MARC JIMENEZ

HISTOIRE DE LA CRITIQUE / CRITIQUE DE L'HISTOIRE "L'ART MODERNE N'EXISTE PAS"

Le désarmement actuel de la fonction critique dans les divers domaines - science, éthique, art - où elle s'exerçait depuis les Temps modernes et les *Lumières*, est probablement l'un des phénomènes le plus marquants et les plus inquiétants de l'histoire contemporaine. La disqualification du projet moderne par les diverses idéologies "postistes" engendre un nouveau concept de "culture affirmative" à vocation planétaire qui exige la soumission au système de gestion économique des pratiques culturelles et artistiques. Mais là, comme ailleurs, l'économie a partie liée avec le politique. Plutôt que s'opposer frontalement aux courants postmodernes - lesquels ne méritent pas pareil hommage - mieux vaudrait montrer que la modernité qu'ils prétendent dépasser n'existe pas, ni historiquement, ni sur les plans philosophique et esthétique. Soyons clair: il ne s'agit pas ici de susciter un débat de plus sur une postmodernité qui a fait son temps, que de prendre en compte les séquelles laissées par les tendances postmodernes et dont les effets réels sont plus que jamais actuels.

Historiquement, il suffit de renvoyer aux différentes périodes auxquelles serait apparu un concept de modernité, réfléchi comme tel, pris

explicitement pour thème et opposé aux tendances à l'immobilisme ou à la conservation du passé. Depuis la *Querelle des Anciens et des Modernes*, l'Histoire n'a cessé de vibrer sous le choc des antagonismes et des disputes entre les nostalgiques de la tradition et les militants oeuvrant pour la rupture avec le passé. Mais même ce regard rétrospectif est limité, et rien n'interdit de considérer que cet affrontement alimentait déjà la polémique entre Platon - le conservateur - et les plus astucieux des sophistes "progressistes". D'autres repères historiques peuvent à l'évidence être identifiés comme points de départ de la modernité: la critique de l'aristotélisme et de ses séquelles scolastiques par le cartésianisme, le criticisme des Lumières incarné par Kant, la Révolution française de 1789 ou celle de 1848. Un paradigme nouveau est alors invoqué, celui de la conscience qu'a le sujet bourgeois, le citoyen, de s'autonomiser vis-à-vis des tutelles antérieures, politique, religieuse, morale et économique. Recourir à l'un des repères plutôt qu'à l'autre dépend totalement de l'angle sous lequel entend se situer la critique contemporaine de la modernité: critique nostalgique, restauratrice, conservatrice ou substitutive, chacune pouvant bien s'imbriquer dans l'autre pour alimenter ce qui relève, quoi qu'on dise, de la "repristination", d'une volonté de vivre le présent au passé.

Esthétiquement, les délimitations demeurent aussi floues et, là aussi, dépendent des intérêts de celui qui argumente du point de vue de l'histoire présente. Chacune des grandes tentatives du XXème visant à l'élaboration d'une théorie esthétique s'est trouvée confrontée à la redoutable contradiction de l'esthétique hégélienne: forger un concept d'art (moderne emphatique, lié à l'exigence de vérité, aspirant à la nécessaire réconciliation du sujet et de l'objet, de l'individu et du monde, de l'intuition et de l'Idée et, *tout à la fois*, renvoyer à l'historicité de l'art, à sa réduction définitive à l'état de bien culturel (cf. "La dissolution de l'art romantique" dans l'Esthétique). L'esthétique de Lukács n'a guère tenté de résoudre l'aporie. Demeurant en quelque sorte en deçà, elle s'est contentée d'affirmer l'autonomie de l'art tout en conservant l'idée d'un assujettissement du contenu à la forme traditionnelle, prenant parti pour une modernité (le "réalisme critique") qui, de son temps déjà, était en décalage avec les bouleversements de l'art de son époque et méconnaissait l'avant-garde. Adorno est allé au-delà, affirmant lui aussi l'autonomie de l'art, mais en appliquant à l'art moderne du XXème siècle, de façon délièrement anachronique, un concept de modernité de type hégélien qui ne lui convient pas (la radicalité d'un art moderne soumis à une rationalisation esthétique dénonçant la rationalisation instrumentale de la société post-industrielle).

