

COLLOQUE

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



**Mercredi 25 septembre
et jeudi 26 septembre 2019**

**ENS de Lyon
15 Parvis Descartes
69742 Lyon
Site Buisson – Salle D8-006**

Programme en ligne :
<https://comod.universite-lyon.fr/>

Organisé par :
Pierre-François Moreau
Audrey Rieber
et Baptiste Tochon-Danguy



Visuel : Franz Marc, *Cavalier Bleu I*, 1911, huile sur toile, Lenbachhaus, Munich.

Le colloque « Moderne / Modernisme. Qu'est-ce que la modernité en art ? » s'inscrit dans les travaux du Labex Comod « Constitution de la modernité. Raison, politique, religion » et plus particulièrement dans son Axe 1 : « La constitution réelle de la rationalité moderne et ses impensés ».

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

Il s'agit donc d'abord de repérer les stratégies lexicales de la modernité. Par quels termes l'écart, la rupture, le changement, voire le révolutionnaire sont-ils à chaque fois exprimés ? Dans quel tissu d'oppositions et d'associations la modernité est-elle successivement placée ? Un double corpus sera considéré : 1) les écrits d'artistes (discours académiques, correspondances, manifestes), les écrits de leurs contemporains (notamment les critiques d'art) et aussi ceux des générations qui suivent (historiens de l'art, philosophes) qui insèrent les œuvres dans un devenir de l'art et une esthétique. 2) Ce sont aussi les œuvres elles-mêmes qui constitueront une part du débat, un artiste pouvant répondre le pinceau ou le burin à la main !

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

semble s'opposer à l'art décadent, la décadence littéraire par exemple, « À rebours » (Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Wilde), produit pourtant des innovations littéraires, au point d'être considérée à la Belle époque comme le sommet de la modernité. Et que penser de l'oxymore « *klassische Moderne* » désignant une période des arts dont la modernité... est devenue classique ? Enfin, on peut d'autant moins se contenter des oppositions entre ancien et moderne que certains antonymes sont complexes et mouvants. Alors que pour Vasari, le gothique est synonyme de barbare, à partir de Goethe, les historiens de l'art allemands et français se querellent pour s'attribuer la paternité de ce style considéré comme un emblème national. On pourrait en dire autant de « maniériste », « baroque », « romantique », « impressionniste » (Gombrich, « The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals », 1966). L'exemple du gothique montre qu'appréhender la modernité en art à partir d'un réseau changeant de termes a aussi pour effet d'ouvrir l'éventail des époques considérées (non limitées donc à la période dite « moderne »). Si le modernisme est un courant artistique bien identifié par les historiens de l'art, moment où l'art prendrait conscience de lui-même, s'interrogerait sur les spécificités de son médium et romprait avec les contraintes qui lui sont extérieures, les revendications de la modernité, entendue comme rupture avec le passé et apport de nouveauté, s'inscrivent dans une histoire du goût et de la réception esthétique bien plus ancienne. D'une part, le mot n'est pas neuf : il est attesté depuis la fin du V^e siècle où, comme le rappelle Jaus, il n'a « d'abord que le sens technique impliqué par son étymologie : il marque la frontière de l'actualité » (*Pour une esthétique de la réception*, 1978). *Modernus* vient du latin *hodiernus* (d'aujourd'hui) et de *modo* (adverbe qui signifie récemment). D'autre part, on peut supposer que la perception et l'évaluation d'une rupture par le public contemporain et postérieur, ne sont pas un phénomène récent – Platon ne notait-il pas déjà, pour la critiquer, l'introduction d'un certain perspectivisme auquel il préférerait l'immobilisme de l'art égyptien ?

En bref, une étude lexicale du « topos » moderne doit permettre de clarifier la fonction de la revendication de modernité ou de sa dénonciation/condamnation et des mots d'ordre apparentés (« avant-gardiste », « *jung* », « à la mode ! »), moins pour caractériser un style moderne que pour dégager un certain argumentaire des conflits. L'œuvre d'art, qui engage la sensibilité et la passion, est un objet particulièrement propre à susciter de telles querelles. Le présent colloque doit ouvrir à un essai de rétrospection cernant ce que, vues d'aujourd'hui, les diverses revendications de modernité ont en commun : une expérience spécifique du temps et une construction de l'historicité, un souci d'interpénétration des arts, une remise en cause de l'idée traditionnelle du beau, de l'art, de l'idéal, un lien ravivé entre art et politique, ou entre l'art et la vie. Enfin, si l'on veut bien tenir pour remarquable le fait que l'article d'histoire des concepts de R. Piepmeyer « Modern, die Moderne », pour le *Dictionnaire historique de philosophie* de J. Ritter et K. Gründer, traite de la seule modernité artistique, on peut se demander si la prise en compte du champ de l'art permet de tirer des conclusions originales quant à la modernité, différentes de celles amenées par une réflexion sur la modernité technique ou sociale par exemple.

PROGRAMME

MERCREDI 25 SEPTEMBRE 2019

ENS DE LYON, SITE BUISSON D8-006

14 : 00 – 14 : 20 : Mots introductifs des organisateurs.

