

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

28/09/2005

« Il faut être absolument moderne » : la modernité , état de fait ou impératif ?

« ça se lit littéralement et dans tous les sens »

(propos de Rimbaud à sa mère au sujet d'*Une saison en enfer*)

On parle couramment aujourd'hui de modernité, parfois à tort et à travers ; on prend position pour ou contre ; on formule l'exigence de la réformer ou de la dépasser en lui opposant la décision d'être antimoderne ou postmoderne : bref, elle est devenue, depuis un certain temps déjà, un objet de débat, voire de conversation, et les discussions auxquelles elle donne lieu produisent des effets de signification sans cesse reprofilés, qui finissent par valoir pour eux-mêmes indépendamment de leur cible déclarée. Mais, considéré en lui-même, le concept de modernité reste flou, et on peut même supposer qu'il tire en grande partie son efficacité de cette indécision qu'il exploite savamment : il fonctionne comme un signal d'alerte, il éveille des réactions contradictoires, et il existe comme foyer supposé de ces réactions, mais il demeure extrêmement difficile d'en délimiter le contenu propre qui se dérobe à une saisie directe. Qu'est-ce que la modernité ? En première apparence, c'est ce qui se rapporte au fait d'être moderne, comme la beauté se rapporte au fait d'être beau, ou la longévité à celui de bénéficier d'une existence prolongée : c'est donc une propriété factuelle ou une manière d'être substantivée, comme l'indiquent la plupart des mots se terminant en « -té ». Mais n'est-ce que cela ? La modernité, n'est-ce pas plus qu'être moderne, au sens d'un état de fait susceptible d'être recensé par des caractères extérieurs qui en attestent la réalité et qui s'offrent à être immédiatement constatés, au risque d'être aussitôt contestés ? N'ajoute-t-elle pas à cet état de fait une détermination supplémentaire qui en déplace la portée, comme par exemple la conscience volontaire de soi, avec sa dimension affirmative, qui se tient sur le plan, non du fait, mais du droit ?

Et d'ailleurs qu'est-ce au juste qu'être moderne ? N'est-ce pas par définition une situation transitoire, destinée à être périmée, en s'inscrivant dans l'ordre des choses passées, comme l'atteste l'affinité du mot « moderne » avec le mot « mode », qui s'applique à des choses qui passent ? Soit par exemple cette analyse que propose Malraux dans *Les voix du silence* en vue de percer l'énigme de l'œuvre d'art :

« Entre le monde absolu de Dieu et le monde éphémère des hommes, un troisième monde s'établit jadis à plusieurs reprises, et l'art lui fut soumis comme il avait été soumis à la foi, alors que nous n'y voulons voir qu'un décor. Son rôle n'est pas nié à proprement parler ; plutôt écarté. L'union, dans notre culture, d'arts très différents est rendue possible non seulement par la métamorphose qu'ont subie les œuvres sous l'action physiques de tant de siècles, mais encore parce qu'elles se sont séparées d'une partie de ce qu'elles exprimaient ; de la poésie comme de la foi, comme de l'espoir de relier l'homme au cosmos ou aux puissances nocturnes. Toute œuvre d'art survivante est amputée, et d'abord de son temps. Sculpture, où était-elle ? Dans un temple, une rue, un salon. Elle a perdu temple, rue ou salon. Si le salon est reconstitué au musée, si la statue est encore au portail de sa cathédrale, la ville qui entourait le salon ou la cathédrale a changé. Rien ne peut vaincre cette banalité que, pour un homme du XIII^e siècle, le gothique était moderne. Et le monde gothique était un présent, non un temps-de-l'histoire ; si nous remplaçons la foi par l'amour de l'art, qu'importe qu'un musée reconstitue une chapelle de la cathédrale,

car nous avons fait d'abord de nos cathédrales des musées. Si nous parvenions à éprouver les sentiments qu'éprouvaient les premiers spectateurs d'une statue égyptienne, d'un crucifix roman, nous ne pourrions plus laisser ceux-ci au Louvre. Les sentiments, nous voulons de plus en plus les connaître, mais sans oublier les nôtres ; nous nous satisfaisons à bon compte ici d'une connaissance sans expérience, parce qu'il s'agit seulement de la mettre au service de l'art. » (I – Le Musée imaginaire, III, in *Ecrits sur l'art*, Gallimard/Pléiade, 2004, t. I, p. 259-260)

Avec beaucoup de perspicacité, Malraux note que le fait d'être moderne en son temps, comme c'était le cas pour le style gothique au XIII^e siècle, mais aussi un siècle plus tôt pour le style roman qu'il a supplanté, est une « banalité », c'est-à-dire une situation de fait qui ne pose pas de problème tant elle va de soi dans sa précaire évidence. Le gothique était moderne, il ne l'est plus : c'est d'ailleurs la condition pour que, dépouillé de tout ce qui l'attachait à un certain environnement religieux, avec le type de conviction et d'usage attaché à cet environnement, à savoir la cathédrale, qui elle aussi a été quelque chose de moderne, il entre au musée, où il devient œuvre d'art, destinée à être contemplée comme telle, ce qu'il n'était pas au départ, appréhendé sur le plan de sa pure actualité, où il était tout autre chose qu'une œuvre d'art. Il y a donc eu transformation de son statut, et proprement métamorphose, - Malraux affectionne particulièrement ce terme -, qui n'est pas réductible à un changement des propriétés physiques de la chose, mais s'explique par le fait que celle-ci est transportée, à la fois matériellement et idéalement, dans un autre monde, qui est le monde propre de l'art, où elle existe différemment, et où elle s'expose à être vue autrement. N'est-ce pas alors, lorsqu'elle a précisément cessé d'être moderne, de la façon dont le gothique était « moderne », c'est-à-dire tout simplement d'usage commun, pour un homme du XIII^e siècle, et pour lui seulement, qu'il est possible de parler à son propos de modernité, c'est-à-dire d'une autre modernité qui, précisément, ne se réduit pas au fait attesté d'être bêtement moderne ou d'actualité, dans une forme qui est avant tout celle de l'accoutumance, plutôt que celle de la décision réfléchie ? Au musée, où, arraché à sa condition temporelle d'origine, il dialogue avec d'autres styles, qui, eux aussi ont été modernes au sens d'une actualité éphémère, mais ne le sont plus, ce qui leur permet de se rencontrer et d'échanger, le gothique accède, à travers cette confrontation, à un statut intemporel, même si cette intemporalité est de pure convention, car rien n'assure que ce monde de l'art soit destiné à ne jamais périr, ou le temps des musées, et le type de pratiques idéalisantes auxquelles ils fournissent un cadre, à ne jamais passer, contrairement à ce que Malraux semble proche de penser : et cette intemporalité formelle, qui est le résultat d'un processus d'abstraction ayant pour corrélat des pratiques on ne peut plus matérielles, car le musée n'est pas seulement une vue de l'esprit, et sa promotion dépend de la mise en œuvre de moyens complexes qui ne relèvent pas seulement de l'esthétique pure, est la condition pour qu'un nouveau caractère de modernité puisse être éventuellement reconnu à l'œuvre d'art gothique, au sens d'une modernité qui n'est pas simplement de fait mais de droit, et qui ne dépend plus de sa seule nature de chose, mais du regard inédit porté sur elle lorsqu'elle a été transportée dans un contexte différent de celui où elle a été initialement produite, ce qui permet de déceler en elle les traits d'une modernité imperceptible au temps où elle n'était que moderne, comme toute chose est moderne en son temps, et uniquement pour son temps. Sous ce regard, l'œuvre d'art n'est pas banalement moderne de la manière dont elle a pu l'être au moment où elle a été matériellement produite, mais elle est ressentie comme « moderne », avec des guillemets, au point de vue d'une conscience de modernité qui s'affirme pour elle-même à partir des critères qui lui sont propres, et revendique à ce titre un certain droit à l'éternité, une éternité idéale, en principe anhistorique, qu'aucune modification factuelle ne peut remettre en question sur le plan où elle s'affirme et est susceptible d'être perçue. Cette modernité appartient à ce qui aura été moderne, et en conséquence ne l'est plus, et non à ce qui est moderne, au sens d'un caractère ayant seulement à être constaté sur le moment ce qui n'est plus possible lorsque son temps est