Philosophiquement, le concept de modernité n'est guère plus assuré car la rationalité qui le sous-tend est critiquée, dénoncée au nom même d'un concept

de raison, hérité de l'*Aufklärung*, raison génératrice de ce "désenchantement du monde" évoqué par Marx Weber. Jürgen Habermas montre bien comment le "discours philosophique sur la modernité"², de Heidegger à Derrida, en passant par Bataille et Foucault, s'est révélé incapable d'assumer cette contradiction et pourquoi n'a pu s'opposer efficacement au défi d'une pensée post-moderne qui prétend, par-delà la modernité, disqualifier le processus même de rationalisation, ouvrant ainsi grand la porte aux "retours" - aux "recours" - de la métaphysique.

Face à ces contradictions, qui semblent vider la notion de modernité de toute signification, doit-on conclure que l'art moderne lui-même n'existe pas, sinon sous sa forme baudelairienne où le "transitoire, le fugitif, le contingent" n'est qu'une moitié de l'art dont l'autre serait "l'éternel et l'immuable"?

Je maintiens, pour ma part, l'hypothèse scandaleuse de la non existence de l'art moderne, mais il s'agit, bien entendu, d'un postulat stratégique qui permet de disqualifier le pseudo-concept de modernité - comme ensemble prétendument cohérent et homogène - que la post-modernité prend pour cible. Cette stratégie vise à en finir avec le jeu des fictions conceptuelles sur fond de promotions et de mystifications médiatiques. Le débat contemporain sur la post-modernité apparaît comme un luxueux gadget intellectuel que seules peuvent s'offrir les sociétés qui prétendent ne plus avoir besoin de la modernité. Dans sa phase récente, depuis 1979, il s'est constitué en partie sur la base d'un incroyable malentendu à propos de la "condition post-moderne" de Jean-François Lyotard pour qui le terme, employé dans son acception anglo-saxonne, désignait essentiellement la fin des "métarécits", c'est-à-dire la crise de légitimation métaphysique dans les domaines de la science, de la morale et de l'art. Jamais son "post-moderne" n'a été conçu comme substitutif ou alternatif. Il se veut avant tout "réécriture de la modernité": "Ce qui est nommé ici réécriture n'a évidemment aucun rapport avec ce qui s'appelle postmodernité ou postmodernisme sur le marché des idéologies contemporaines. Rien à faire avec l'usage de parodies et de citations d'oeuvres modernes ou modernistes comme on en observe en architecture, en peinture ou au théâtre. Et moins encore avec ce mouvement qui dans la littérature fait retour aux formes les plus traditionnelles du récit. Aux formes et aux contenus. J'ai moi-même fait usage du terme 'post-moderne' (...). La par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. Mais cette réécriture, je l'ai dit, est à l'oeuvre, depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même (...) réécrire la modernité, c'est résister à l'écriture de cette supposée postmodernité"³.

Hormis l'architecture où, dès les années 60, l'objectif était clair et annoncé: sortir du fonctionnalisme et élaborer un langage architectural rompant avec celui du Bauhaus et de Le Corbusier, les controverses se sont donc fourvoyées dans de pseudo-problèmes engendrant eux-mêmes des amalgames inextricables. Des courants artistiques - comme la trans-avant-garde italienne de Bonito Oliva -, des positions théoriques comme celles de Gianni Vattimo, des formulations épigonales de type lyotardien, voire des réalisations et des projets et des architecturaux de Jean Nouvel (!) ont été qualifiés, indifféremment, de post-modernes. Mais un faux problème peut en cacher un vrai. Les prétentions artistiques et esthétiques qui se sont réclamées de la post-modernité ont érigée celle-ci en véritable "vision du monde". De sorte que ces aspirations visant une reformulation de la modernité sont moins dérangeantes pour elles-mêmes qu'à cause de leurs implications philosophiques et idéologiques. L'éclectisme et l'historicisme dont s'est réclamée la post-modernité tend à considérer l'histoire passée - lointaine ou récente - comme une réserve d'objets, artistiques ou intellectuels, parfaitement neutres et transposables selon les caprices d'un arrangement baroque et anachronique. Il peut en résulter des oeuvres intéressantes mais, sous l'alibi esthétique - cohérence maîtrisée, jeu de citations, détournement humoristique - se cache un traitement de l'histoire qui, lui, est loin d'être neutre. La critique du modernisme, ou de la modernisation, qui aurait pu être un objectif possible d'une éventuelle post-modernité s'est muée en une tentative de briser l'horizon d'un accomplissement moderne de la rationalité. Or, on ne rompt pas impunément le lien entre la rationalité et la modernité. On peut renoncer à l'*Aufklärung* en arguant de son prétendu échec actuel, mais il faut savoir qu'on creuse alors une béance où s'engouffrent les irrationalités et les mystifications que notre manque de maturité dans la maîtrise de la raison scientifique et technique n'a pas encore su contenir.