Section 1 : Le moderne avant la modernité

Modération : Audrey Rieber

14 : 20 – 15 : 00 : MARINA SERETTI : « Ce que peut une œuvre d’art », la *maniera moderna* : liberté de l’artiste et fascination du spectateur à l’époque de la Renaissance.

15 : 00 – 15 : 40 : PIERRE-HENRI FRANGNE : Artusi/Monterverdi ou la querelle de la musique moderne (1600-1638).

15 : 40 – 16 : 00 : Pause

16 : 00 – 16 : 40 : GERALD WILDGRUBER : Sous le masque d’Ossian : le programme herderien d’une antiquité non classique ou la découverte de la modernité picturale.

16 : 40 – 17 : 20 : CLEMENS PORNSCHLEGEL : Le problème de la modernité dans le *Faust* de Goethe.

17 : 20 – 17 : 40 : Pause

Section 2 : Du moderne au modernisme

Modération : Pierre-François Moreau

17 : 40 – 18 : 20 : STÉPHANIE BOREL-GIRAUD : L’œuvre graphique de Grandville (1803-1847) : le manifeste esthétique d’un artiste industriel.

18 : 20 – 19 : 00 : MICHAEL ZIMMERMANN : Manet et le *self-fashioning*. Le présent qui aura été.

Dîner chez Jols

JEUDI 26 SEPTEMBRE 2019

ENS DE LYON, SITE BUISSON D8-006

Modération : Luisa Sampugnaro

9 : 00 – 9 : 40 : SARAH TROCHE : L'œil innocent : un mythe fondateur de la modernité.

9 : 40 – 10 : 20 : MATILDE MANARA : « *Pressing back against the pressure of reality* ». La pensée lyrique à l'épreuve de la modernité.

10 : 20 – 11 : 00 : YANN FRÉMY : « Il faut être absolument moderne » : une formule ambivalente ?

11 : 00 – 11 : 20 : Pause

11 : 20 – 12 : 00 : FLEUR THAURY : Repenser la distinction entre « modernité » et « avant-garde » : le problème de la temporalité dans le Futurisme italien.

12 : 00 – 12 : 40 : ANNE BOISSIÈRE : Prendre soin de la régression.

Pause déjeuner

Section 3 : Le moderne, et après ?

Modération : Baptiste Tochon-Danguy

14 : 20 – 15 : 00 : FRANÇOIS DEMONT : Entre littérature et peinture : la modernité comme effet de discours chez Ponge et Paulhan.

15 : 00 – 15 : 40 : PIERRE FARGETON : Le poète et le bûcheron : la modernité et le politique chez deux figures de la critique de jazz en France : Hugues Panassié (1912-1974) et André Hodeir (1921-2011).

15 : 40 – 16 : 00 : Pause

16 : 00 – 16 : 40 : Jean-Philippe NARBOUX : L'œuvre d'art au stade moderniste. De Greenberg à Cavell.

16 : 40 – 17 : 20 : ALICE DUPAS : De l'art moderne à l'art néo-avant-gardiste conceptualisé dans le champ des arts visuels plastiques.

17 : 30 : Fin du colloque

PRÉSENTATION DES INTERVENANTS ET DES CONTRIBUTIONS

MARINA SERETTI

« Ce que peut l'art ». La *maniera moderna* : liberté de l'artiste et fascination du spectateur à l'époque de la Renaissance

Dans sa préface à la 3^e partie des *Vite*, Vasari entreprend de définir la *maniera moderna*. Cependant le recours intensifié aux notions de règle, d'ordre, de proportions, de dessin et de style s'avère insuffisant pour distinguer ce point de perfection de l'art, non seulement du moment qui le précède, mais aussi de son modèle antique. Vasari recourt alors à la notion très plastique de *licenza nella regola* en étroite corrélation avec le *parer vivo* qui émane des œuvres majeures de cette troisième période (la *Joconde*, la *Nuit* et l'*Aurore* de Michel-Ange ou encore le portrait de Baldassare Castiglione par Raphaël) : cette facilité faite de grâce et de délicatesse qui apparaît entre le vu et le non-vu et qui se retrouve dans la chair vivante. Sorte d'excès dans la mesure, la *licenza nella regola* apparaît, selon notre hypothèse, à la fois comme l'expression de la fureur artistique et la condition d'un possible repliement de l'œuvre sur elle-même, organisme détaché de son auteur et nouveau monde, mu par sa propre vie. L'expérience de la fascination en serait d'autant plus cruciale qu'elle constituerait l'indice et le garant de l'art – le signe de la modernité de l'œuvre.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm), Marina Seretti est Maîtresse de conférences en philosophie de l'art à l'Université Bordeaux-Montaigne. Elle a soutenu en 2015 un doctorat en philosophie et en histoire de l'art consacré aux Figures d'endormis et aux théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de la Renaissance. Ses dernières recherches portent sur les limites de l'art : la destruction de l'œuvre d'art, l'histoire de l'« art brut » et les pouvoirs de l'image.