passé. Est par là d'une certaine manière démentie la devise hégélienne selon laquelle nul, entendons aucune chose, ne peut sauter par dessus son temps : passer de l'état d'être simplement moderne à la reconnaissance d'une certaine modernité, comme l'expérience esthétique en fournit l'exemple, c'est bien sauter d'une certaine façon par dessus son temps, non en direction d'un autre temps qui serait encore un temps particulier, mais en accédant à une existence différente, de pure convention, qui peut à ce point de vue être recensée comme extratemporelle, peut-être vaudrait-il mieux dire paratemporelle, dans la mesure où elle fait coexister, et dialoguer entre elles, des choses venues de temps différents. Bien sûr, cette extra ou para temporalité est relative : elle est en réalité une temporalité différée ou réservée, qui fait que l'œuvre d'art est « moderne » au point de vue du regard inédit qui est porté sur elle, et non à celui de ses conditions premières de réalisation.

De cette analyse, qui sans doute peut être contestée sur un plan esthétique, car on n'est pas obligé de suivre Malraux dans son explication du phénomène artistique et de ses conditions d'apparition, explication sans doute trop prise elle-même, voire même engluée, dans le temps des musées et le type de politique culturelle qui lui correspond, on peut cependant retenir l'idée suivante : il y a deux manières distinctes d'être moderne, l'une au sens de l'actualité une fois donnée, l'autre à celui d'une intemporalité ou d'une intempestivité, qui, au prix d'un certain travail de reproduction, en décale les modalités de reconnaissance, en les rapportant à d'autres critères, dissociés par rapport aux formes directes de l'actualité, et qui relève d'une autre logique, logique des styles dans le cas examiné par Malraux. Cette logique pourrait être celle d'une modernité, qui a cessé d'être une condition temporelle passivement subie, mais est assumée ou revendiquée au nom d'un droit qui n'est plus celui de l'existence immédiate et de ses formes imposées. D'après le Dictionnaire historique de la langue française, *Le Robert* réalisé sous la direction d'Alain Rey, le mot « moderne » a été repris à la fin du Moyen-âge du bas latin *modernus*, qui signifie « récent, actuel », et est « dérivé, d'après *hodiernus*, « d'aujourd'hui », de l'adverbe *modo*, « justement, seulement, naguère, peu après », de *modus* ». Lui est donc assignée la fonction d'indiquer une modalité d'existence passagère, éphémère, propre à ce qui est actuel ou récent, et comme tel « à la mode », par opposition à ce qui est ancien, et devenu inactuel et littéralement démodé. La querelle des Anciens et des Modernes, dont les origines remontent au XVI^e siècle, voire même à la fin du XV^e siècle, peut-être avait-elle d'ailleurs commencé bien plus tôt encore, a exploité ce sens, en référence au décalage entre ce qui est présent, au sens de l'actualité vivante, orientée vers un avenir encore à faire, et ce qui est passé, et éventuellement périmé, du fait d'avoir été remplacé par du nouveau. Le mot « modernité », créé beaucoup plus tard, dans la première moitié du XIX^e siècle, - il est attesté chez Balzac dès 1823 -, infléchit cette signification dans une nouvelle direction, ce qui permet d'en rejouer l'usage : dans la querelle qui vient d'être évoquée, les partisans des Anciens pourraient être interprétés rétrospectivement à sa lumière comme reconnaissant à ceux-ci, les Anciens, une modernité idéale faisant d'eux bien plus que des modernes au sens de ce qui est récent et actuel, et c'est ce qui leur garantit d'être irremplaçables, en raison et non en dépit de leur ancienneté qui, paradoxalement, les projette dans une sorte d'intemporalité, du type de celle dont par exemple bénéficie la frise du Parthénon placée sous la lumière artificielle des salles d'exposition du British Museum et se voit ainsi assurer une vie nouvelle, apparemment soustraite aux conditions du passage temporel. Mais, de fait, cette intemporalité est en réalité très temporelle, et située à sa manière dans le cours de l'histoire : elle relève, comme on l'a dit, d'une temporalité déplacée, ce qui l'expose à être assumée et non seulement subie. Ceci veut dire qu'il y a une culture de la modernité, répondant à une volonté suffisamment forte pour être en mesure de récupérer et d'adapter à ses besoins propres des éléments paraissant les plus dépourvus des qualités par lesquelles une chose est immédiatement reconnue comme moderne : c'est ainsi que les peintres du début du vingtième siècle, Matisse, Picasso, les

expressionnistes allemands, ont trouvé dans le primitivisme, que son archaïsme supposé rejette au plus loin de l'actualité ordinaire, une inspiration qui leur sert à forger une idée de la modernité située à la fois en deçà et au-delà de l'alternative du présent et du passé, donc de la simple représentation de ce qui moderne au sens de l'actualité, et n'est que cela.

