



**LABEX
COMOD**
UNIVERSITÉ DE LYON



MODERNE / MODERNISME. QU'EST-CE QUE LA MODERNITÉ EN ART ?

Mercredi 25 et jeudi 26 septembre 2019

Colloque organisé par Pierre-François Moreau, Audrey Rieber, Baptiste Tochon-Danguy

Avec le soutien de : Labex Comod « Constitution de la modernité », ENS de Lyon, Université de Lyon, Institut d'Histoire des Représentation et des Idées dans les Modernités, IHRIM UMR 5317

Le colloque « Moderne / Modernisme. Qu'est-ce la modernité en art ? » veut explorer les réseaux sémantiques dans lesquels « le moderne » est pris afin de mieux cerner la façon dont se construit un concept qui s'avère moins descriptif que normatif. De ce point de vue, la question de savoir *quand* commence la modernité artistique est assez secondaire. Vouloir repérer une origine historique, une œuvre incarnant la rupture, conduit à une régression : s'il existe de bons arguments pour soutenir que Manet a introduit la modernité en peinture (notamment depuis Michael Fried, *La Place du spectateur*, 1990), il y en a également en faveur de Courbet... et de Turner avant lui. Si la question de la datation historique est pertinente, c'est plutôt au sens où chaque positionnement d'un début engage une certaine conception de ce que devrait être l'art. Faire du *Déjeuner sur l'herbe* le premier tableau moderne, c'est juger de la réussite d'une œuvre en fonction d'un traitement précis de la spatialité ou du motif et, plus généralement, en fonction d'une certaine définition de l'art érigée en norme – à savoir ici une « peinture sans autre signification que peindre » (Bataille, *Manet*, 1955). Que le moderne soit une valeur apparaît en toute clarté avec le « modernisme » définissant l'art en termes de pureté, comme adéquation à son médium (Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon », 1940).

Au centre de la réflexion initiée se trouve donc un repérage des stratégies lexicales de la modernité. Par quels termes l'écart, la rupture, le changement, voire le révolutionnaire sont-ils à chaque fois exprimés ? Dans quel tissu d'oppositions et d'associations la modernité est-elle successivement placée ? Un double corpus peut être considéré : d'abord les écrits d'artistes (discours académiques, correspondances, manifestes), ceux de leurs contemporains (notamment les critiques d'art) ainsi que ceux des générations qui suivent (historiens de l'art, philosophes) qui insèrent doublement les œuvres dans un devenir de l'art et une esthétique. Ensuite, ce sont aussi les œuvres elles-mêmes qui constituent une part du débat, un artiste pouvant répondre le pinceau ou le burin à la main ! – pensons à Manet, par exemple, construisant une pensée de la modernité dans *Olympia* qui est une citation déformante du topos de la femme couchée (Giorgione, Titien) et un jeu avec l'antique (Aby Warburg, « Le Déjeuner sur l'herbe de Manet, La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature » (1929).

Si ce travail de repérage est nécessaire, c'est parce que définir la modernité comme ce qui rompt avec l'ancien ou au moins s'en distingue reste problématique. On pourrait soutenir en première intention que la modernité brise avec la tradition, les écoles, les académies, le « pompier », qu'elle succède à l'antique, à l'archaïque. Mais la fascination pour le primitivisme exprimée par des artistes modernes – archi-modernes même au sens où, comme Matisse, Gauguin, Klee ou Picasso, ils sont les icônes de la Modernité – indique que le moderne ne rompt pas mais rencontre le plus ancien. Et dès le XVI^{ème} siècle, ce qui est moderne, ce n'est pas Donatello, c'est la statue du Laocoon découvert en 1506 (Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique*, 1981). Inversement, un musée d'art de Boston échangeait en 1948 le nom de « Boston Museum of Art » pour celui d'« Institute of Contemporary Art » : le moderne était jugé comme trop élitiste, dépassé – ce qui révèle bien la dimension idéologique et politique qui s'accroche à ce terme. Et si l'art progressiste, en avance sur son