PIERRE-HENRY FRANGNE

Artusi/Monterverdi ou la querelle de la musique moderne (1600-1638)

Au tout début du XVII^e en Italie, la théorie et la pratique musicales furent le théâtre d'un tournant et d'une crise qui opposèrent les *moderni* aux *antichi* au sujet de ce que les musiciens florentins de la *Camerata Bardi* (Vincenzo Galilei et Giulio Caccini notamment) appelèrent les *nuove musiche*. Ce tournant et cette crise prirent la forme d'une querelle qui opposa Giovanni Artusi (élève de Zarlino) à Claudio Monteverdi, querelle qui commença en 1600 par la publication du traité *L'Artusi ou des imperfections de la musique moderne* et qui s'acheva en 1638 par la mise en œuvre – et par l'explication de cette mise en œuvre au sein du 8^e livre des madrigaux de Monteverdi – de ce que le maître de chapelle de Saint-Marc de Venise appela la

seconda prattica. Quel est l'objet de cette querelle qui fut toujours très vive ? Assurément, la question de la nature, des opérations et des finalités de la musique comme un art devant devenir celui de l'expression et de la mise en mouvement des émotions (*movere gli affetti*). Mais sous cette polémique qui inaugure notre façon actuelle de penser et de ressentir la musique – de penser et ressentir aussi son alliance avec le texte poétique – gît la naissance d'une conscience stylistique, critique et théorique qui est profondément historique : dans l'opposition entre les *antichi* et les *moderni speculativi* émerge l'idée d'une *modernità* musicale dont l'exposé tentera de circonscrire les principales déterminations.

Pierre-Henry Frangne est professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'Université Rennes 2 (département d'histoire de l'art). Ses travaux portent sur l'interprétation de l'œuvre de Mallarmé, sur le paysage photographique, sur la musique et les relations inter-artistiques à l'époque contemporaine. Son édition critique du traité de Giovanni Artusi, *L'Artusi ou des imperfections de la musique moderne*, jointes aux éditions de deux utopies littéraires de l'époque baroque – *La Description de l'île de Portraiture* (1659) de Charles Sorel et *L'Homme dans la lune* (1638) de Francis Godwin) – lui permettent d'explorer les rapports entre art, philosophie, littérature et science à l'âge classique et, dès lors, de participer à la constitution d'une généalogie de la modernité. Pierre-Henry Frangne est par ailleurs co-directeur de la collection *Aesthetica* des Presses universitaires de Rennes.

GERALD WILDGRUBER

Sous le masque d'Ossian : le programme herderien d'une antiquité non classique ou la découverte de la modernité picturale

On commencera pas esquisser l'impact considérable que la figure d'Ossian a eu sur la littérature et l'art allemands au temps de Goethe. Peintres et poètes s'enthousiasmèrent pour la découverte d'un Homère du Nord. Dans un deuxième mouvement, on essaiera de comprendre comment cette fiction d'une Antiquité autochtone, non grecque, a pu représenter un attrait majeur pour la pensée de l'époque. Il ne faut pas se laisser tromper par un certain pittoresque du mythe d'Ossian. Ossian fut en réalité une École de l'abstraction, une école écossaise, située à la périphérie la plus septentrionale de l'Europe, et préparatrice de l'art moderne auquel se soumit, au siècle suivant, toute l'Europe. Cette découverte de la modernité, l'exposé la retracera en particulier à partir de la réception de la toile de C. D. Friedrich : *Le Moine au bord de la mer* (1808-1810). Quand il s'agissait d'inaugurer un art moderne, les formes et les canons traditionnels de l'art classique ou plutôt classiciste, puisés aveuglement dans ce qu'on avait coutume de considérer comme l'art grec, furent écartés. Il s'agissait d'un nouvel épisode de la Querelle des Anciens et des Modernes. En Allemagne, c'est essentiellement cette opération qui s'accomplit sous le masque d'Ossian, au profit des modernes.

Gerald Wildgruber enseigne à l'Institut de Philosophie, Littérature, Histoire des sciences et des techniques de la Technische Universität à Berlin. Sa thèse portait sur la réception de la tragédie grecque par Hölderlin et Hegel et sur les différences entre les notions de forme en philosophie et en poésie. De 2003 à 2005, il a été membre du groupe de travail « Bild · Figur · Zahl » dirigé par Gottfried Boehm à l'Université de Bâle, travaillant sur la notion de nombre. De 2005 à 2008, il a été l'assistant de Friedrich Kittler à la chaire d'« Esthétique et Histoire des Médias » de l'Université Humboldt de Berlin. Puis, il a été directeur de recherches à eikones, NCCR Iconic Criticism. Power and Meaning of Images (Bâle).

Il s'intéresse particulièrement à la genèse des notions de forme en art (rythme) et en sciences (logique) telles qu'elles sont apparues dans le monde grec et réapparues dans la modernité (notamment chez Hölderlin et Mallarmé). Il s'agit *in fine* de comprendre les conditions de la culture technique de notre temps.

CLEMENS PORNSCHLEGEL

Le problème de la modernité dans le *Faust* de Goethe

Professeur de Littérature allemande moderne à la Ludwig-Maximilians-Universität München, ses travaux portent principalement sur la littérature allemande des XIX^e et XX^e siècles, les relations culturelles franco-allemandes, l'esthétique du politique et les structures religieuses de l'herméneutique littéraire – par le biais notamment d'un projet sur l'allégorie au XIX^e siècle. Voir :

- *Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne*, Berlin/Vienne, Turia + Kant, 2011.
- *Nach dem Poststrukturalismus. Französische Fragen der 1990^{er} und 2000^{er} Jahre. Essays zu Olivier Rolin, Gilles Châtelet, Maurice G. Dantec, Mara Goyet, Claude Lefort, Alain Supiot, Pierre Legendre*, Berlin/Vienne, Turia + Kant, 2014.
- *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen 2. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball*, Berlin/Vienne, Turia + Kant, 2017.

