Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1995)

Heft: 4

Artikel: Postmoderne : généalogie d'un concept en crise

Autor: Ribaupierre, Claire de

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870471

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

POSTMODERNE : GÉNÉALOGIE D'UN CONCEPT EN CRISE

Qui choisit de prendre pour champ d'étude le contemporain se heurte inévitablement au concept de postmoderne. Un travail de déconstruction et de clarification de ce terme permet d'en saisir les enjeux et les pièges : signe et expression de la crise, le postmoderne s'inscrit parfaitement dans le débat sur la crise des théories. Comme avènement du retour de l'histoire et du sujet, il accompagne les recherches esthétiques contemporaines basées sur la remémoration — il indique au chercheur les voies d'une mémoire en doute, mélancolique, inscrite dans l'écriture d'une image photographique retrouvée entre les pages oubliées d'un album de famille.

1. Penser le contemporain

Le chercheur qui prend comme champ d'analyse le contemporain s'expose à des difficultés d'ordre conceptuel et réflexif. Entièrement immergé dans son objet, il n'a pas le recul nécessaire pour saisir une ligne dominante dans la multiplicité des approches proposées. Il assiste à une naissance continuelle de termes servant des conceptions distinctes, parfois opposées et qui l'engagent, à son insu, — car les nuances sont subtiles mais d'importance — dans des voies esthétiquement, éthiquement et politiquement dangereuses. Pourtant, être dans son objet représente un atout pour la compréhension de son environnement culturel, une sensibilité particulière et unique, un bagage d'expérience vive et vécue. Dans un premier temps il y a donc adhésion, mais dans un second temps, celui de l'analyse, le chercheur doit s'extraire du champ pour en saisir l'étendue, les mouvements, les forces. La réflexion se mène dans l'instabilité, la fragilité du présent ou d'un passé tout proche, trop proche. Elle n'a pas les moyens d'être dogmatique, ce qui lui donne son caractère d'essai : elle est pensée en mouvement.

Etre née en 1968 et vouloir saisir l'esprit de l'époque correspondant aux années vécues, c'est s'immerger dans son objet et

s'exposer à être démunie quant aux courants, théories, méthodes à suivre. Le premier enjeu consiste à se saisir soi-même comme sujet et objet de la recherche, de cerner son regard observant, d'analyser la construction de son objet. Tout commence avec le choix du sujet. Ce choix n'est jamais innocent, il ne se fait ni par hasard, ni par devoir, certainement par passion. Au départ il y a la fascination pour les travaux photographiques et plus particulièrement pour l'œuvre de Christian Boltanski ; une sensibilité à la mémoire — celle dont parle Proust ; un intérêt pour l'archive, une attirance pour la généalogie et sa mise en scène dans les récits de Claude Simon. Par intuition je constitue mon corpus — une intuition influencée par ce qui m'entoure, ce que je suis, ce que je lis, ce que je vois : Claude Simon, Georges Perec, Roland Barthes, Christian Boltanski. Je procède par analogie intuitive, cherchant à réunir deux objets jusque-là abordés séparément par la critique : la mémoire et la photographie. Mes auteurs sont des auteurs de la mémoire, ils questionnent leur passé individuel et familial proche ou lointain ; ils soufflent sur les cendres presque froides d'une histoire oubliée ; ils s'écrivent ; ils se ré-écrivent. On touche aux problèmes de l'autobiographie, aux pratiques de mise en récit de la mémoire. Ces auteurs sont aussi des auteurs de l'image, ayant pratiqué la photographie, le cinéma, ou les ayant parlés. On est alors dans les théories de l'image et du photographique. L'image s'inscrit dans leur texte comme déclencheur du souvenir. Au départ c'est comme s'il n'y avait rien, pas de mémoire, juste un présent vide ; à la surface en tout cas, rien de visible ; puis une image est retrouvée ; alors la photographie met en marche le souvenir ; elle permet l'écriture. Je prends le signe photographique comme signe de la remémoration. Comme méthode de lecture, j'essaie de trouver une dialectique entre textes théoriques et œuvres littéraires, de passer d'une micro-analyse, l'analyse des textes, à une macro-analyse, celle du contexte. Je cherche à saisir la mémoire par différentes approches : historique, esthétique, analytique, stylistique, interrogeant les disciplines telles que l'anthropologie, la linguistique, la sociologie, la critique littéraire, l'histoire de l'art. Je suis confrontée également à l'analyse critique du vocabulaire théorique que j'emprunte à ces différentes branches des sciences humaines : je dois entreprendre une sorte de critique de la critique, une critique des instruments critiques. Je vais développer l'exemple d'un concept auquel je me heurte sans cesse, dans les textes sur le contemporain, celui de postmoderne. Dans un premier temps, je reste à l'extérieur, je l'observe, le déconstruis,

le clarifie. Puis je l'inscris dans ma recherche, me demandant dans quelle mesure il s'avère signifiant pour la perspective que je choisis.