L'idée lyotardienne selon laquelle la "réécriture de la modernité est à l'oeuvre depuis longtemps dans la modernité elle-même" correspond très exactement à ce que j'appelle l'auto-critique permanente de la modernité. Et il n'est pas surprenant que Lyotard multiplie sur ce point ses références à Adorno. Adorno a pris le parti de l'art moderne et des avant-gardes en un temps où ce combat avait un sens contre leurs détracteurs conservateurs et contre la politique artistique et culturelle des régimes totalitaires. Il s'agissait notamment de dénoncer l'ineptie grandiose des notions de "dégénérescence" et de "décadence" en matière d'art. Mais la lecture contemporaine de ses ouvrages montre que sa théorie esthétique est aussi une réflexion sur les contradictions qui minent le projet moderne. Ce n'est pas un paradoxe. Son adhésion à la modernité n'est pas inconditionnelle car elle est inséparable d'une réinterprétation des oeuvres du passé. Elle a pour fondement une

critique radicale du processus de rationalisation de la rationalité instrumentale, au sein même des sociétés occidentales, qui concerne aussi bien la science que la vie quotidienne et les institutions. Sans qu'il le dise expressément en ces termes, il rend compte du décalage entre divers types de "modernité" technologique, sociale, culturelle, dont seule l'idéologie du progrès uniforme nous fait croire qu'elles sont synchrones. Il n'en est rien. Les avancées technologiques, par exemple, même au service de la culture, si elles modifient en surface le comportement quotidien des individus, n'entraînent pas de changement structurel dans leur mode de représentations ni dans le mode d'organisation sociale, du moins pas directement, ni avec la même contemporanéité. Et rien ne dit que le modèle démocratique actuel corresponde parfaitement au modèle technique dominant des sociétés post-industrielles. C'est pourquoi le thème de la fin de l'histoire est une authentique ineptie. La présence de l'archaïque dans la modernité, si bien décrite par Ernst Bloch et par Walter Benjamin, engendre des angoisses, des fantasmes, des replis sur des valeurs obsolètes, des nostalgies passéistes, des crispations fanatiques, des rappels à l'ordre qui sont toujours des retours de l'Ordre.

Les artistes de la modernité récente, depuis le milieu du XIX^e siècle - à commencer par ce "peintre de la vie moderne" que fut Baudelaire - peintres, compositeurs, et écrivains, ont toujours eu assez de conscience pour évaluer la force de transgression de leurs innovations. L'histoire de l'art traditionnelle - celle que dénonçait Walter Benjamin - dans son souci d'unité et de linéarité, n'a pas toujours insisté sur le fait que les auteurs reconnus comme modernes percevaient clairement, dans le même temps, la force d'attraction de cette modernité, de ce "tourbillon vorace qui s'auto-détruit", selon les termes de Theodor Adorno. La construction linéaire de l'histoire ouvre la brèche à une mystification que Benjamin avait su parfaitement dénoncer. A propos de l'histoire de l'art, il écrivait: "La célébration ou encore l'apologie s'enforce de recouvrir les moments révolutionnaires au cours de l'histoire. Elle a à cœur de fabriquer une continuité. Elle n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'oeuvre qui ont déjà joué un rôle dans l'influence que celle-ci a exercée. Elle néglige les passages où la tradition s'interrompt et donc les escarpements et les aspérités qui, dans l'oeuvre, offrent une prise à celui qui veut aller au-delà" (*Passagenwerk*).