La vraie modernité serait donc celle qui ne se résume pas à une situation de fait, parce qu'elle a pour corrélat un projet ou une tendance dynamisés par une exigence qui en assure intentionnellement la promotion, sous forme d'une affiliation supposant une prise de position active, et qui ne soit donc pas de pure accoutumance obligée. Elle résulte donc d'une injonction qui, elle-même, engage, incite une attente qu'elle propose de combler. De ce point de vue, le mot d'ordre par excellence de la modernité, c'est la devise de Rimbaud, passée depuis à l'état de slogan, et mise à toutes les sauces, on pourrait presque dire commercialisée : « Il faut être absolument moderne ! » Cette formule énonce clairement qu'être moderne n'a valeur de modernité que sous la condition que lui imprime l'adresse du « il faut », avec l'élan créatif et normatif attaché à cette adresse on ne peut plus pressante, qui vise une intention de modernité, catégoriquement en rupture avec une disposition passive. Ainsi comprise, la formule résonne de manière non seulement constative, mais performative : prononcer ce « il faut », c'est déjà s'engager dans le mouvement de conquête d'une modernité à faire, qui n'est pas déjà là et tout acquise, mais se présente comme une tâche à accomplir. Mais l'injonction lancée par Rimbaud va plus loin encore : elle ne se contente pas de déclarer qu'il faut être moderne, le fait d'être moderne étant transfiguré lorsqu'il est placé sous la lumière irradiante du « il faut », et d'un « il faut » qui porte implicitement avec lui ce complément de signification que, cela, il le faut sans doute aucun absolument, ce qui va sans dire ; en effet, ce qu'elle affirme, c'est non seulement qu'il faut absolument être moderne, mais qu'il faut être moderne absolument. Être moderne ne suffisant pas, la logique de la chose doit être poussée jusqu'au point où est reconnue et assumée la nécessité de l'être absolument, donc encore en excès par rapport au fait de l'être tout simplement : comme si l'esprit de modernité était inséparable d'une exigence extrême, démesurée, de dépassement qui en garantit la radicalité. Par cette surenchère, la devise « être absolument moderne, il le faut ! », envoyée à son de trompe, comme il se doit, peut servir de mot d'ordre à toutes les avant-gardes qui, comme leur nom même l'indique, ont pour programme d'être toujours en avance, en se refusant à la stagnation, à l'installation, ce qui leur permet de remplir efficacement leur fonction d'entraînement. Ceci confirme que, comme nous l'avons vu, la modernité n'est pas un état mais une impulsion, se situant dans une perspective dynamique de progression dont le terme n'est pas d'emblée défini, mais fait l'objet d'une réinvention perpétuelle. Un schème de pensée comparable se retrouve à un autre niveau et dans un autre contexte dans l'idée de révolution permanente : une révolution qui ne procéderait pas à ce retour sur soi par lequel elle se projette encore et sans cesse vers l'avant en reformulant ses objectifs à nouveaux frais, et en prenant des risques, se condamnerait à piétiner, voire à rétrograder, en devenant le conservatoire de ses acquis antérieurs, dont elle se contenterait. Sans cette volonté de dépassement, sans cet excès, sans cet esprit d'aventure, la modernité ne serait donc que l'apparence d'elle-même, un leurre exposé à être rapidement démenti par les faits, balayé par le temps qui passe et l'emporte avec lui, inexorablement.

La formule inventée par Rimbaud, que son caractère lapidaire et tranchant expose à être interprétée de toutes les manières possibles et imaginables, comme toutes les paroles à caractère prophétique qui, suivant le mot d'Héraclite, ne parlent ni ne se taisent mais font signe, et appellent une opération de déchiffrement, n'a pas manqué d'être abondamment commentée, et on pourrait écrire un livre entier, dans l'esprit du *Mythe de Rimbaud* d'Etiemble, en recensant ces commentaires, et en en montant en épingle les palinodies et les contradictions, Rimbaud constituant par excellence l'auteur auquel on a fait dire tout et son

contraire, pour ne pas parler des spéculations de toutes sortes, plus mirobolantes les unes que les autres, dont les épisodes particuliers de sa vie, de fait assez étrange et sortant de l'ordinaire, ont fait l'objet, comme s'agissant d'un saint ou d'un héros, qu'on adule ou qu'on encense. Parmi cette masse de commentaires, prélevons celui-ci, qui met en évidence une difficulté digne de soulever notre intérêt :

« Il faut être absolument moderne... Rien de plus paradoxal que cette affirmation catégorique. Le moderne, lieu du transitoire, de ce qui se dégrade, sombre dans le passé, se démode, lieu du devenir, de l'historique et du relatif est contradictoirement érigé en absolu, appelé à être « absolument ». Autrement dit, il faut être absolument relatif ! Ce qui implique l'existence de l'absolu, du général, au sein de la contingence, du particulier, du transitoire, de la relativité historique. » (Lionel Ray, *Rimbaud*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 2001, p. 37)

Laissons provisoirement de côté la question de savoir si Rimbaud a pu réellement dire cela ou vouloir dire cela, à savoir la nécessité d'absolutiser le relatif : car, après tout, une fois mise en circulation, sa formule ne lui appartient plus, du moins plus tout à fait, et peut certainement être lue aussi de la manière dont le fait l'auteur de ce commentaire. La caractéristique de cette lecture qui retient à présent notre attention est la suivante : elle opère une résurgence de la compréhension primitive de ce qui est moderne, compréhension qui lui assigne le statut d'un état transitoire et passager, ce dont nous avons cru possible de dissocier et de démarquer la modernité véritable, en reconnaissant à celle-ci un caractère idéal et en quelque sorte intemporel, en rapport avec des modalités de l'expérience qui ne sont pas réductibles à ses données immédiates. Or l'interprétation proposée par Lionel Ray de la devise de Rimbaud conduit, en sens apparemment inverse de ce que nous avons proposé, à réinsérer la modernité dans ces données immédiates de l'expérience : à la suivre, être absolument moderne, c'est s'engager dans le mouvement qui permet de retrouver l'absolu au cœur même du relatif, en en épousant les méandres, et en le replongeant dans le devenir dont il est issu, au lieu de chercher à l'en extraire. Si on y réfléchit bien, cela pourrait d'ailleurs signifier que l'idée de modernité ne s'identifie pas avec l'un ou l'autre des termes de cette alternative, mais consiste dans cette alternative même, qui lui confère une dimension équivoque et ambiguë : et la traduction que propose Lionel Ray de la phrase écrite par Rimbaud, « il faut être absolument relatif », restitue parfaitement, en raison de son caractère oxymorique, cette ambiguïté.