2. *Postmoderne, concept de crise, concept en crise*

Le terme postmoderne se pose dans sa structure comme terme impossible : on ne peut pas dire que l'on est dans la postmodernité, dans le «post», dans le non advenu. Ce préfixe «post» qui dit l'«après» dépasse notre présent. Comment le saisir ? Il s'inscrit d'une part dans une vision chronologique quasi évolutionniste qui dit : âge classique — modernisme — postmodernisme, selon un enchaînement logique et progressif. Mais simultanément il dit l'impossibilité de saisir la ligne temporelle, puisqu'il se situe hors du temps, dans un «après insaisissable»: comme s'il plaçait notre «nous-ici-maintenant» dans un horizon du «nous-là-bas-après», donc fictif, dans une sorte d'univers science-fictionnel. Ce paradoxe traduit la *vanité*, soit dans le sens d'orgueil : il fait de notre contemporain un dépassement de la modernité, soit dans le sens du néant, rappel du vide : il dresse le constat désespéré d'une époque qui n'ayant pas d'avenir, se place en retrait du temps, dans un futur antérieur nostalgique.

Le concept de postmoderne s'inscrit parfaitement dans le débat sur le statut actuel des théories, dans lequel nous sommes engagés : si on le regarde sous l'angle de son contenu, il est conscience et expression de la crise des théories puisqu'il dit l'éclatement contemporain, la fin de l'utopie moderne et la mort des idéologies ; si on l'observe du point de vue formel, il est en crise, il *est* crise car impossible à définir — sa polysémie conduisant à l'absurde. Cette notion a un statut très particulier dans la critique française : méprisée des chercheurs, taxée de «n'importe quoi», de «fourre tout», on la retrouve pourtant un peu partout car elle est à la mode, en vogue et il est malgré tout de bon ton de la nommer en passant. Si ce concept est si surprenant dans ce contexte, c'est que, bien qu'il soit né aux Etats-Unis, les Américains l'ont construit sous l'influence de la pensée d'intellectuels européens comme Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida, Roland Barthes.

Pourtant je sauverai ce concept pour la raison suivante : il permet de saisir le contemporain dans sa diversité, accueillant globalement le «post-structuralisme», la «déconstruction», le retour du

sujet et de l'histoire. Il est très difficile de dire ce qu'est le postmodernisme, il est plus aisé de dire ce qu'il n'est pas. Le postmodernisme n'est pas une méthode : il n'élabore pas d'approches spécifiques de son objet, il ne propose pas d'outils critiques ; il n'est pas une école : il est utilisé par un grand nombre de disciplines : en histoire de l'art, en anthropologie, en sociologie, en histoire, en critique littéraire, en architecture, pour le théâtre, pour la danse ; il n'est pas une période historique précise : certains critiques font commencer la postmodernité après la seconde guerre mondiale, d'autres à la fin des années 1960, d'autres encore à la fin des années 1970 ; il ne désigne spécifiquement ni un courant artistique (il comprend aussi bien le «néo-expressionisme» que les «conceptuels», ou la «figuration libre»), ni une orientation politique déterminée — il est utilisé aussi bien par des «néo-conservateurs», des «anti-modernes», que par des «néo-modernes» ou des «post-marxistes». Le postmoderne serait donc plutôt une sorte de conscience du savoir moderne[1], une conscience de la crise, à l'image de ce qu'il essaie de saisir : le caractère éclaté de la contemporanéité.

Je ne reprends pas ici le débat sur la définition de la modernité — nécessaire bien sûr pour comprendre la postmodernité — mais très complexe, et déjà traité dans de nombreuses études[2] .

Ce que je trouve le plus troublant, dans ce terme de postmoderne, c'est que son usage révèle les conflits et luttes d'autorité au sein des différentes disciplines : s'emparer du concept et le définir — car celui qui se sert de cette notion la redéfinit selon son projet — implique une mainmise sur le présent, sur la définition de la situation. Il permet au chercheur de proposer sa vision du monde, défendant sa propre position, celle d'un groupe artistique ou d'un courant critique. On assiste d'ailleurs ces dernières années à un accroissement de la puissance symbolique du critique

---

1. A la manière de Foucault parlant du structuralisme : «Le structuralisme n'est pas une méthode nouvelle : il est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne», Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 221.