Clemens Porschlegel est aussi responsable, avec Georg Mein, de l'édition critique des œuvres de Pierre Legendre en Allemagne.

STÉPHANIE BOREL-GIRAUD

L'œuvre graphique de Grandville (1803-1847) : le manifeste esthétique d'un artiste industriel

Le mouvement réformiste porté par la génération romantique embrasse tout autant la question de l'image de l'artiste que celle de l'esthétique, laquelle se construit en rupture avec le modèle classique. L'idéal libertaire qui guide les artistes et hommes de lettres, les conduit sur les chemins de l'affirmation de leur expression

individuelle et fait prévaloir l'intériorité et l'imagination par réaction au sensualisme et au rationalisme. L'essor de la presse illustrée sous la monarchie de Juillet coïncide avec ces nouvelles préoccupations artistiques que l'illustrateur Grandville ne cesse d'explorer. Son crayon, instrument d'un véritable langage visuel, sert la construction de son identité artistique dans le cadre de la culture moderne et populaire de l'imprimé. Le choix de ses sujets à caractère fantaisiste ou onirique ouvre la voie de l'émancipation de l'art vers le monde imaginaire et attirera l'attention des symbolistes et des surréalistes.

Stéphanie Borel-Giraud est doctorante en Histoire de l'art contemporain à l'Université Lumière Lyon 2 et dépend du Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA UMR 5190). Son programme de recherche en cours a pour objet le rêve et l'imagination dans les arts visuels européens à l'époque romantique.

MICHAEL ZIMMERMANN

Baudelaire, Manet et le *self-fashioning*. Le présent qui aura été

Avec une esthétique personnalisée – et marquée par le *marketing* –, un réel imaginaire est de nouveau à l'ordre du jour. Qu'il soit question de façonner des ambiances aussi identifiables que vendables (Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, 2003) ou d'un *self-fashioning* dans lequel le sujet se rend soi-même œuvre d'art « totale » selon le modèle des avant-gardes (Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 2013), le beau triomphe de nouveau en tant que marchandise. Face à la beauté commerciale comme régime disciplinaire, on a souvent l'illusion de pouvoir fuir son côté morbide. Charles Baudelaire déjà avait compris que l'on n'échappe pas au spectacle. Bien que décevant, il est réel ; mais sa réalité ne se dévoile qu'après avoir été vécue. Walter Benjamin l'a souligné : c'est après coup que la mode se fait moderne. À l'instar des époques qui ne révèlent leur sens esthétique – idolâtré par les historicistes – qu'une fois passées, la « modernité » aussi n'est que ce qui aura, un jour, été. Sur cet arrière-fond, on soulèvera la question suivante : pourquoi Baudelaire n'a-t-il pas accordé à Édouard Manet une place à côté de « C.G. » (Constantin Guys), « peintre de la vie moderne » ? Ce fut un refus auquel Manet dût se résigner dès 1863. Cette identité refusée, il l'a mise en scène – tout en montrant que l'identité jamais accordée, toujours aussi spectaculaire que s'échappant, reste, on essaiera de le démontrer, au centre du projet de la « modernité ».

Michael F. Zimmermann est titulaire depuis 2004 de la chaire d'histoire de l'art à l'Université d'Eichstätt-Ingolstadt. En 1985, il obtient une thèse de doctorat sur « Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps » (publiée en 1991 en plusieurs langues dont le français). De 1985 à 1990, il est maître-assistant à la FU Berlin et, en 1990-91, au Kunsthistorisches Institut in Florenz ; de 1991 à 2002, il est directeur adjoint de l'Institut Central d'Histoire de l'Art de Munich. Il a défendu

sa thèse d'habilitation sur la presse illustrée et le système artistique en Italie à la fin du XIX^e siècle (publiée en 2006). De 2002 à 2004, il est professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne. Parmi ses récentes publications, voir : « Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen. Manet und Velázquez, „Maler der Maler“ », in : Ulrich Pfisterer, Christine Tauber (éd.), *Einfluss – Strömung – Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte* (Veröffentlichungen des ZI, Munich, vol. 47), Bielefeld, Transcript, 2019, p. 97-137.

SARAH TROCHE

L'œil innocent : un mythe fondateur de la modernité

« L'œil innocent », la « table rase » ou l'opposition aux « anciens », font partie des thèmes fondateurs de la modernité. Souvent amalgamés dans un même refus de tout héritage, ces termes n'engagent pourtant pas les mêmes pratiques ni les mêmes discours. Nous proposons d'interroger la spécificité et les enjeux de « l'œil innocent », depuis sa première formulation dans les écrits de John Ruskin (*Les Éléments du dessin*, 1856), jusqu'à ses reprises dans les écrits d'artiste valorisant le regard de l'enfant ou cultivant un « art de l'oubli ». Quel type de savoir l'innocence du regard cherche-t-elle à suspendre ? Peut-on apprendre à voir innocemment ? Nous verrons que, loin d'être une simple formule synonyme de naïveté, l'innocence ne devient opératoire qu'à condition d'intégrer l'impossibilité de tout retour à l'origine comme condition première de sa visée.