La thèse selon laquelle la modernité consiste à rechercher l'absolu au cœur du relatif est celle qui a été développée par Baudelaire dans des textes qui, eux aussi, ont été surabondamment commentés, ce qui se justifie par le fait qu'ils représentent le premier essai connu en vue de théoriser l'idée de modernité. Ces textes, que Rimbaud connaissait très probablement, se trouvent dans l'étude intitulée « Le peintre de la vie moderne », composée en 1859, puis reprise dans les *Curiosités esthétiques*. La quatrième partie de cette étude est précisément intitulée « La modernité », où la quête du « peintre de la vie moderne » est ainsi présentée :

« Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire... La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché... En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite... » (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. Gallimard/Pléiade, 1954, p. 892-893)

Ces lignes ont inspiré les recherches que Benjamin a consacrées à Baudelaire, lui-même identifié comme le poète par excellence de la vie moderne et de ses éphémères « passages », élevés au rang de symptômes dont l'élucidation conditionne notre compréhension du présent, la compréhension de ce monde qui est le nôtre, dont Baudelaire, lui-même lecteur assidu et traducteur de Poe et de son récit emblématique *L'homme des foules*, et comme ce dernier fasciné par les mystères parfois répugnants et monstrueux de la ville, aurait été le premier à déceler les traits distinctifs, qu'il a rassemblés sous le concept de modernité. Sont également issues de ces lignes écrites par Baudelaire les réflexions que Foucault a consacrées à ce qu'il a appelé « l'ontologie du présent », ou « ontologie de nous-mêmes », réflexions qui se situent à l'intersection de deux références textuelles dont la rencontre paraît à première vue tout aussi incongrue que celle d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection : l'article que Kant a consacré en 1784 à la question « Qu'est-ce que les lumières ? » et l'étude de Baudelaire sur « Le peintre de la vie moderne ».

À propos de l'article de Kant, Foucault écrit :

« En me référant au texte de Kant, je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire. Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *éthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la « période moderne » des époques « pré » ou « post-modernes », je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de « contre-modernité ». » (*What is Enlightenment ?*, 1984, version française in *Dits et écrits*, t. IV, éd. Gallimard, 1994, p. 568)

Remarquons tout de suite qu'en présentant la modernité comme une attitude et comme un combat, en opposant l'*éthos* de modernité au simple état de l'être moderne comme être donné propre à toutes les époques de l'histoire indistinctement, - au sens où Malraux disait que le gothique avait été moderne pour l'homme du XIII^e siècle, et pour lui seulement -, et en soulignant le caractère intentionnel, voire volontariste, de cette modernité assumée comme telle, sans quoi elle ne serait que la caricature d'elle-même, Foucault développe une manière de voir proche de celle que nous avons exposée pour commencer. Cette manière de voir l'amène à relire le texte de Baudelaire, après celui de Kant, de la manière suivante :

« On essaie souvent de caractériser la modernité par la conscience de la discontinuité du temps : rupture de la tradition, sentiment de nouveauté, vertige de ce qui passe. Et c'est bien ce que semble dire Baudelaire lorsqu'il définit la modernité par « le transitoire, le fugitif, le contingent ». Mais, pour lui, être moderne, ce n'est pas reconnaître et accepter ce mouvement perpétuel ; c'est au contraire prendre une certaine attitude à l'égard de ce mouvement ; et cette attitude volontaire, difficile, consiste à ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui. La modernité se distingue de la mode qui ne fait que suivre le cours du temps ; c'est l'attitude qui permet de saisir ce qu'il y a d'« héroïque » dans le moment présent. La modernité n'est pas un fait de sensibilité au présent fugitif ; c'est une volonté d'« héroïser » le présent. » (id., p. 569)

À première vue, Foucault, dans l'élan de la réflexion dont la première impulsion lui a été fournie par le texte de Kant, fait dire à Baudelaire exactement le contraire de ce qu'il pense : car le « peintre de la vie moderne » dont parle celui-ci, Constantin Guys pour le nommer de son vrai nom, apparaît justement, dans la présentation qu'il lui consacre, comme l'artiste qui, bien loin de chercher à prendre distance par rapport à elles, épouse au plus près de leur mouvement éphémère les évolutions de la mode et en fixe au vol les traits journaliers dans de saisissantes vignettes. Et il n'est pas indifférent que l'artiste que Baudelaire a choisi pour promouvoir sa conception de la modernité, lui assignant ainsi une dignité exemplaire, ait été en son temps, et soit resté encore aujourd'hui pour nous, un tout petit maître, dont les

croquis nerveusement enlevés offrent un témoignage pittoresque sur une certaine époque de la vie parisienne et de ses élégances, sans qu'il y ait lieu de les extraire de leur environnement factuel pour les élever à la dignité du grand art. Cependant, et en cela Foucault voit quand même juste, ce que Baudelaire perçoit, à tort ou à raison, dans les petits dessins de Guys, qui constituent les instantanés d'un monde destiné à disparaître, celui des fêtes du Second Empire, c'est bien un effort de transfiguration de l'infime, qui définit à son point de vue l'essence du travail poétique. Dans *Les fleurs du mal* et dans les *Petits poèmes en prose*, Baudelaire a entrepris, dans cet esprit, de mettre en œuvre une esthétique du quotidien, qu'Hugo avait également eue en tête en écrivant *Les Misérables*, anticipant sur ce que feront au siècle suivant Joyce et les surréalistes qui sillonneront nerveusement la ville pour extraire le suc poétique de ses rencontres les plus hasardeuses. Cette esthétique a pour nous la résonance particulière d'une modernité qui est effectivement la nôtre, et a été systématiquement programmée pour l'être : et ce programme, que Joyce présentait en se servant du terme « épiphanie », correspond bien, on peut l'admettre, à un projet d'héroïsation ou de mythologisation du réel quotidien dans ce que celui-ci a de plus passager et fugitif. Dans le passage que nous avons cité, Baudelaire justifie ce mouvement de poétisation de l'éphémère, et éventuellement du sordide, décision qui se situe tout à l'opposé du culte des grands sujets, en déclarant : « En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché ». On peut interpréter cette déclaration de la manière suivante : être moderne, au sens de la vraie modernité, c'est prendre le monde tel qu'il est, après le premier péché et après la chute qui en a été la conséquence, avec toutes ses tares, avec toutes ses taches, avec toutes ses impuretés, sans chercher à l'en épurer, et néanmoins le faire entrer dans l'ordre de l'idéalité, un projet qui se rapproche de celui formulé par Flaubert lorsqu'il explique que l'art consiste à « extraire l'or du fumier », et qui se rapproche également de celui initié par Rimbaud lorsqu'il s'est proposé, s'engouffrant dans une voie que Baudelaire avait également ouverte sur un plan formel, de faire de la poésie avec de la prose, en subvertissant le cloisonnement traditionnel des genres. De ce point de vue, la formule « absolutiser le relatif » apparaît pertinente, et restitue pleinement la portée de la décision affichée d'être absolument moderne. Reprenons la formule de Foucault : la modernité, c'est « ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui » ; c'est donc saisir au vol ce qu'il y a de plus fugitif, non pour en retenir une image figée, mais pour en approfondir encore un peu plus le caractère de chose qui passe, et qui, paradoxalement, tout en passant, demeure sur un tout autre plan que celui défini par ses conditions matérielles d'existence.