2. Yve-Alain BOIS, «Modernisme et postmodernisme», *Encyclopedia Universalis*, Symposium, «Les enjeux 1», Paris : E. U., 1990, p. 473-90; Michel COLLOMB, «La tradition moderne», *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, 19-20 (1987), p. 52-59; Jürgen HABERMAS, «La modernité : un projet inachevé», in *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987, p. 449-57.

qui va jusqu'à se substituer au créateur, à prendre le visage de l'artiste, à devenir artiste lui-même : il précède les mouvements, les invente, les compose. Il joue avec les définitions, se construit son vocabulaire : «moderne» se conjugue en «postmoderne», «néo-moderne» ou «anti-moderne»; «avant-garde» en «trans-avant-garde»; le «conservateur» peut être «néo» — ou «jeune»; le «baroque» revisité en «néo-baroque», de même que l'«expressionnisme» en «néo-expressionnisme». Et ce qui suit le «structuralisme» est nommé «post-structuralisme».

Si l'on observe le contexte du postmoderne, on constate que deux nettes tendances se dessinent dans la recherche en sciences humaines : le retour à l'histoire et le retour au sujet. Le retour à l'histoire, au passé culturel ou national, à la mémoire collective ou individuelle, tant en art que dans la recherche, donne naissance, chez certains, à une nostalgie réactionnaire, engendrant un art et une pensée du pastiche. D'autres y voient un rapport dialogique à l'Autre dans le temps et à l'Autre dans l'espace. De même la valorisation du sujet sert-elle de masque aux influences déterminantes du groupe social, de l'économique, conduisant au plus pur subjectivisme, ou est-elle saluée comme l'avènement d'une pensée de l'accident, de l'imprévu, du fragment[3].

Il ne s'agit pas ici de prendre parti pour l'un ou l'autre des différents courants qui s'opposent au sein de la notion de postmodernité. Il est question de les observer, d'en appréhender les bases et d'en saisir les limites. Je découvre la richesse de ce terme dans son double visage de mélancolie et de fin de l'utopie, donnant à l'époque son caractère spécifique. Les productions artistiques disent la ruine de l'idéal de progrès, l'éclatement du sens, à travers le fragment et l'essai, par la confusion des genres et la mise à mort de l'unité au sein du genre lui-même. Le postmoderne se livre dans le paradoxe de la reprise et de la nouveauté. La modernité avait écarté la mélancolie et le sentiment historique, ils reviennent : en cela le postmoderne énonce sa rupture avec le moderne. Mais le postmoderne se présente comme continuité dans plusieurs de ses projets : il est fait de fractures — la guerre, la fin de l'utopie moderne dans les années 1970, et de reprises — notamment l'intérêt pour la biographie et le privé, présents à la fin du siècle passé en sociologie et au début de ce siècle en an-

---

3. Pour ce débat, se rapporter à la partie 3.2. sur les mouvements anti-modernes.

thropologie, donnant naissance à des publications de récits de vie dans les années 1910 à 1930 ou des pensées comme celles de Benjamin, de Bahktine, inscrites dans le contexte des années 1930, sont redécouvertes dans les années 1970. Les modèles de l'art contemporain se prennent dans la modernité : le mouvement Dada, les Surréalistes, Duchamp, Proust, Joyce, Kafka.

Pour voir plus clair dans ce champ de définition, il faut dresser l'histoire du concept postmoderne.

3. Généalogie du postmoderne

Je ne peux saisir ce concept, qui a déjà un certain passé, sans en dresser la généalogie. Le concept de postmoderne est né aux Etats-Unis sous la plume de Charles Jenks pour désigner un courant de l'architecture américaine contemporaine. Il est rapidement appliqué à la danse et au théâtre. Puis certains critiques s'en emparent et l'attribuent à tous les arts et aux sciences humaines, dans un éclatement qui aura pour conséquence son rejet par de nombreux chercheurs. Il finit par signifier, d'une manière confuse, tout ce qui est contemporain. Il porte un grand nombre de définitions variant selon le pays où il est construit, la discipline où il est élaboré. L'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et la France importent ce concept, à leur manière, le redéfinissant pour leur propre culture, dans leur contexte.

Comme source, l'important catalogue du Musée national d'art moderne de Paris *L'Epoque, la mode, la morale, la passion* (1987) regroupe un très grand nombre d'articles défendant des positions diverses et opposées sur le postmoderne. La lecture en est d'abord déconcertante, puis elle permet de distinguer des prises de position relativement claires. Je distingue trois lignes de force dans la définition et l'usage du terme postmoderne.

