BAUDELAIRE, Charles, «Le peintre de la vie moderne», *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, p. 506.

²⁷ *Ibid.*, p. 519.

²⁸ *Ibid.*, p. 506. Baudelaire cite un passage (en italiques) du chapitre XVII de *De l'amour* de Stendhal. Son personnage Albéric parle de la «beauté parfaite [qui] donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre.» Et, plus loin, cette dépendance directe peut même provoquer la transformation du laid en beau : «Si l'on parvient ainsi à préférer et à aimer la *laideur*, c'est que dans ce cas la laideur est la beauté.» STENDHAL, *De l'amour. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1968, p. 73. C'est l'auteur qui souligne.

²⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p. 507.

³⁰ Cf. la note de Francis Moulinat concernant la conception du beau baudelairienne : BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 507

du beau, circonstanciel, qui se résume par « le sentiment, la passion, la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu. »³¹ La modernité du romantisme ne consiste donc plus « ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. »³² La modernité baudelairienne ne repose plus sur l'opposition entre deux attitudes vis-à-vis du passé (national ou antique), comme c'était le cas du romantisme de Madame de Staël ou encore de Stendhal, mais sur l'accent mis sur une autre valeur, anhistorique, celle du présent ressenti. La source de cette valeur n'est pas dans le passé, elle n'est même pas situable dans le temps, puisqu'elle réside dans la profondeur du sujet créateur, c'est-à-dire dans l'« intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts. »³³

Le second aspect du beau qui fonde la modernité baudelairienne inclut « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Une telle caractéristique en fait un phénomène présent dans l'œuvre de chaque artiste du passé qui ne s'est pas borné à l'imitation de ses prédécesseurs : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. »³⁴ Ainsi, ce qui oppose l'œuvre moderne à l'œuvre classique est justement cet aspect transitoire et fugitif, puisque, en l'enlevant, le risque surgit de tomber « forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. »³⁵ Ce fugitif et transitoire définissant la modernité est ce qui fait la source de la mode et il s'agit, en conséquence, d'exploiter en elle ce qu'elle a de beau, de poétique et d'en faire une valeur éternelle. C'est aussi la croyance que le beau qui crée la modernité est une voie vers un plus bel avenir en quelque sorte. Nous sommes témoins de nouveau d'un retour. On ne se retourne plus vers le passé, mais vers l'avenir. Mais à l'intérieur de ce processus même de renouvellement, lui-même animé par la mode, se constitue une île de stabilité, celle que la création artistique conserve comme le durable, l'« éternel » même et qui s'approche des concepts de l'Antiquité et du classicisme. En revêtant l'apparence du passé révolu, cet « éternel », pour reprendre le mot de Baudelaire, contraste avec le moderne. Pourtant, le beau est une catégorie intemporelle, puisque l'homme, dans sa conscience esthétique, ne fait que le dévoiler pour l'abandonner finalement et le retrouver dans l'éternel.³⁶

Dans cette optique, le concept de modernité, auquel cette dernière a abouti à la fin du XIX^e siècle et au cours de la première moitié du XX^e siècle, est le fruit d'autres changements dans l'expérience non seulement esthétique, mais aussi spirituelle. Ceux-ci ont pour résultat une nouvelle conscience du phénomène en

31 BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846. Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, 1992, p. 142.

32 *Ibid.* p. 144.

33 *Ibid.*, p. 145.

34 *Ibid.*, p. 518.

35 *Ibid.*, p. 518.

36 JAUSS, Hans-Robert, *op. cit.*, p. 200.

question. Et il convient de souligner que ce changement dans la perception de la modernité est fondamental dans la mesure où il incarne le point de départ des positions postmodernes.³⁷ Or avant d'y arriver, il fallait traverser l'immensité du XIX^e siècle, à partir du romantisme surtout à travers l'œuvre critique de Baudelaire pour achever son parcours avec les avant-gardes artistiques.

La modernité³⁸ post-baudelairienne

Gilles Lipovetsky nous met devant un double problème. Le terme qu'il met en œuvre est traité comme s'il recouperait ce qui est généralement admis comme propriété de la modernité, tout en donnant des dates approximatives (sans le dire explicitement) qui délimitent une époque, un mouvement ou encore une école artistique (1880–1930) et auxquelles il attribue la dénomination de modernisme. De ce point de vue, le modernisme serait un ensemble d'événements, de noms, d'œuvres et de préceptes formant un ensemble de mouvements artistiques et d'avant-gardes dont le trait caractéristique serait le désir d'être « moderne ». Il se présentera alors comme le synonyme du nouveau, tel que le comprenaient les Romains et non pas comme l'antonyme du classique. En ce sens, les mouvements modernes deviendraient modernistes³⁹ au travers de leur recherche constante du moderne. Moderne serait leur approche, leur méthode, tandis qu'eux-mêmes ne le seraient pas. Ou bien ils ne seraient pas modernistes, si le modernisme qui les caractérise ne se fondait pas dans la nouveauté de leur approche, de leurs méthodes et de leurs attitudes artistiques.