Il existe un mode d'appropriation esthétique du passé et du présent qui n'a rien à voir avec l'éclectisme post-moderne. Ce mode est spécifique, lié à l'expérience de l'art et ne se confond pas avec la connaissance scientifique ni avec l'expérience éthique parce que les principes de validité, mis en oeuvre, de façon différenciée, dans ces différentes sphères que sont la science, la morale et l'art, ne

sont pas commensurables. Certes, on peut penser avec Jürgen Habermas, qu'à l'horizon d'une assomption véritable de la raison, dans une société démocratique où règnerait l'intersubjectivité du langage, où les jeux de langage, comme le pensait Wittgenstein, parviendraient littéralement à "mobiliser" la raison, à la rendre mobile, subsisteraient entre ces sphères des différences mais pas de différend. Mais cette perspective demeure lointaine. Elle suppose une situation dans laquelle le discours esthétique, la critique d'art, et l'art lui-même parviendraient à ébranler le statut parfaitement institutionnalisé qui les régit. Une façon "moderne" de poser le problème de la critique dans son rapport à l'histoire consiste à interroger ce statut du discours esthétique et de la théorie de l'art dans le champ des disciplines traditionnelles et, ainsi, à mettre en cause le cloisonnement qui les sépare, à dénoncer les frontières qui reproduisent ce verrouillage de la sensibilité, et donc l'esthétique, dans l'un des cadres du système de rationalisation des activités humaines. Tant que nous restons dans ce cadre, nous demeurons prisonniers du carcan institutionnel délimité par la culture des experts, le marché, les marchands, la promotion médiatique et les "consommateurs". L'œuvre qui poserait au discours esthétique des questions nouvelles, autrement dit l'œuvre véritablement critique, serait celle qui mettrait en cause les présupposés de ce discours, qui le forcerait à définir, comme l'on disait naguère, le "lieu d'où il parle"; or ce lieu est toujours celui de l'autonomie paradoxale que lui accorde le contexte social pour autant qu'il ne cherche pas à mettre en cause cette autonomie et, de ce fait, ce contexte lui-même. Sur ce point, une réflexion d'Adorno apparaît décisive: "Tant que l'art renoncera à avoir de connaissance, la société le tolérera au même titre qu'elle tolère le plaisir". A cette tendance de l'esthétique contemporaine qui entérine les conséquences de la critique de la modernité - effet "post-moderne" - et tente d'en revenir à la notion problématique d'expérience esthétique pure, il convient d'opposer une attitude d'extrême vigilance vis-à-vis des positions restauratrices et néoconservatrices qui veulent nous faire croire que l'art n'est, selon l'expression de Nietzsche, qu'un "amaible à-côté de la vie", ou bien le dernier refuge d'une pseudo autonomie critique. Cette attitude relève très exactement de ce que j'ai appelé - à propos d'Adorno, mais je l'emploie ici dans un contexte encore plus vaste et surtout pleinement contemporain - l'"esthétique négative"⁴. Il convient de dissiper un malentendu concernant l'idée de "négativité". La tentation est grande, chez certains philosophes ou artistes, de prendre acte de la situation de déliquescence et d'absence de "sens" créée par l'état d'esprit post-moderne. Au sein de la rationalité démocratique, qui tend, hormis quelques discordances, à s'ériger en un paradigme universel et dominant, toute l'activité matérielle et intellectuelle est vouée à la reproduction et à la célébration du système. Toute posture "négative" paraît donc déplacée. Admettons que la nécessaire rigueur de la gestion politique et économique