3.1. Le postmoderne comme période historique

Une première ligne se dessine : celle qui considère le postmoderne comme une période historique, le contemporain. Elle semble simplement descriptive et neutre. Pourtant on s'aperçoit rapidement que sa date de naissance varie, et que cette variabilité témoigne de l'accent donné aux ruptures historiques, traduisant des visions très différentes de l'histoire. Il est intéressant de remarquer que ces critères de commencement du postmoderne sont

décisifs sur sa définition. On peut distinguer trois courants dans cette périodisation :

1) Certains font commencer la postmodernité à la fin de la seconde guerre mondiale[4]: ils soulignent alors la grande rupture de l'histoire qu'est Auschwitz, signant la fin du projet utopique moderniste sur le sens de l'histoire et la foi dans le progrès scientifique, démocratique, humain. Le postmoderne se définit donc comme une ère du doute, de l'échec, de l'impasse. Pour d'autres, faire débuter le postmoderne dans les années 1945-1950, c'est insister sur le renversement des forces au niveau économique et culturel mondial, la domination générale des Etats-Unis. L'évolution du champ artistique au cours du XXe siècle en est un bon exemple : la capitale principale de l'art, pendant la première moitié du siècle, est Paris[5]. Elle jouit alors du renom d'une histoire récente, celle des grands maîtres de la fin du XIXe, les Impressionnistes ; elle a les peintres du début du siècle, tels Henri Matisse, Fernand Léger, Georges Braque ; elle voit la naissance des avant-gardes dans les années 1920, le surréalisme ; de plus, elle accueille de nombreux artistes novateurs venus de l'étranger : Marc Chagall, Chaïm Soutine, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso. Mais à partir des années 1950, New-York renverse Paris et devient la capitale internationale de l'art. Ses artistes se multiplient, novateurs, créateurs de l'expressionisme abstrait : Marc Rothko, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock. Puis, dans les années 1960, elle assite au développement de l'art minimal : Don Judd, Carl André, Robert Ryman, et de l'art conceptuel : Joseph Kosuth.

2) De nombreux critiques marquent le début du postmoderne dans les années 1970[6]: ils accentuent de cette façon le retour des pays européens sur le marché de l'art, en réaction à la dominante américaine : l'Allemagne, par une politique de décentralisation de l'art — chaque ville d'une certaine importance développe des centres d'art contemporain — restructure et développe petit à

---

4. Voir surtout les travaux de l'Ecole de Francfort, de Th. W. Adorno. Voir aussi Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988.

5. Voir l'article d'Annie VERGER, «L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable?», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66/67 (1987), p. 105-20.

6. Voir le livre de Félix TORRES, *Déjà vu. Post et néo-modernisme : Le retour du passé*, Paris : Ramsay, 1986.

petit l'ensemble du champ de la production artistique. La *Documenta* de Kassel, créée en 1955, se révèle peu à peu, et surtout à partir du début des années 1970, un succès ; elle devient internationale. Elle voit naître des artistes comme Joseph Beuys, Hans Haacke, Gerhard Richter, Georg Baselitz. L'Italie se développe aussi notamment grâce à une revitalisation de la *Biennale de Venise*, ce qui lui assure une représentation sur le marché international. Son mouvement principal est l'*arte povera*: Giuseppe Penone, Yannis Kounellis, Mario Mertz, Gilberto Zorio.

Certains sociologues et critiques s'inscrivent dans cette même ligne et voient le début du postmoderne se superposer aux mouvements sociaux de mai 68 et à la fin du structuralisme, à l'avènement du «post-structuralisme[7]».

3) Mais d'autres critiques font commencer le postmodernisme plus tard encore : à la fin des années 1970, au début des années 1980, avec le retour de la figuration en art. Plusieurs courants se développent : le «Néo-expressionnisme» en Allemagne : Markus Lüpertz, Anselm Kiefer ; «La figuration libre» en France : Robert Combas, Hervé Di Rosa ; la «Trans-avant-garde» en Italie : Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ; «Bad painting» aux Etats-Unis : Julian Schnabel, David Salle. Les années 1980 correspondent également au développement économique effréné des grandes puissances, libéralisme sauvage et nouvelle droite.

3.2. Le postmoderne vu par les anti-modernes

La seconde ligne que je perçois est celle qui se constitue comme polémique autour du postmoderne. Elle provoque un grand nombre de malentendus, liés au flou de la définition conceptuelle. Les enjeux se déclarent dans l'utilisation pratique qui en est faite : pour la comprendre, il faut cerner la position de ses défenseurs. Mais cette tâche se complexifie du fait que la pensée des auteurs évolue, qu'ils reviennent sur leur discours, jusqu'à se contredire.