Sarah Troche est maîtresse de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille (UFR humanités) et membre du laboratoire Savoirs, Textes, Langage (UMR 8163) où elle dirige la thématique « Invention et pratiques dans les arts et la littérature ». Ses recherches portent sur le travail de la mémoire dans les pratiques artistiques modernes et contemporaines, principalement dans le champ des arts plastiques et de la musique : arts de l'oubli (hasard méthodique, table rase, déprise, innocence active), norme du goût et habitudes perceptives, automatismes, gestes de reprise et de répétition, circulation et usages des images toutes faites et des clichés. Ses travaux ont fait l'objet de publications dans plusieurs revues (*Nouvelle revue d'esthétique*, *Les Cahiers philosophiques*, *Tacet*, *Philonsorbonne*) et ouvrages collectifs. Elle est l'auteur d'un livre intitulé *Le hasard comme méthode, Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2015. Elle est également membre du comité de rédaction des revues *Geste* (2005- 2012), *Déméter* et *Methodos* (depuis 2019).

MATILDE MANARA

« *Pressing back against the pressure of reality* ». La pensée lyrique à l'épreuve de la modernité

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les frontières de l'espace littéraire occidental sont en train d'être troublées par un double mouvement, à la fois de serrage et d'extension. Tantôt la littérature s'autonomise du réel en vertu de son rapport privilégié au langage, tantôt elle devient perméable à toutes les autres formes de savoir (scientifique, philosophique, historique). En ce qui concerne la poésie, au lieu d'aboutir à l'idéal de pureté auquel songea Edgar Allan Poe, les auteurs du tournant du siècle choisissent plutôt le chemin de la médiation. Un aspect commun aux écritures de Valéry, T. S. Eliot, Rilke et de Montale consiste en l'intégration de parties savantes, voire essayistiques, au sein du discours lyrique. Produit bâtard s'il en est, l'essai se présente plus comme une méthode que comme un genre littéraire codé : sa pratique permet de creuser une brèche entre raison et fiction, entre universalisme et relativisme. Forme virtuelle s'il en est, le poème-essai se dresse contre la désagrégation du sujet moderne sans prétendre le ramener à une unité simple, mais en le présentant comme un ensemble de possibilités dont toutes n'ont pas encore été actualisées.

Doctorante en littérature comparée à l'Université Paris-Sorbonne, Matilde Manara prépare une thèse sur la poésie lyrique et l'essai moderniste. Elle a publié « *Dietro il muro del tempo: sul sonetto Mai visto, da queste parti, un uguale di Giovanni Raboni* » et des traductions poétiques en italien, comme celles de *The Recital di John Asberry*, Formavera [En ligne] et des *Poésies* de Paul Celan (Formavera).

YANN FRÉMY

« Il faut être absolument moderne » : une formule ambivalente ?

Présentée plus ou moins tardivement comme un mot d'ordre par les avant-gardes littéraires, la célèbre formule de Rimbaud est perçue quasiment comme conclusive d'*Une saison en enfer* et à la manière d'une injonction testamentaire de l'auteur. Cette appropriation partielle et partielle n'est pas en soi illégitime : la réception est naturellement transformatrice et donc créatrice et il n'est pas inconvenant non plus d'utiliser une formule pour l'assigner à d'autres fins quand celles-ci sont nobles.

Le texte de Rimbaud autorise d'ailleurs un tel prélèvement gnomique, en isolant et limitant la formule à un paragraphe d'une seule ligne. Mais qui profère cette phrase impersonnelle ? Est-ce Rimbaud qui transcende sa propre voix ? Est-ce quelque force du dehors, infernale ou simplement sociale ? Un tel propos correspond-il à une soumission au monde tel qu'il est et va, ou s'agit-il d'une

réappropriation par la poésie de ce qui est son bien propre – la modernité – et qui lui a été confisqué par l'idéologie bourgeoise et par le scientisme ?

Docteur ès lettres, agrégé de lettres modernes, Yann Frémy est chercheur associé au CERIEL EA 1337 à l'Université de Strasbourg. Il est l'auteur de plusieurs livres sur la poésie du XIX^e siècle, dont « *Te voilà, c'est la force* » : Une saison en enfer de Rimbaud », Classiques Garnier, 2009 et *Verlaine : la parole ou l'oubli*, Academia, 2013. Directeur de plusieurs collectifs, il a été co-rédacteur en chef des revues *Parade sauvage* et *Revue Verlaine* durant plus de dix ans. Il est l'un des éditeurs scientifiques d'*Un concert d'enfers. Vies et poésies de Rimbaud et de Verlaine*, qui croise les œuvres des deux poètes (Gallimard, coll. « Quarto », 2017). Actuellement, il codirige un *Dictionnaire Rimbaud*, rassemblant une quarantaine de collaborateurs, à paraître aux éditions Classiques Garnier en 2020.