Essentielle, la question de savoir en quoi consiste cette nouvelle approche moderniste⁴⁰ s'impose ici. Plusieurs notions interviennent pour résumer l'attitude moderniste vis-à-vis de l'art : le nouveau, l'innovation, la rupture, le rejet de la tradition, la réécriture, la révolte, l'individualisme, l'hédonisme, la désublimation, etc. Cette liste qui est loin de prétendre à l'exhaustivité, ne comporte que les notions majeures et le plus souvent citées. Il convient d'ajouter en ce sens que

³⁷ C'est en particulier le cas du postmoderne américain, mais aussi de certaines positions des critiques de la question postmoderne, comme par exemple celles de Henri Meschonnic, Guy Scarpetta, Gianni Vattimo ou Charles Jencks.

³⁸ Nous optons dans ces circonstances pour le terme de modernité qui apparaît, après l'étude de différents ouvrages consacrés à la cette question, comme un terme englobant le sens et de la modernité et du modernisme. C'est-à-dire que malgré les délimitations précédentes des deux notions, nous gardons le terme baudelairien de « modernité », bien qu'il s'agisse d'un mélange de la modernité et du modernisme, le côté socio-historique y épousant la caractéristique d'ordre artistique et culturel.

³⁹ En dépit du fait que Lipovetsky emploie l'adjectif « moderne » en tant que complémentaire de la notion de modernisme et malgré le danger de confusion avec le mouvement catholique de « modernisme » ou encore le mouvement d'avant-garde italien d'« il modernismo », nous croyons plus pratique, dans un souci de clarté terminologique, d'utiliser l'adjectif « moderniste » qui paraît comme un dérivé logique de la notion de modernisme.

⁴⁰ Il conviendrait, peut-être, de parler d'une « approche moderniste moderne ».

de telles notions sont typiques du modernisme et il faut aussi tenir compte du fait qu'elles ont été travaillées par l'avant-gardisme, phénomène qui représente le prolongement du modernisme. Si la modernité s'oppose à l'antiquité ou si le moderne s'oppose à l'ordre établi par les générations précédentes, que ce soit dans le domaine de l'art, de la politique ou tout autre – telle en est, du moins, la vision qui résulte des siècles de sa constitution –, c'est cependant le présent qui vaut pour le modernisme. Les motifs de ce changement dans l'optique reposent dans le mouvement avant-gardiste qui se donne pour but d'accélérer le rythme du temps et d'aborder l'avenir au moyen du présent. Cette dialectique des avant-gardes symbolise, d'ailleurs, la crise du modernisme et inspire des postures anti-modernistes.

La modernité que Baudelaire, ainsi que les théoriciens romantiques comme Stendhal, ont dotée de nouveaux aspects, devient « modernisme ». Entrent donc en jeu d'autres éléments que Lipovetsky résume par le terme de modernisme⁴¹ : « est moderne celui qui est capable de regarder le spectacle qui l'entoure, celui de la rue, et en particulier les machines que l'on commence d'y rencontrer (je pense au magnifique passage sur les calèches), celui pour qui l'art ne consiste pas seulement à se retourner vers le passé ou à aller à la campagne. »⁴² Or non seulement la capacité de refléter la réalité nouvelle, le développement industriel révolutionnaire et la floraison capitaliste, mais surtout la logique de cette époque née des idéaux des Lumières constituent la nouvelle modernité esthétique. La dialectique du progrès a son corrélat en art sous forme du nouveau. Le modernisme naît donc d'une quête de l'innovation. C'est cette logique qui amènera le modernisme dans l'impasse, ne serait-ce que par le fait que ce qui n'est pas nouveau tombe automatiquement dans la désuétude : « Ce qui se dérobe et échappe aux transformations du matériau entraînées par les innovations apparaît bientôt comme pauvre, vidé de substance. »⁴³ Ainsi, le nouveau occupe la première place sur l'échelle de l'importance depuis le milieu du XIX^e siècle.