Jürgen Habermas, représentant de la branche allemande, héritier de l'école de Francfort, s'engage dans la poursuite du projet de la modernité. Il résiste à son abandon, car il estime que s'il

---

7. Voir les deux volumes de François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. I : «Le champ du signe, 1945-1966», vol. II : «Le chant du cygne, 1967 à nos jours», Paris : La Découverte, 1991 et 1992.

a échoué, il faut en chercher les causes, et l'exploiter encore. Il s'oppose à la ligne des postmodernes américains conduits par Daniel Bell, et aux définitions de Jean-François Lyotard.

Pour Hal Foster, critique d'art américain, la définition du postmoderne dépend de la définition qu'on donne du moderne[8]. Sur le plan de l'œuvre, l'œuvre postmoderne est une œuvre ouverte — dans le sens de Eco — qui demande la collaboration du spectateur pour être déchiffrée. Sa polysémie s'oppose à une signification définitive.

Il distingue deux courants principaux du postmodernisme aux USA :

1. la politique néo-conservatrice ;
2. la théorie post-structuraliste.

1. La ligne néo-conservatrice s'oppose au modernisme par un retour à la narration, à l'ornement, à la figure. Elle récupère l'art figuratif qui met en scène des citations historiques décontextualisées, kitsch. Elle défend, dans sa critique, un art du pastiche, un art positif. Cette branche s'inscrit dans un courant politique réactionnaire, qui prône un retour aux valeurs traditionnelles (religion, famille) et aux vérités incontestées du Beau, du Vrai, du Bien[9]. L'un de ses principaux représentants est Daniel Bell, qui accuse la culture moderne de tous les maux de la société. De nombreux néo-conservateurs sont simplement et radicalement contre l'art contemporain.

2. Les postmodernes post-structuralistes conçoivent l'histoire comme une narration à construire, un concept à produire. Ils mettent l'accent sur la discontinuité, la déconstruction de l'art. Ils conçoivent l'artiste comme un manipulateur de signes plus qu'un producteur d'art, et le spectateur comme un lecteur actif des messages. Ils défendent les œuvres contemporaines dans le sens où la

---

8. Je me réfère aux articles suivants: Hal FOSTER, «Re-post (Riposte)», in *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987, p. 463-69; «Polémiques post-modernes», *idem*, p. 480-85; «Pour une définition du politique dans l'art contemporain», *idem*, p. 551-58; «Signes de subversion», *idem*, p. 595-99.

9. Hans Haacke : «Les émanations rentabilisables du bien, du vrai et de la beauté collent encore à l'art noble, ceci offre l'opportunité d'un transfert d'image inégalable. Le bien, le vrai et le beau (BVB), débarrassés de tous soupçons, représentent un énorme capital symbolique même s'il est difficilement chiffrable.», Pierre BOURDIEU et Hans HAACKE, *Libre-échange*, Paris : Seuil, «Les Presses du réel», 1994, p. 146-47.

réification et la fragmentation sont montrées en même temps qu'elles sont ruinées.

En Italie, s'opposent deux écoles, celle de Germano Celant, critique d'art qui a soutenu la naissance de l'«arte povera» (1960-1970), et celle d'Achille Bonito Oliva qui a lancé la «trans-avant-garde» italienne des années 1980: Bonito Olivia réunit autour de cette notion les jeunes artistes italiens néo-expressionnistes qui opèrent un retour à la figuration: Cucchi, Chia, Clemente, Paladino. Il considère que l'art des années 1960 est trop moraliste, son dessin critique répressif et masochiste. A ses yeux, l'art des années 1980 proclame un statut affirmatif. Il permet le retour à l'individu, libéré de toute idéologie[10]. La peinture se donne comme une luminosité visuelle plutôt que comme interrogation, elle provoque un plaisir mental et sensoriel.

En France, on assiste à un rejet des avant-gardes modernes du début du siècle, alors même que celles-ci ont été récupérées par les institutions: rejet de Duchamp, du mouvement Dada, des Surréalistes, de Baudelaire et de Mallarmé même. Ce rejet d'un passé déjà lointain s'accompagne d'un égal rejet du passé proche: certains nient l'existence des révoltes de 68, des intellectuels structuralistes, des artistes contemporains.