Nous n'en avons pas tout à fait fini pour autant avec la devise de Rimbaud, qu'il faudrait essayer à présent de lire en la replaçant dans son contexte, dont elle est trop souvent séparée, comme si elle signifiait en elle-même dans l'absolu, conformément à l'esprit du « absolument » qu'elle fait claquer comme un drapeau : dans ce contexte dont elle a été arbitrairement extraite, elle risque peut-être de prendre une signification assez différente de celle qu'on lui prête communément. Littéralement, on la trouve tout à la fin d'*Une saison en enfer*, dans la séquence terminale intitulée « Adieu » de ce mince, mystérieux et incendiaire factum, « ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné » qu'il dédie à Satan en personne, le seul ouvrage que Rimbaud ait pris lui-même l'initiative de faire imprimer à Bruxelles en 1873, dans des conditions fort spéciales qui ont été longuement relatées par les biographes, rien de ce qui touche à Rimbaud n'étant banal et indigne d'attention. Que « Il faut être absolument moderne ! » soit un mot d'adieu, une certaine manière de prendre congé et d'en finir, ne le prive pas totalement de sa valeur de promesse : disant adieu à quelque chose, on se donne les moyens de prendre un nouveau départ, comme si, la précédente étant tournée sans espoir de retour, on se préparait à écrire sur une page encore toute blanche, ainsi que le

veut la résolution d'être absolument moderne. « Adieu chimères, idéals, erreurs », s'écriait déjà Rimbaud dans la séquence inaugurale de la *Saison*, « Mauvais sang ».

De ceci se dégage un caractère de l'idée de modernité que nous n'avons pas encore suffisamment souligné, par lequel elle se situe dans une position de rupture. Etre absolument moderne, selon la vocation propre à la modernité véritable, c'est proclamer la nécessité d'en finir avec quelque chose, et ceci de manière absolue, donc définitive, en coupant les ponts ou en larguant les amarres, comme Rimbaud en avait fourni la métaphore tout au début de sa juvénile carrière poétique en composant *Le bateau ivre*, qu'on peut lire comme une sorte d'épopée symbolique de cette modernité qui prend la forme d'une délivrance, donc d'une émancipation. Dans cet esprit, au XVIIe siècle, être moderne dans le domaine des sciences, c'était avoir liquidé tout ce qui relevait de la tradition aristotélicienne, et de la vision figée du cosmos qui en résultait ; et, de la manière dont il l'a mise en musique, un Descartes, décidé à reprendre tout, jusqu'à l'entreprise même de la métaphysique, à zéro, aurait pu effectuer cette prise de congé en claironnant lui aussi, dans cette même perspective d'émancipation : « Il faut être absolument moderne ! ». Dans cet esprit encore, Gide, dans le fragment des *Nouvelles Nourritures* publié en 1919 dans le numéro inaugural de la revue *Littérature*, dont les directeurs étaient Aragon, Breton et Soupault, proclame : « Table rase, j'ai tout balayé. C'en est fait. Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler. » On pourrait multiplier à l'infini de telles références où est reprise de manière rituelle la litanie de la rupture ; pour être moderne, et pour l'être absolument, et non seulement de manière relative et contingente, donc provisoire, il faut en premier lieu mettre un point final à tout ce qui a précédé, et entonner le refrain de *L'internationale* : « Du passé faisons table rase ! », refrain auquel la phrase de Gide apporte une rime qui en décale la portée vers une signification individualiste à caractère intime et privé, tout en essayant d'en préserver la teneur révolutionnaire. Etre absolument moderne, ce n'est donc pas vivre avec son temps, et se contenter d'en épouser les usages, de manière inévitablement circonstancielle, mais c'est, ayant fait le vide, par des moyens violents si nécessaire, faire comme si le temps qu'on se prépare à vivre à présent, une fois le terrain dégagé, était, selon la logique radicale des recommencements, un tout premier temps, que rien n'a précédé, du moins sur le plan du nouvel ordre qu'il promet. « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes », écrit Rimbaud dans les dernières lignes de la *Saison*, en une phrase flamboyante qu'on croirait déjà écrite par Saint-John-Perse.

Est-ce réellement dans ce sens que va la phrase inscrite à la fin d'*Une saison en enfer* ? L'écriture emportée, précipitée, rageuse, fulgurante et spasmodique, disloquée, survoltée, de ce texte que sa furieuse sauvagerie fait unique en son genre, même s'il a été imité par la suite avec des succès divers, le rend particulièrement difficile à déchiffrer. Sous le titre « L'oeuvre finale », Blanchot en a proposé, dans la troisième partie de son livre *L'entretien infini*, une interprétation qui le replace en entier sous la lumière de sa séquence terminale, « Adieu », toute la question étant de savoir à quoi au juste Rimbaud dit adieu et quelle est la portée de cet adieu. Blanchot le déclare carrément au début de son étude : dans *Une saison en enfer*, Rimbaud met fin à ses rapports avec la littérature, et donc s'engage, à dix-neuf ans, dans la voie du déni et de l'oubli de l'activité littéraire qui caractérisera les occupations aventurières et commerciales de sa maturité, - et on sait que celles-ci l'entraîneront au loin sur de tout autres rivages -, alors que cette activité avait été pour lui primordiale dans la période de son existence où il avait été un « poète maudit », pour reprendre l'expression que Verlaine, la Vierge folle de la *Saison*, qui avait pour cela de bonnes raisons de le faire, a été le premier à lui appliquer. Il y a là un problème, si on prend au sérieux les résultats auxquels ont conduit les recherches de la critique rimbaldienne, qui, sous couleur d'attention dévote, ont pris un tour hautement minutieux et sophistiqué, ce qui a conduit à mettre en lumière les plus infimes détails de la carrière de Rimbaud, en vue de les interpréter, voire de les surinterpréter.