temps ou contre lui, semble s'opposer à l'art décadent, la décadence littéraire par exemple, « À rebours » (Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Wilde), produit pourtant des innovations littéraires au point d'être considérée à la Belle époque comme le comble de la modernité. Et que penser de l'oxymore « classique Moderne » désignant une période des arts dont la modernité... est devenue classique ? Enfin, on peut d'autant moins se contenter des oppositions entre ancien et moderne que certains antonymes sont complexes et mouvants. Alors que pour Vasari, le gothique est synonyme de barbare, à partir de Goethe, les historiens de l'art allemands et français se querellent pour s'attribuer la paternité d'un style considéré comme un emblème national. On pourrait en dire autant de « maniériste », « baroque », « romantique », « impressionniste » (E. H. Gombrich, « The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals », 1966). L'exemple du gothique montre qu'appréhender la modernité en art à partir d'un réseau changeant de termes a aussi pour effet d'ouvrir l'éventail des époques considérées (non limitées donc à la période dite... « moderne »). Si le modernisme est un courant artistique bien identifié par les historiens de l'art, moment où l'art prendrait conscience de lui-même, s'interrogerait sur les propriétés de son médium et romprait avec les contraintes qui lui sont extérieures, les revendications de la modernité, entendue comme rupture avec le passé et apport de nouveauté, s'inscrivent dans une histoire du goût et de la réception esthétique bien plus ancienne. D'une part, le mot n'est pas neuf : il attesté depuis la fin du V^e siècle où, comme le rappelle Jauss, il n'a « d'abord que le sens technique impliqué par son étymologie : il marque la frontière de l'actualité » (*Pour une esthétique de la réception*, 1978). *Modernus* vient du latin *hodiernus* (d'aujourd'hui) et de *modo* (adverbe qui signifie récemment). D'autre part, on peut raisonnablement faire l'hypothèse que la perception et l'évaluation d'une rupture par le public contemporain et postérieur, ne sont pas un phénomène récent – Platon ne notait-il pas déjà, pour la critiquer, l'introduction d'un certain perspectivisme auquel il préférerait l'immobilisme de l'art égyptien ? En bref, une étude lexicale du « topos » moderne doit permettre de clarifier la fonction de la revendication de modernité ou de sa dénonciation/condamnation et des mots d'ordre apparentés (avant-gardiste, « jung », à la mode !), moins donc pour caractériser un style moderne que pour dégager un certain argumentaire des conflits. Et l'œuvre d'art, qui engage la sensibilité et la passion, semble être un objet propre à susciter de telles querelles. Une telle étude collective, faite avec rigueur plus qu'à coups de manifestes, doit ouvrir à un essai de rétrospection cernant ce que, vues d'aujourd'hui, les diverses revendications de modernité ont en commun : une expérience spécifique du temps et une construction de l'historicité, un souci d'interpénétration des arts, une remise en cause de l'idée traditionnelle du beau, de l'art, de l'idéal, un lien ravivé entre art et politique, ou entre l'art et la vie. Enfin, si l'on veut bien tenir pour remarquable le fait que l'article d'histoire des concepts de R. Piepmeyer « Modern, die Moderne » pour le *Dictionnaire historique de philosophie* de J. Ritter et K. Gründer, traite de la seule modernité artistique, on peut se demander si la prise en compte du champ de l'art permet de tirer des conclusions originales quant à la modernité, différentes de celles amenées par une réflexion sur la modernité technique ou sociale par exemple.

SECTION I : Le moderne avant la modernité

Une première section sera consacrée à une généalogie des expressions de la modernité dans l'Antiquité, à la Renaissance et à l'âge classique. Il s'agira de repérer des cas exemplaires plus que de viser l'exhaustivité, d'autant que les jugements théoriques de ces périodes sont assez redondants, car les principes esthétiques – dans les textes du moins, pas dans les œuvres – sont assez stables. Ce sont souvent des jugements à la Cicéron qu'on adapte.

SECTION II : Modernisme

Cette section se concentra sur une discussion du modernisme et du contemporain, sur des courants de l'art qui font de la modernité une question essentielle, une valeur et un cri de ralliement : « il faut être absolument moderne » (Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », 1873).

SECTION III : Une modernité démodée

Cette section entend discuter de manière critique le concept de modernité ou, plus exactement, la modernité conçue comme norme ou valeur.