Ainsi ce courant opère une sorte de révisionnisme[11], cherchant à oublier un siècle de modernité[12]. Il instaure le bon goût comme jugement. Il soupire après un art figuratif et métaphysique: un art auquel croire. Un art qui présente le beau, la beauté naturelle et la beauté humaine, source de plaisir esthétique, de sensualité et de valeurs. Un art d'artisan, à la manière de la Renaissance, ou en-

---

10. «La *trans-avant-garde* signifie l'avènement d'une position nomade qui ne respecte aucun engagement définitif qui n'a aucune éthique privilégiée, sinon celle de suivre les préceptes d'une température mentale et matérielle synchronisée sur l'instantanéité de l'œuvre», Achille BONITO OLIVA, «La trans-avant-garde italienne», in *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, (cf. note 8), p. 564.

11. Voir les numéros 173 (1991), 179 (1992) et 185 (1992) de la revue *Esprit* se proposant pour thème: «Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui?» — où le ton cinglant et polémiste flirte avec un certain révisionnisme historique et esthétique —, et la réponse de Georges DIDI-HUBERMAN, «D'un ressentiment en mal d'esthétique», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 43, (1993), p. 112.

12. «Il ne s'agit rien moins que d'imposer l'oubli d'un mouvement de la pensée "moderne", né avec le siècle (comme s'il s'agissait de renoncer à un siècle entier de mémoire et d'histoire intellectuelle), c'est-à-dire né avec les acquis théoriques depuis Freud et Saussure jusqu'à Derrida», G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 114.

core à la manière classique. Sa méthode est l'individualisme méthodologique : regarder l'artiste comme un être singulier, en dehors de tout mouvement. Pour cette pensée, le postmodernisme a du bon, il permet de juger librement de «faire place nette», de profiter du flou des catégories pour affirmer ce que l'on aime, ce que l'on hait[13], sans s'occuper de l'histoire[14].

3.3. Le postmoderne : un regard sur le passé

La dernière ligne que je distingue est celle qui concerne le plus directement mon travail. Elle définit le postmoderne comme renaissance de l'histoire et du sujet. Elle observe les manifestations esthétiques de ce retour, de cette nouvelle perspective. Jean-François Lyotard s'interroge dans son premier texte sur le postmoderne *La condition postmoderne* (1979), sur la condition du savoir dans les sociétés les plus développées. Il cherche à saisir les conséquences de l'informatisation générale de la société et des sciences, qui conduit à une transformation de la nature du savoir. Les positions exprimées dans ce texte, écrit au Québec, vont être modifiées, développées, précisées dans les ouvrages ultérieurs. Lyotard sera passablement attaqué sur ses conceptions, considéré comme le théoricien français du postmoderne, de la fin des grands récits. Dans son texte «Réécrire la modernité» qui se trouve dans *L'Inhumain, Causeries sur le temps* (1988), Lyotard renonce au terme de postmodernité pour lui substituer celui d'une réécriture de la modernité. Il ne s'agit pas d'une reproduction de la modernité, mais d'une création nouvelle.

A partir des années 1970, l'histoire revient en force, donnant naissance à une nouvelle génération d'historiens des mentalités, sous l'influence de Fernand Braudel qui travaillait dans l'ombre pendant les années 1950-1960. Dès lors les sémiologues, les historiens et les anthropologues collaborent, dans le sens d'une his-

---

13. «C'est vrai, il y a de tout partout et c'est le règne du n'importe quoi, mais j'ai le droit de choisir ce qui me plaît, j'ai le droit et le devoir de porter des jugements de valeur et de dire que ça c'est mauvais et que ça, en revanche, c'est bien, c'est – il faut le dire et pourquoi avoir peur – beau. Il y a trop d'images, trop de couleurs, trop de formes, trop de styles, mais je puis me fabriquer mon musée personnel [...]», Jean MOLINO, «L'art aujourd'hui», *Esprit,* «Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui?», 173 (1991), p. 107.

14. «Le postmodernisme nous permet de voir que le roi est nu et qu'il faut réécrire l'histoire de la culture, de la littérature et de l'art depuis 150 ans sans se laisser aveugler par le mot d'ordre confus de la modernité», J. Molino, *op. cit.*, p. 97.

toire de la longue durée. Ils subissent l'influence décisive de Michel Foucault, de son approche de l'archive, de l'écrit, de la trace interrogeant les blancs de l'histoire, les trous[15]. Les interrogations fusent sur la discipline, les chercheurs mettent leur objet en question et s'analysent comme sujets. L'historien souligne le rôle de son outil de transmission, l'écriture — comme le font le critique littéraire et l'anthropologue. Cette évolution fondamentale et passionnante peut donner lieu pourtant à certains dérapages : la recherche devient fiction, le sujet détaché de tout référent. On tombe alors dans le particularisme, dans l'histoire du destin, panoplie de notions floues...[16] Les collections relatives à l'histoire dans le milieu de l'édition se multiplient. L'histoire touche un large public : la mode est aux biographies, généalogies, à l'anthroponymie.