FLEUR THAURY

Repenser la distinction entre « modernité » et « avant-garde » : le problème de la temporalité dans le Futurisme italien

L'enjeu de cette communication sera de remettre en question l'un des critères traditionnels de distinction entre « modernité » et « avant-garde » : celui de la temporalité. Si les deux notions ont en commun de s'opposer à la tradition et aux valeurs qu'elle incarne (le classique, l'antique, l'éternel), elle se distinguent en ceci que la « modernité » est caractérisée par une réflexion sur le présent alors que l'avant-garde désigne un engagement dans la logique du devenir. Pour retravailler ces catégories, nous partirons d'une analyse de la constitution d'une notion, celle de « futurisme », élaborée par le mouvement futuriste italien (1909-1944). Elle est synonyme d'« avant-garde » tout en étant issue d'une réécriture de la modernité baudelairienne. Cette analyse sera l'occasion, d'une part, de nuancer la rigidité de l'opposition entre « modernité » et « avant-garde » en repartant du contexte d'élaboration de ces notions, les « discours de l'art » (L. Corbel, 2012), qui mêlent poétique et théorique et, d'autre part, d'invalidier une spécification par le critère temporel en montrant que la notion de « futurisme » subsume des expériences du temps hétérogènes voire contradictoires que l'on qualifiera de « présentistes » et de « futuristes ».

Fleur Thauray achève une thèse sur « Le Futurisme, une avant-garde ? Analyse de la construction de l'identité du futurisme italien entre 1909 et 1944 » sous la direction de Jean-Philippe Bareil (Civilisation italienne, Université de Lille, CECILLE EA 4074) et de Marianne Massin (Philosophie de l'art et esthétique, Université Paris-Sorbonne, Centre Victor Basch EA 3552). L'enjeu est d'analyser la constitution discursive de cette identité collective et les régimes de temporalité qu'elle subsume à partir d'une étude des manifestes futuristes – dans les fonds d'archives du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Trente et Rovereto. Voir :

- « Représenter une “histoire sans passé” : enjeux narratifs et épistémologiques de l’usage paradoxal de l’anachronisme par le mouvement futuriste italien », in : *Représenter l’histoire dans la littérature et les arts*, Jean-Philippe Bareil et Michele Carini (éd.), *Atlante - Revue d’études romanes*, n° 10, à paraître.
- « Analyse de l’évolution du statut du terme “futurisme” : de l’appellation artistico-politique au label culturel », *Le futurisme italien, entre l’art et la politique*, Sylvie Viglino, Fabrice De Poli (éd.), *Cahiers de la SIES*, n° 2, 2018.

En parallèle, Fleur Thauray participe à l’édition critique d’un ouvrage de Rétif de La Bretonne, *La Découverte australe* (1781), sous la direction de Laurent Loty.

ANNE BOISSIÈRE

Prendre soin de la régression

L’approche par Theodor W. Adorno de la modernité est souvent identifiée à l’ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique* et, au sein de ce dernier, à la partie sur Arnold Schoenberg. Dans cette mesure, modernité serait synonyme de « progrès » (*der Fortschritt*), d’un « aller de l’avant ». Une telle lecture d’Adorno, cependant, court-circuite la partie sur Igor Stravinsky et la question de la « réaction » (*die Reaktion*), et elle réduit la modernité au critère historique du matériau. Elle manque la dialectique adornienne qui, dans le cas présent, dépasse la simple dichotomie entre les deux compositeurs, entre l’alternative du progrès ou d’un retour en arrière. La régression fait l’objet d’une critique, chez Adorno, pour autant qu’elle constitue une couche fondamentale de l’art, indissociable d’une modernité habitée par un sujet. Le rapport à l’enfance chez Gustav Mahler, Alban Berg ou Robert Schumann devient dès lors un élément crucial de l’analyse. C’est parce que l’enfance est exposée à un devenir catastrophique qu’il faut, plus que jamais, en prendre soin.

Anne Boissière est Professeure à l’Université de Lille où elle enseigne la philosophie de l’art et l’esthétique au département arts. Elle a publié, entre autres, *Le mouvement à l’œuvre, entre jeu et art, Sesto San Giovanni*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018 ; *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014 ; *La pensée musicale de T.W. Adorno : l’épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.

FRANÇOIS DEMONT

Entre littérature et peinture, la modernité comme « effet de discours » chez Ponge et Paulhan

L’exposé s’intéresse à la notion de « modernité » telle qu’elle se voit construite dans les écrits sur la peinture chez Jean Paulhan – notamment dans *La Peinture cubiste* (1970), *L’Art informel* (1962) – et chez Ponge – dans *Le Peintre à l’étude* (1948). En effet, cette notion semble avoir été construite en pensant autant à la

peinture qu'à la littérature. Paulhan utilise par exemple l'étiquette de « peinture moderne » pour désigner un discours ainsi qu'un ensemble de conventions qui seraient nés avec la peinture cubiste de Braque ou de Picasso. À la vérité, en écrivant sur la modernité en peinture et par un effet de miroir, Paulhan met en lumière et en perspective un certain nombre d'interrogations chez lui récurrentes, toutes en lien avec ses réflexions sur la littérature qui lui est contemporaine et, plus globalement, sur les qualités des différents médiums artistiques. En étudiant son discours sur les peintres ainsi que celui de Ponge, cette présentation permettra d'éclairer la « crise de la représentation » vécue par la littérature et la peinture du XX^e siècle, en tant qu'elle peut sembler définitoire d'une certaine modernité *de discours*.