Mais à l'inverse, il semble également être l'arme de l'art moderne contre la réalité sociale et moderne, celle du capitalisme en plein essor. L'art moderne exprime la crise culturelle profonde qui se heurte au capitalisme depuis plus d'un siècle.⁴⁴ Bien que le « nouveau » naisse de la même vision du monde que le capitalisme, c'est-à-dire l'idée du progrès des Lumières, les deux domaines – éco-

⁴¹ Le terme de modernisme, utilisé par Gilles Lipovetsky et Theodor W. Adorno en ce sens nous paraît plus à propos. Ainsi, le modernisme ne caractérisera que le domaine esthétique animé par la logique moderne. Le terme de modernité n'englobe de ce fait que le caractère de la société et pensée occidentales mues par le discours moderne, plus précisément celui des Lumières.

⁴² Michel Butor à propos du second concept de la modernité (« modernisme » de Lipovetsky) qui serait l'adversaire de la modernité comprise dans l'opposition anciens – modernes. BUTOR, Michel, « Entretien sur la modernité », in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II, Joseph K., 1999, p. 175.

⁴³ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 34.

⁴⁴ LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 116.

nomique et politique d'un côté et celui de l'art de l'autre – s'opposent. C'est que le domaine artistique commence à assumer le rôle du critique de la société capitaliste moderne avec tous ses attributs.

C'est dans ces circonstances que se constitue le modernisme selon Theodor W. Adorno : la dialectique créant la nouvelle réalité économique, politique et sociale engendre le mal de vivre exprimé par l'art moderne. Les débuts de l'art nouveau, moderne, se situent dans le moment où ce qui aurait pu paraître fantastique dans les époques précédentes, cesse de l'être pour celui-ci dans la mesure où la réalité vécue devient peu accessible au point qu'il est de moins en moins possible de se mettre en accord avec elle. En pareil cas, l'art renonce à la représenter sous son apparence «réaliste». Les conséquences de ce changement sont aussi importantes que l'attitude cesse d'être considérée comme fantastique. C'est-à-dire que le «non-empirique» commence à apparaître comme «empirique». ⁴⁵ L'œuvre de Franz Kafka en constitue un bel exemple. A mesure que s'ébranle la représentation réaliste, l'art se libère des contraintes de la signification. ⁴⁶ L'art moderne s'institue en groupes d'opposition contre l'académisme peignant la tradition, en avant-gardes dont le seul moteur est la recherche incessante de l'innovation et de la destruction des doxas. L'innovation se métamorphose en un jeu poussé encore plus loin, dans «une passion vertigineuse [...] culmin[ant] en négation de soi» et qui doit nécessairement s'égarer dans une sorte d'impasse, «d'autodestruction créatrice». ⁴⁷ «L'art et la poésie vivent de modernité, mais en meurent aussi bien.» ⁴⁸

Il semble pourtant impossible d'associer automatiquement le nouveau avec le moderne, car la notion de nouveauté au sens de la différence est inhérente à l'art depuis ses origines. Il est évident que même l'imitation était en quelque sorte novatrice : elle se présentait comme une nouvelle attitude artistique. La première mission de l'art était de découvrir le nouveau, le surprenant ou, pour utiliser des termes plus adéquats, l'inconnu. «[L]'aventure historique du sujet» permettait de «reprenre les oppositions habituelles, entre la tradition et l'invention, l'ordre et le désordre.» ⁴⁹ Pour que ce nouveau se constitue en moderniste, il importe qu'il soit porteur de deux composantes : une rupture claire et nette avec le passé et l'instauration d'une conception artistique différente. Il faut que le nouveau «tranche entre avant et maintenant.» ⁵⁰ Cette logique s'infléchit du côté «nouveau». A partir du troisième tiers du XX^e siècle la nouveauté valorise la différence. N'est plus moderne ce qui est nouveau. C'est-à-dire ce qui relève de l'inédit, de l'inouï, ce qui se présente comme neuf par rapport à ce qui est établi comme actuel. Mais

⁴⁵ ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p 33.

⁴⁶ Ces dernières souvent codées par les académies.

⁴⁷ PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 35–37.

⁵⁰ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 16.

est moderne ce qui en diffère. Ce qui est autre par rapport à cet établi comme actuel. Il se peut donc bien qu'un élément considéré comme ancien ou traditionnel soit jugé comme moderne, «il suffit qu'il se présente comme la négation de la tradition et qu'il en propose une autre».⁵¹