Le retour du sujet et de la dimension historique impliquent une réinterprétation des rôles de l'auteur et du lecteur, du chercheur et de son objet. Le sujet, impliqué dans sa recherche, doit se définir, porter son regard sur lui-même, saisir la place qu'il occupe à l'intérieur de la société et de la communauté scientifique, en tant que sujet d'énonciation, saisir ses a priori, sa subjectivité. La recherche s'oriente dans une direction nouvelle qui insiste sur les différences, les singularités plutôt que les similitudes.

La textualisation, la mise en texte, la mise en récit prennent les devants de la scène. Les dangers d'une telle analyse sont les glissements vers une évocation esthétique uniquement, le référent perdant toute importance, relégué au second plan[17]. Dans un premier temps il s'agit effectivement d'un récit, mais dans un second temps, il y a nécessité d'une phase interprétative, de trans-

---

15. Notamment le texte très important de Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

16. «Aujourd'hui, après une longue phase d'histoire abstraite, l'événement et l'individu font retour mais d'une façon particulière, presque "surexposée" si l'on peut dire : à l'hypertrophie contemporaine de l'événement fait écho l'hypertrophie des biographies ou des récits de vie. Faute d'un futur, c'est-à-dire d'un *sens de l'histoire* distinguable en avant ou à rebours, ils ne sont gros que d'eux-mêmes, on y lit presque trop clairement les enjeux du présent ou on n'y lit... rien.», Félix TORRES, «Du champ des Annales à la biographie : réflexions sur le retour d'un genre», in *Problèmes et méthodes de la Biographie*, Actes du colloque (mai 1985), Paris : La Sorbonne, 1985, p. 147.

17. «L'anthropologie postmoderne est d'abord d'essence poétique, abandonnant à l'anthropologie classique la quête «méphistophélique» d'une connaissance universelle», Mondher KILANI, «Les anthropologues et leur savoir», in *Le Discours anthropologique*, éd. J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame et M. Kilani,

formation des énoncés sous forme de propositions générales et abstraites.

4. Remémoration et photographie

Après avoir déconstruit ce terme de postmoderne, l'avoir observé de plusieurs points de vue, je m'interroge sur sa validité pour un travail tel que le mien. A quoi peut me servir une notion aussi dangereuse et floue ? Elle m'aide à définir le contemporain, à en saisir les enjeux : elle m'éclaire sur la fragmentation. Elle me permet de saisir le contexte dans lequel s'inscrivent mes auteurs et à trouver les traces de ce retour du sujet et de l'histoire dans leurs recherches esthétiques. Dans la culture contemporaine on assiste à un intérêt croissant pour les archives, les traces, les racines, la généalogie. Ce phénomène est présent dans les œuvres sous la forme de la citation, du collage, du document, de la photographie. Ces objets sont des conteneurs de mémoire, créateurs de fiction, d'autofiction[18]. Ce retour récent du sujet dans les sciences humaines, en littérature et en art, met au centre la question de l'identité.

La renaissance de la discipline historique pose la problématique de l'histoire individuelle et collective, du passé, de l'ancêtre, de la généalogie. Le temps passé ne demeure pas intact, il ne constitue pas un document objectif ou «réel»: pour y accéder il faut le recomposer, le «refaire» par la mémoire, le glisser dans son présent. On ne peut le saisir dans sa pureté d'acte, tel qu'il fut, d'où le sentiment de mélancolie, car il nous échappe et il le signale[19]. Chez de nombreux auteurs, la mélancolie naît de cette

---

Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, p. 103. Voir aussi l'étude de Paul RABINOW, «Fantasia dans la bibliothèque. Les représentations sont des faits sociaux: modernité et post-modernité en anthropologie», *Etudes Rurales*, 97/98 (1985), p. 91-114.

18. «Se souvenir que rien ne revient, que tout advient. Ce que veut dire anamnèse, pensée vers l'arrière, en remontant, en quoi consiste le travail d'écriture. Et cela sans fin.»: Jean-François LYOTARD, *Lectures d'enfance*, Paris : Galilée, 1991, p. 29.