n'admette guère la contradiction, doit-il en être de même pour l'art? Si, comme nous l'avons dit, les principes de validité à l'intérieur de la sphère artistique lui sont spécifiques et non transposables à un autre domaine, il a son propre rôle, son propre "jeu" à assumer. A la question de savoir comme Jochen Gerz, dont les prises de positions sont des plus estimables, répondit un jour: "rien". Triste constat qui justifie une pensée résolument négative à l'encontre d'un système faussement consensuel. L'art et les artistes qui renvoient à l'ordre social le rôle que celui-ci attend d'eux sont littéralement aliénés. En fait, les oeuvres d'art importantes n'ont jamais pactisé avec l'ordre social, sinon dans une apparence qu'il nous appartient aujourd'hui de décrypter. Or ce déchiffrement des oeuvres du passé, qui nécessite la critique, le commentaire et l'interprétation - autrement dit la philosophie - est justement tout le contraire de l'attitude qui consiste à voir dans l'histoire un simple *fonds* culturel, une sorte de mine à exploiter. Même un peintre comme Le Titien enregistre, dans sa peinture, les tensions extérieures à son oeuvre, notamment les menaces multiples qui pèsent, aux environs de 1576, sur Venise. La critique et l'histoire de l'art font fausse route lorsqu'elles ne lisent dans ses tableaux que l'image sereine de la réconciliation. Un rapport authentique entre critique et histoire de l'art consiste à envisager l'art de toute époque dans l'esprit de l'avant-garde. Contrairement à Adorno, hanté par le spectre d'une rationalisation planétaire, uniformisante, je crois que tout dispositif qui force à l'universalisation identitaire - l'un des objectifs de la raison occidentale - finit par engendrer des différenciations internes génératrices de tensions et de conflit. La pensée négative, ce n'est pas la négation de tout, mais la négation de tout ce qui contrarie l'émergence des différences, du non-identique. Et les artistes ont le choix: ou bien se joindre aux litanies post-modernes et hypocrites sur la mort de la modernité, et s'indifférencier dans l'esprit "fin de siècle" à la mode, ou bien prendre en compte la plainte, et bientôt la revendication, des exclus de la modernité, en Occident même, ou dans des cultures moins nanties, en attente d'une modernité que nous, nous affectons de rejeter par inconscience ou par cynisme.

NOTAS:

1) Le texte que nous livrons à l'impression dans le cadre du Colloque organisé par l'Ecole d'Art de la Pontificia Universidad Catolica, le CAYC, l'Institut français et l'Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) est sensiblement différent, dans la forme, de la conférence que nous y avons prononcée, respectivement les 2 et 8 avril 1992, à Buenos Aires et à Santiago du Chili. D'une part, il subit les inévitables mais nécessaires transpositions dues au passage de l'oral à l'écrit. D'autre part, il s'enrichit du débat qu'il a provoqué et élimine le long préambule d'introduction qui n'avait de valeur qu'en lieu et place devant l'auditoire.

2) Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* (Paris, Gallimard, 1988, trad. de l'allemand, C. Bouchindhomme et R. Rochlitz).

3) cf. Jean-François Lyotard, "Réécrire la modernité", in *Les Cahiers de Philosophie* (Lille, 1988, n°5), pp. 202-203.

4) Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative* (Paris, Klincksieck, 1986).

Professor à l'Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), Marc Jimenez enseigne l'esthétique à l'UFR d'Arts plastiques et Sciences de l'art. Ses travaux, études et traductions, ont contribué à faire connaître, en France, les théoriciens de l'Ecole de Francfort, en particulier Walter Benjamin et T.W. Adorno (Cf., notamment, Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative, Paris, Klincksieck, 1986; n° spécial "Adorno", Revue d'Esthétique, éd. Privat, 1984; n° spécial "Walter Benjamin", Revue d'esthétique, éd. J.-M. Place, 1989). Il dirige la Collection d'Esthétique aux Editions Klincksieck et prépare actuellement un ouvrage sur l'action des médias dans les domaines de l'art et de la culture. (Son premier ouvrage sur Adorno (1973) a été traduit en espagnol, publié en 1977 chez Amorrortou editores (Buenos Aires), sous le titre Theodor Adorno, Arte, ideologia y teoria del arte, et en portugais: Para ler Adorno (Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editoria, 1977).