François Demont est assistant-doctorant à l'Université de Lausanne. Sous la direction des professeurs Gilles Philippe et Jérôme Meizoz, il prépare une thèse en littérature française sur la misologie (« méfiance envers le langage ») au XX^e siècle, alliant une perspective sociologique et historique à une approche stylistique. Dans le cadre de son assistantat, ses enseignements portent surtout sur la linguistique textuelle, la méthodologie et la théorie littéraire. Auteur de plusieurs articles et conférences sur E. Cioran, J. Paulhan, J. Gracq et sur son sujet de thèse, co-auteur d'un ouvrage collectif *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)* (Archipel, 2018), ses recherches s'articulent autour de l'imaginaire de la langue, du langage et de la littérature dans une perspective historique, stylistique et théorique. Il est actuellement boursier du Fonds National Suisse de la recherche et effectue un séjour de recherche de trois fois six mois à l'Université libre de Bruxelles, à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Paris-Sorbonne.

PIERRE FARGETON

Le poète et le bûcheron : la modernité et le politique chez deux figures de la critique de jazz en France, Hugues Panassié (1912-1974) et André Hodeir (1921-2011)

Hugues Panassié l'antimoderne, et André Hodeir le moderne, sont les deux figures de proue antagonistes de la critique de jazz en France entre 1930 (premier article de Panassié) et 1970 (dernier livre d'Hodeir). Du « conservateur » Panassié au « progressiste » Hodeir, c'est pourtant le premier qui, aujourd'hui, sort peu à peu du purgatoire historiographique tandis que le second tend à y entrer. Il est largement reproché à Hodeir d'avoir voulu cantonner le jazz à la sphère esthétique, de ne le considérer qu'en tant que musique (il faut dire qu'il était lui-même compositeur), alors que Panassié, tout réactionnaire qu'il fût, avait fait du jazz une manière d'être, de vivre et de sentir. Panassié moderne parce que politique et Hodeir dépassé parce qu'esthétique ? C'est bien ce clivage qui se dessine, et qui s'oppose curieusement à la distinction proposée par Roland Barthes entre le « bûcheron », qui parle l'objet et dont le langage est en puissance politique (c'est Hodeir abordant le jazz en musicien), et le « poète », qui parle *sur* l'objet et dont le

méta-langage n'est pas politique mais idéologique (c'est Panassié propageant le mythe du « vrai » jazz en prophète ou porte-parole).

Pierre Fargeton est maître de conférences HDR en musicologie à l'Université Jean-Monnet (Saint-Étienne). Membre du CIEREC (EA 3068), il est notamment l'auteur d'un livre sur Django Reinhardt (*La Modernité chez Django*, Aubais, Mémoire d'oc, 2005), et d'une importante monographie sur André Hodeir récompensée par le Prix du livre de jazz 2017 de l'Académie du jazz (*André Hodeir, le jazz et son double*, Lyon, Symétrie, 2017). Il prépare l'édition critique d'une correspondance entre Panassié et Hodeir, ainsi qu'une biographie intellectuelle d'Hugues Panassié.

JEAN-PHILIPPE NARBOUX

L'œuvre d'art au stade moderniste. De Greenberg à Cavell

Dans l'essai « Music Discomposed », Stanley Cavell écrit : « Jusqu'à maintenant, l'esthétique a été l'esthétique des classiques, ce qui est à peu près comme si nous explorions le problème de l'existence d'autrui en utilisant comme exemples les expériences que nous avons des *grands* hommes et des hommes *morts*. » Quelle est la signification d'une telle analogie ? Quelles leçons l'esthétique gagnerait-elle à tirer du modernisme ?

Jean-Philippe Narboux est actuellement Humboldt Distinguished Visiting Researcher à l'Université de Leipzig. Il est Maître de Conférences en philosophie à l'Université Bordeaux Montaigne. Il est l'auteur de :

- « Absorption et picturalité », in : *Wittgenstein*, C. Romano (éd.), éditions du Cerf, 2012)
- (avec K. Paplomata) « Modernisme et autonomie musicale : sur le „formalisme critique“ de Lydia Goehr », in : *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 18, 2016
- « Is Self-Consciousness Consciousness of One's Self? », in : *Wittgenstein and Phenomenology*, O. Kuusela, M. Ometita, T. Uçan (éd.), Londres, Routledge, 2018
- « Speaking of Oneself and Speaking of One's Self » (*European Journal of Philosophy*, Volume 27, Issue 1, 2019).

Page web: <https://sites.google.com/a/narboux.fr/jean-philippe/>

ALICE DUPAS

De l'art moderne à l'art contemporain conceptualisé

S'il est particulièrement difficile de retrouver dans l'art visuel occidental contemporain les caractéristiques de l'art classique, il paraît tout aussi difficile d'y retrouver celles de l'art moderne qui se définit en partie comme l'expression formelle de l'intériorité de l'artiste. C'est qu'en réalité l'art contemporain poursuit –

voire se fond dans – le programme de l'art avant-gardiste qui diffère de celui de la modernité malgré leur parenté temporelle. Si le critère historique ne saurait permettre de définir l'art avant-gardiste et contemporain (ou néo-avant-gardiste) par différenciation d'avec l'art moderne, c'est parce que le critère discriminatoire est autre, il est idéologique : dans l'avant-garde artistique, le concept de l'œuvre n'est plus d'une moindre valeur par rapport à l'œuvre achevée, il atteint une valeur égale, voire supérieure, quand il ne devient pas tout simplement le seul vecteur de l'artisticité de l'œuvre comme dans le mouvement contemporain hardi de l'Art Conceptuel. Un tel constat invite en définitive à repenser la périodisation conventionnelle de l'art en disant qu'au Modernisme succède moins une période Postmoderniste de l'art que l'Art Conceptuel lui-même, avant que l'Art Post-Conceptuel ne vienne régir notre ère actuelle en pointant la nécessaire conceptualité de toutes les œuvres après lui.