Le modernisme s'en prend au passé représenté par la tradition. Or chaque nouveauté du modernisme devait être également le fruit d'une rupture et la volonté d'instaurer une discontinuité totale pour nier toute filiation envers toute école artistique et toute tradition.⁵² Pour qu'il y ait modernisme, il faut se déclarer en état de refus, de coupure nette avec l'ordre institué. Niant tout ce qui paraît comme stabilité, comme ordre artistique, le modernisme s'autodéfinit en termes de négation sans limites.⁵³ Le premier phénomène qui s'impose au modernisme comme incarnation d'une structure stable est la tradition. Malgré son caractère d'idéal à transmettre, de sa manière de penser et d'agir qu'il faut conserver, cette façon de protéger l'héritage du passé ne peut pas être comprise ici comme une transmission de pratiques, styles ou valeurs artistiques d'une génération à l'autre. S'étant instituée comme un reflet du mouvement historique, la tradition vit en fonction des structures sociales et économiques et subit ainsi des changements qualitatifs en parallèle avec la vie de la société. Pourtant, cette volonté de faire disparaître la tradition par les avant-gardes modernistes pourrait être, si l'on regarde ce phénomène dans une perspective générale, considérée comme une nouvelle tradition. En conséquence, un mouvement se produit dans la signification de la notion de tradition qui devient l'antonyme du modernisme. Il s'agit spécialement du refus récurrent de la tradition qui s'institue en tradition. A force de répéter une attitude ou un procédé, cette attitude devient elle-même tradition, fût-ce au second degré. D'ailleurs, c'est Octavio Paz qui parle de la «tradition moderne»⁵⁴, celle où le modernisme, malgré, mais il faut dire aussi grâce à la rupture perpétuelle, apparaît comme une tradition. Car si la rupture est un commencement répétitif, elle devient à un certain moment tradition. Toutefois «une autre» tradition : son caractère d'hétérogénéité ainsi que son projet de se vouloir toujours autre créent une «tradition de l'hétérogène» qui est en même temps une tradition du pluralisme. Cette nouvelle tradition en fonde une nouvelle, efface l'ancienne opposition entre l'ancien et le contemporain.⁵⁵ Le modernisme ne conçoit plus l'ancien comme un temps révolu, mais comme un moderne qui s'est figé.

Pour ne pas conclure cette problématique dont la présente étude ne voulait que souligner quelques points paradoxaux et, de ce fait, extrêmement stimulants au regard des interrogations qui s'imposent à celui qui veut porter sa voix au débat

⁵¹ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 17.

⁵² C'est-à-dire à une répétition de procédés et usages artistiques, très souvent institués par l'académie.

⁵³ ADORNO, Theodor W. *op. cit.*, p 35.

⁵⁴ Qu'il conviendrait d'appeler plutôt «moderniste».

⁵⁵ Cf. PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 19.

autour de la notion de postmodernité. Nous pouvons constater que les antagonismes traditionnels qui caractérisent le modernisme s'effacent au moment même où le refus de la tradition par le moderne dans l'art disparaît. La crise du modernisme s'inscrit dans une scission à l'intérieur du concept de la modernité.⁵⁶ Cependant, l'art est le premier des trois domaines d'investigation humaine (esthétique, socio-historique et politico-légal) à manifester les signes d'une scission inévitable de ce tout qui va se décomposant en plusieurs voies. Ce qui ne veut pas dire que l'art, en raison de cette scission, arrête d'évoluer. Au contraire, l'évolution de l'art accélère. Seulement, cette évolution s'oriente d'un autre côté : elle ne va plus dans la même direction, elle n'a plus les mêmes « objectifs » que les deux autres éléments avec lesquels l'art était censé former le cadre du concept de la modernité. L'exigence innovatrice – sœur cadette de l'idée du progrès – agissant sur l'espace artistique, la rapidité évolutive entraîne nécessairement un vieillissement encore plus précoce et, par conséquent, une plus grande urgence innovatrice. Au moment où « tous les temps et tous les espaces convergent en un ici et maintenant. »⁵⁷ L'art s'égaré dans une impasse qui prend la figure des avant-gardes modernistes traversant une crise « irréversible » depuis la fin des années soixante-dix : « Avec leurs expositions sans tableaux et leur concerts de silence, les avant-gardes finissantes ont tourné l'art en dérision... »⁵⁸ Et ce sera cette idée d'impasse qui incarnera le fondement du discours postmoderne.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846. Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques.
- BUTOR, Michel, « Entretien sur la modernité », in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II, Joseph K., 1999.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- ECO, Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, coll. Biblio Essais.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵⁶ Celle qui encadre l'art, la société, la science et la technique.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, pp. 269–270, coll. Biblio Essais.

- PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, fac-similé de l'édition originale en 4 volumes, Paris 1688–1697, introduite par JAUSS, Hans Robert, Munich, Eidos Verlag, 1964, IV. (La pagination de l'édition de 1964).
- STAËL, Madame de, *De l'Allemagne*, 1810, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires. Encyclopædia Universalis*, Paris, Albin Michel, 1997.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970.
- STENDHAL, *De l'amour. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1968.