Résumons ce problème à très grands traits. On avait longtemps admis, en prenant appui sur la légende forgée par sa famille, que la vie de Rimbaud était partagée entre deux parties nettement tranchées, un avant et un après séparés par un moment intermédiaire de conversion, ce qui lui conférerait l'allure d'un itinéraire, porteur en lui-même de sens, et à ce titre exemplaire : d'abord, à la limite de la délinquance, en état de dérapage permanent, les débordements hallucinés d'un jeune homme impatient et très doué, qui ont fait de lui, mais il lui a fallu pour cela payer un prix très élevé, l'inventeur de formes poétiques nouvelles ; puis, dans l'éclair de la prise de conscience, dont le détonateur aurait été le coup de feu envoyé à Bruxelles par un Verlaine lui aussi à bout, leur aventure commune, menée sous la houlette de la fée verte, l'absinthe, ayant été des plus éprouvantes, la décision souveraine de Rimbaud, enfin réveillé et devenu lucide, passé brusquement à l'état adulte, de renoncer à de tels égarements, en faisant le choix d'une autre vie, elle aussi faite d'aventures, mais d'aventures positives cette fois, menées, non dans la fumée fantasmagique du rêve et de l'alcool, mais sur un sol bien réel, en vue d'acquérir une richesse matérielle susceptible d'être décomptée en espèces sonnantes et trébuchantes, ce qui peut paraître très raisonnable et très responsable, et en tout cas bien dans l'esprit du temps de la bourgeoisie conquérante, lancée à l'assaut de terres vierges à pressurer, et prête à mettre le prix nécessaire pour y arriver. En termes vulgaires, cela s'appelle faire une fin. Et *Une saison en enfer* serait précisément le document qui porte témoignage de cette décision et du revirement complet d'attitude dont elle est annonciatrice, texte de rupture entre un avant et un après que tout sépare, dans lequel on peut lire ces lignes apparemment prémonitoires, qui dévoilent l'orientation prise au moment de ce départ vers une nouvelle vie :

« Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite : je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, - comme le faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvée. » (« Mauvais sang »)

Soit, ce passage pris au premier degré, et nettoyé de sa tonalité sarcastique, qu'il est cependant difficile d'ignorer, - car comment parvenir à prendre tout à fait au sérieux l'évocation du masque dont se parent « les races fortes » et la vision grotesque des « féroces infirmes retour des pays chaud » qui impressionnent si fort les femmes ? -, ce passage, donc, énonce bien la nécessité d'un départ, et décrit les modalités du retour sur la terre ferme qui en est à terme la conséquence : et dans ce futur programmé, il n'y a plus de place pour ce qu'une autre séquence d'*Une saison en enfer* appelle « Alchimie du verbe », la magie des mots qui constitue l'expérience propre du poète, et est alors remplacée par l'obsession de l'or, ultime motivation de l'aventurier. On notera cependant que, si conversion il y a, celle-ci, telle qu'elle serait, comme dirait aujourd'hui la langue de bois de l'administration, « actée », c'est-à-dire programmée et consignée dans le texte d'*Une saison en enfer*, est loin de faire succéder le calme à la fureur, une sagesse retrouvée à la folie rétractée : la nouvelle vie que projette le narrateur de la *Saison*, qui a effectivement l'allure d'un récit, n'est pas moins allumée, furieuse et frénétique que celle qu'il abandonne derrière lui ; elle le serait même encore davantage, de plus en plus avide de boissons fortes et de substances dont on soupçonne qu'elles ne sont guère licites. Il n'est pas besoin de lire le texte entre les lignes pour comprendre que, ce qu'il prophétise, ce n'est pas moins de folie, mais plus de folie, et, peut-être revenir les pieds sur terre, mais certainement pas pour y mener au repos une existence paisible, revenue des illusions passées, et enfin acquise aux vertus du foyer, une envie dont Rimbaud avait été définitivement guéri dès l'enfance par les agissements de la terrible Vitalie Cuif, « la daromphe », « la bouche d'ombre », « la Mère Rimb », « la Mother », pour rappeler

les petits mots d'affection dont il se servait pour appeler sa mère, qui, en dépit de ses efforts acharnés, n'était pas arrivée à faire de lui un garçon soumis et bien élevé. Le tournant, si tournant il y a, est donc tout sauf un retour à la raison, mais il présente plutôt le caractère d'un geste de désespoir, d'un saut dans le vide, d'un pari, et celui qui le lance, sur un ton qui est celui de l'autodérision, semble parfaitement convaincu qu'il est perdu d'avance. D'ailleurs, il faut lire le texte jusqu'au bout. A la ligne suivante, Rimbaud écrit :

« Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève. »

Le projet de départ, pris au vif du « maintenant » qui définit son actualité et son urgence, est, sitôt que proféré, avorté : c'est une parole d'ivrogne, qui se voit gisant étalé sur la grève, en proie à un rêve dément qu'il serait bien en peine de concrétiser, comme un bateau ivre échoué. Et le mouvement du texte, après un tiret, se poursuit : « On ne part pas ».