19. «Ce qui semble devoir nécessairement être perdu, c'est la présence *alors* de ce qui est *maintenant* passé. Ce qui est *maintenant* nécessaire, inchangeable, était *alors* contingent. Ce qui n'a plus de pouvoir (plus de *possible*) maintenant était alors pouvoir en puissance. Il y a une tristesse mortelle de cela même qui est retenu et transmis.[...] Le passé est trahi de cela seul que la présence qu'il était est mise en absence.»: J. F. Lyotard, *idem*, p. 61.

impossibilité de faire le deuil de la présence passée : elle s'exprime dans le désir de faire fructifier l'héritage transmis, de renouer avec ce qui est perdu[20]. La mélancolie est liée à la remémoration : l'artiste cherche à réinvestir des objets qui s'offrent à lui sous formes de ruines, de traces ou de fragments. Dans l'expression de la mélancolie, de l'interrogation du passé, se rejoignent l'intérêt pour le journal intime, l'autobiographie, la correspondance, les objets «ayant appartenu à» et la photographie. Il s'agit le plus souvent de portraits, de photographies de famille, photographies dispersées ou rassemblées dans un album. L'importance de la famille est liée à ce sentiment de perte et de dette conjointement : elle rappelle ce qui «a été», ce «qu'on a été»: elle est un point de repère certain, même s'il est fantasmé. Les parents, les ancêtres sont porteurs de mon identité et de ma différence. L'insertion de ces documents dans les œuvres se fait par le biais de la fiction, mais d'une fiction qui n'est pas tout à fait fictive, car porteuse de traces, sur le mode du «faux authentique». Parallèlement, ils entraînent le spectateur à une lecture de cette ambiguïté, reconnaissant ce paradoxe du jeu entre vrai et faux ; le lecteur est lui-même concerné par cette intimité perdue et recherchée, porté à se raconter une histoire, son histoire peut-être, à partir du document étranger[21].

La photographie exprime intrinsèquement la mélancolie : elle ne peut être prise sans un référent vivant, le corps réel, qui m'interpelle[22]. Pourtant, toute liée physiquement, toute proche qu'elle soit de l'objet qu'elle représente et dont elle émane, elle n'en

---

20. Je ne veux – ni ne peux – aborder ici la très belle question de la mélancolie. Je la prends, dans ce contexte, uniquement dans son sens de remémoration individuelle, de regard sur son passé personnel.

21. «Ce ne sont pas les photographies qui sont narratives, mais l'expérience dans laquelle elles engagent le spectateur. Bien plus, ces images ont touché les autres aussi bien que "je", ce qui éloigne l'hypothèse que le *punctum* serait une affaire totalement privée.»: Jacques LEENHART, «Arrêts sur image : une évolution de Barthes», *Barthes après Barthes*, Actes du Colloque de Pau (1990), Pau : PUP, 1993, p. 164.

22. «Dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, pour le noème de la Photographie. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc: "*Ça-a-été*", ou encore: l'Intraitable.» Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120.

reste pas moins absolument coupée de lui. La photographie exprime la singularité : elle dit un corps unique, qui ne sera jamais deux fois le même. Elle dit l'individuel. Conservée comme une relique, un fétiche, vénérée religieusement, elle dessine un pont entre les morts et les vivants. Présence du passé, elle permet la rencontre avec le lointain dans le maintenant. Elle met en scène le jeu entre distance et proximité. C'est l'«aura» de Walter Benjamin : «Qu'est-ce proprement que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : *l'unique apparition d'un lointain*, si proche soit-il[23]».

«Pour mémoire», l'image conserve les traces, elle est prolongement de la mémoire : sur le mode de l'absence, elle s'inscrit dans le texte.

J'ai essayé de retenir les grands axes du postmoderne que sont le retour du passé, déclencheur de la mélancolie et de la remémoration, et le retour du sujet, entraînant l'interrogation sur son identité et ses racines. Mais une fois cette étape franchie, j'abandonne la notion de postmoderne, perverse et éclatée. Je la crois destinée à une mort prochaine, si elle n'a déjà trépassé, écrasée sous le poids de ses contradictions, de ses ambitions démesurées. Elle reviendra à sa forme originelle de fragments ; ses parties éparses seront reprises, regardées à nouveau, séparément, et nommées une seconde fois. Elle entrera alors peut-être dans l'histoire, en dehors de laquelle, par ambition ou par dérision, elle s'était placée.

Claire DE RIBAUPIERRE
Université de Lausanne

---

23. Walter BENJAMIN, «Petite histoire de la photographie» (1931), trad. fr. dans Idem, *L'Homme, le langage, la culture*, Paris : Denoël/Gonthier, 1971, p. 70.