Il faudrait relire ligne à ligne toute *Une saison en enfer* pour faire le tour du problème que nous sommes en train d'essayer de cerner, et qui concerne le thème rebattu du « silence de Rimbaud », un silence qui, à l'examen, se révèle extraordinairement bruyant, voire même tonitruant. Résumons ce problème de manière brutale : le nouveau départ programmé, dont la formule « Il faut être absolument moderne » fournirait l'expression concentrée, se révèle être, dans les termes mêmes qui en font état, un faux départ ou un mouvement sur place. On dit qu'on part, qu'il faut partir, toutes affaires cessantes, mais on ne part pas, comme les chanteurs qui, sur une scène d'opéra, s'écrient à longueur de temps « Partons ! Partons ! » sans faire mine de bouger ou en tournant en rond, en piétinant. Les études rimbaldiennes enseignent que les choses se sont bien passées ainsi en réalité pour Rimbaud : ayant donné congé à l'alchimie du verbe, en termes on ne peut plus définitifs, après avoir déclaré péremptoirement, et même hurlé, toujours dans « Mauvais sang », « *Plus de mots !* » (souligné dans le texte), il n'en a pas moins composé une partie des *Illuminations* au cours des années qui ont suivi la rédaction de la *Saison*, et non avant, comme on avait pendant longtemps voulu le croire, car cela confortait la thèse de la conversion et de la succession nettement tranchées des deux vies, dont la seconde était la répudiation radicale de celle qui l'avait précédée. L'adieu à la poésie, celle-ci fût-elle composée en prose, comme c'est le cas des *Illuminations* qui représentent à ce point de vue, après les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, un tournant dans l'histoire du genre poétique, n'aurait donc été que parole d'ivrogne : et « plus de mots ! » aurait fini par signifier « encore plus de mots ! ». Comment concilier la décision d'être absolument moderne, et l'appel à prendre un nouveau départ qu'elle comporte, avec cette palinodie ? Et, très concrètement, comment concilier la lecture d'*Une saison en enfer* comme l'acte officiel qui consigne l'engagement à mettre fin aux rapports avec la littérature avec le témoignage apparemment irrécusable des faits, qui établissent qu'après la littérature et la poésie, il y a eu encore de la littérature et de la poésie, pour un temps du moins, car, comme cela est également attesté par les faits, Rimbaud s'est bien éloigné plus tard de toute activité littéraire, et n'a même pas pris connaissance, en 1886, cinq ans avant sa mort, de la publication, effectuée sous l'initiative d'anciens amis bien intentionnés, du texte des *Illuminations* resté jusqu'alors inédit, car sa quête d'absolu s'était alors engouffrée dans d'autres chemins.

À cette difficulté, Blanchot propose la solution suivante :

« En rédigeant *Une Saison* et l'« Adieu » qui la termine, si Rimbaud met fin à ses rapports avec la littérature, cela ne veut pas dire qu'au mois d'août 1873, à tel jour et à telle heure, il s'est levé et retiré. Une décision d'ordre moral peut à la rigueur n'avoir besoin que d'un instant pour s'accomplir : telle est sa force abstraite. Mais la fin de la littérature est à nouveau toute la littérature, puisqu'elle doit trouver en elle-même sa nécessité et sa mesure. Admettons, comme il est possible et, je le pense, probable, que Rimbaud ait continué à faire œuvre poétique, après avoir enterré son *imagination* et ses *souvenirs* : que signifierait cette activité continuée et cette survie ? Ceci d'abord, que sa rupture n'a pas été seulement « un devoir », comme il

a pu le penser momentanément, mais a répondu à une exigence plus obscure, plus profonde et, en tout cas, moins déterminée. Ensuite, qu'à celui qui veut enterrer sa mémoire et ses dons, c'est encore la littérature qui s'offre comme terre et comme oubli. » (*L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 421)

Blanchot propose cette interprétation parce qu'elle rentre parfaitement dans le cadre de sa propre conception de la littérature, qui évoque à certains égards la thématique de la théologie négative : à son point de vue, l'esprit de la chose littéraire atteint sa vérité dans la fin de la littérature, au moment culminant où elle s'abîme dans l'expérience totale de sa disparition, et entre ainsi dans un rapport négatif à soi qui révèle son essence, comme il l'explique longuement dans *Le livre à venir*. Une autre étude que Blanchot a consacrée à Rimbaud, « Le sommeil de Rimbaud », explique qu'avec Rimbaud, la poésie « s'annexe son absence », « s'établit sur son refus » (*La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 158). Mais nous pouvons aussi prendre connaissance de cette analyse indépendamment du rapport qu'elle entretient avec une conception, si radicale soit-elle, de la littérature. Ce qui en fait alors l'intérêt, c'est qu'elle permet de revenir sur la conception de la modernité comme éthos, dont nous avons trouvé une formulation chez Foucault, lui-même lecteur assidu de Blanchot. Présenter la modernité non comme un état de fait, mais comme un éthos, c'est, rappelons le, en souligner la dimension intentionnelle, donc celle qui correspond à l'affirmation de ce que Blanchot appelle « un devoir », c'est-à-dire un impératif, une obligation qu'on s'assigne à soi-même catégoriquement, en prenant l'engagement de la réaliser dans les faits, et en n'ayant de cesse d'y parvenir. Or, comme le dit Blanchot, cette obligation, prise en elle-même, n'a qu'une « force abstraite », caractéristique de ce que Hegel avait appelé la figure de la belle âme, qui veut le bien et sacrifie tout à cette volonté, au risque de suivre la pente fatale évoquée par la fameuse parole qu'Ovide met dans la bouche de Médée, et que, à l'époque classique, Descartes, Spinoza et Leibniz, qui l'ont citée à plusieurs reprises, ont mise au centre de leur réflexion morale : *meliora video proboque deterioraque sequor*, « Ce qui serait le meilleur, je le vois bien et j'y donne mon plein assentiment, et pourtant c'est dans la voie du pire que je m'engage ! », formule emblématique des apories de la volonté libre et du *double bind* auquel celle-ci est soumise. Faire dépendre la modernité d'un tel esprit de rupture, dont la radicalité évoque une sorte de *salto mortale*, un saut désespéré dans le vide, n'est-ce pas d'emblée la condamner à n'être qu'un vœu pieux, une intention qui prend une forme d'autant plus intense qu'elle se suffit à elle-même ?

Pour en revenir à Rimbaud tel que le lit Blanchot, il a donc dû y avoir dans sa décision d'être absolument moderne quelque chose qui, selon ses propres termes, « a répondu à une exigence plus obscure, plus profonde, et, en tout cas, moins déterminée » : il faut comprendre « moins déterminée » au sens d'une détermination volontaire consciente. Autrement dit, si l'on prend au sérieux l'esprit de modernité, et si on se refuse à le réduire à une parole creuse, donc si on entreprend de le définir comme un éthos objectif concret, inscrit dans la réalité des faits et en quelque sorte matérialisé, il est indispensable de le ramener à une autre forme de détermination, qui excède les capacités et les dispositions de la volonté consciente, mais répond à un autre ordre de nécessité, « plus obscure, plus profonde », et sans doute inconsciente. Freud soutient, dans son article sur la *Verneinung*, que l'inconscient ignore la négation, et que, en conséquence, rien ne l'empêche de se contredire lui-même, un luxe qui est interdit à la pensée consciente. Être absolument moderne, ce serait s'offrir ce luxe, en d'autres termes tenir les deux bouts de la chaîne, et en supporter la tension déchirante, donc professer, en paroles et en acte, tout et son contraire, au lieu de persister à croire qu'il faut renoncer à l'un pour obtenir l'autre. C'est ce que Pascal exprime dans son langage en disant : « Qui fait l'ange fait la bête », la difficulté principale à laquelle est confronté l'homme, et peut-être pourrait on ajouter l'homme moderne, étant de supporter sa condition d'être à la fois ange et bête, donc de se libérer ou d'obtenir son salut dans les limites que lui fixe cette

ambiguïté, cette équivoque, qu'il est, il faut bien l'admettre, impossible de supprimer ou de surmonter.

C'est dans cet esprit sans doute qu'il faut comprendre la phrase sur laquelle s'ouvre le paragraphe d'« Adieu » dans lequel se trouve la formule « Il faut être absolument moderne » : « Oui l'heure nouvelle est au moins très sévère ». A la fin de la séquence précédente de la *Saison*, intitulée « Matin », on pouvait découvrir à la rigueur une évocation des lendemains qui chantent, susceptible d'être interprétée dans un sens progressiste :

« Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre !

Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie. »

Mais cet appel impatient, qui témoigne d'une attente, est lancé sur fond d'incertitude, comme le signale le « Quand irons-nous » qui en constitue l'ouverture, qui n'a pas exactement la même portée qu'un fanfaronnant « Nous irons ». « Noël sur la terre ! » : il faut tendre toutes ses forces vers ce but, car il n'y en a pas d'autre envisageable, mais en sachant, tout au fond de soi-même, que, quant à l'atteindre, rien n'est moins sûr. C'est pourquoi « l'heure nouvelle est au moins très sévère », ce qui signifie qu'elle ne peut être vécue que dans l'insécurité et le doute, absolument.

Etre absolument moderne, c'est en conséquence être en proie et se livrer corps et âme à une contrariété fondamentale, qui évoque celle de la grandeur et de la misère dont parle Pascal. Cette contrariété est celle que souligne Shoshana Felman, la critique américaine de l'école de Yale, dans son étude sur « Arthur Rimbaud : folie et modernité », qui, avant Lionel Ray qu'elle a sans doute inspiré, avait insisté sur le caractère antinomique de la formule de Rimbaud :

« Il faut être absolument moderne : cette phrase, dans le texte de Rimbaud, n'est ni simple ni claire. Et d'abord parce qu'elle consiste en un impératif paradoxal, énoncé sur un mode oxymorique, défini par une contradiction dans les termes. Que veut dire « être *absolument* moderne » ? Comment le moderne, qui est par excellence historique, relatif, peut-il échapper à l'histoire et au temps, revendiquer un statut d'absolu ? Comment, plus généralement, ce qui relève du devenir peut-il chercher à être, et à « être absolument... » ? Et que veut dire, dès lors, « *il faut* être » ? Puisque l'invitation à être moderne est énoncée de telle sorte qu'elle se remet elle-même en question, qu'elle est d'emblée - au niveau du langage - annoncée comme rigoureusement impossible, quel sens faut-il donner à « il faut », à l'énoncé éthique normatif qui inaugure la proposition ? » (S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, trad. fr. éd. Seuil, 1978, p. 100)

Au point de vue de Shoshana Felman, la réponse à la question est dans la question, ou plutôt elle est la question elle-même : ce qui est moderne, c'est la contradiction dont cette question est l'indice signalétique. Pour le dire autrement, être moderne, c'est remettre en question, et éventuellement se remettre en question, en prenant en compte le fait qu'il y a lieu de (se) poser des questions. Elle justifie cette interprétation en citant Valéry :

« Et de quoi est fait le désordre de notre époque mentale ? – De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque *moderne*.

Je ne déteste pas de généraliser la notion de moderne et de donner ce nom à un mode d'existence, au lieu d'en faire un pur synonyme de contemporain. » (P. Valéry, « La crise de l'esprit », *Œuvres*, Gallimard/Pléiade, 1957, t. I, p. 991-992)

Ce qui définit comme « mode d'existence », donc comme éthos, une époque moderne en général, et non seulement notre actuelle époque moderne, c'est cette cacophonie, qui traduit le heurt « des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés », autrement dit l'expérience d'un décentrement radical. Et il est clair que, si la littérature constitue un bon symptôme de la contradiction qui est ainsi au cœur de l'idée de modernité, elle n'en constitue pas le champ exclusif : le décentrement en question est bien plus que textuel et langagier, dans la mesure où il concerne en général un certain rapport au

temps et à l'histoire. Être moderne, nous l'avions constaté pour commencé, ce n'est pas, du moins pas seulement, être de son temps, parce que c'est être à la fois avec et contre son temps, donc proprement, comme dirait Nietzsche, intempestif. En conséquence, la modernité n'est pas une solution mais un problème, et un problème sans doute insurmontable. Répudiant les fantasmes de l'adhésion, elle correspond plutôt à une rupture du consensus, et est vécue dans l'intranquillité afférente à cette rupture. C'est pourquoi elle consiste avant tout en un refus des solutions imposées, auxquelles elle oppose une volonté de problématisation. On parle souvent d'une crise de la modernité, sans prendre suffisamment conscience du fait que la modernité est inséparable de sa propre crise, de sa mise en crise, qui conduit à la définir elle-même comme un état de crise.

« Il faut être absolument moderne » n'est donc pas l'énoncé d'un programme fourni clé en main avec garantie, mais l'expression d'une impossibilité, ou, comme le dit aussi Soshana Felman qui avance une explication psychanalytique de la chose, d'un manque à être. Pour conclure, sans espoir de parvenir à la clore, cette première investigation consacrée à l'idée de modernité, confions nous encore une fois à une parole de poète, celle de Mallarmé, dans « L'action restreinte », première séquence de « Quant au Livre » :

« Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? – Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non - un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout. Mal informé celui qui se croirait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexément en vue de masquer l'écart. Hors des premier-Paris chargés de divulguer une foi en le quotidien néant et inexperts si le fléau mesure sa période à un fragment, important ou pas, de siècle.

Aussi garde-toi et sois là. »

De ce texte dense et transparent, lumineux et sombre, ne retenons qu'un seul mot : l'adverbe « perplexément », qui résume les apories, les paradoxes et les difficultés de l'idée de modernité.

Copyright Pierre Macherey