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, Doctorante en philosophie à l'ENS de Lyon, Professeure agrégée de philosophie et membre du Laboratoire IHRIM UMR 5317 (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités), Alice Dupas rédige une thèse de philosophie de l'art et d'épistémologie des sciences cognitives sous la direction de Jean-Michel Roy qui s'intitule : « Art et Connaissance : de l'esthétique analytique à l'esthétique cognitive ».

*

Modération du jeudi après-midi assurée par :

LUISA SAMPUGNARO

Doctorante en esthétique, Luisa Sampugnaro prépare une thèse sur « La Pensée esthétique de Gérard Genette », sous la direction de R. S. Bufalo, à l'Université de Calabre.

Elle a publié, entre autres :

- « Per un' archeologia dell'arte post-storica in Arthur C. Danto », in : *L'Arte nel prisma della fine. Danto attraverso Hegel*, avec Francesco Lece (Rome, Aragne, 2016)
- « Il divenire musica della pittura. Il tema dell "Objektlose Malerei" in Hegel, Kandinski e Kojève », in : *Palinsesti*, vol. 5, Pellegrini Editore, Cosenza.

LES ORGANISATEURS

PIERRE-FRANÇOIS MOREAU

Professeur d'histoire de la philosophie émérite à l'ENS de Lyon, ancien Responsable scientifique et technique du Labex et ancien Directeur de L'UMR 5317 (IHRIM). Membre de l'UMR 5317 (IHRIM), ses recherches portent sur Spinoza et le spinozisme, sur l'histoire du libertinisme, des manuscrits clandestins et du matérialisme, sur la thématique des passions à l'âge classique et plus généralement sur l'histoire des idées de l'humanisme aux Lumières, ainsi que sur la méthodologie de l'histoire de la philosophie. Il travaille également sur Deligny et l'histoire de l'éducation et du travail social en France. Parmi ses dernières publications :

- *Spinoza : l'expérience et l'éternité*, Paris, PUF, 1994, rééd. 2009
- *Lucrece : l'âme*, Paris, PUF, « Philosophies », 2002
- *Spinoza. État et religion*, Lyon, ENS Éditions, 2005
- *Problèmes du spinozisme*, Paris, J. Vrin, 2006
- *Spinoza et le spinozisme*, Paris, PUF, 2007.

Au sein du Labex Comod, il est responsable de l'Axe 1. Il est co-responsable du « Séminaire d'histoire des idées ».

AUDREY RIEBER

Maîtresse de conférences en philosophie à l'ENS de Lyon, membre de l'IHRIM UMR 5317, ses recherches portent sur l'esthétique et la philosophie de l'art, notamment sur les questions de forme, d'image, de symbole et d'historicité. Cette réflexion philosophique se nourrit des apports théoriques et méthodologiques d'autres champs qui ont connu un développement original dans le domaine germanophone : histoire de l'art, science de l'art (*Kunstwissenschaft*), science de l'image (*Bildwissenschaft*), science de la culture (*Kulturwissenschaft*), science des médias (*Medienwissenschaft*). Voir notamment : *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012. Et, récemment :

- « La fin de l'art selon Friedrich Kittler. Que reste-t-il de l'esthétique pour une théorie technique des médias ? », in : *Appareil*, n° 19, 2017, numéro dirigé par Audrey Rieber et Slaven Waelti
- « Le projet d'une métapsychologie de l'art. Panofsky à la Bibliothèque Warburg : 1915-1933 », in : *Revue germanique internationale*, n° 28, 2018, numéro dirigé par Carole Maigné, A. Rieber et Céline Trautmann-Waller
- « “Car l'espace aussi est un concept temporel” (P. Klee). La logique de l'image selon Gottfried Boehm », in : *La Part de l'œil. Revue de pensée des arts plastiques*, n° 32, 2018-2019, p. 82-97.

BAPTISTE TOCHON-DANGUY

Normalien (ENS de Lyon), agrégé de philosophie, Baptiste Tochon-Danguy prépare une thèse à l'École Pratique des Hautes Études (LEM ED 472) intitulée « *Il furore dell'arte* : sculpture et métaphysique du mouvement de Jacopo della Quercia à Giambologna » sous la direction de Stéphane Toussaint. Il a publié « *Per forza di levare*, matière et création dans la sculpture de Michel-Ange », *Appareil* [En ligne], 2018 et « La matière dans la sculpture de Michel-Ange : de la technique à la métaphysique », *Accademia, Revue de la société Marsile Ficin*, vol. XVIII, 2019, p. 123-137.

LIEU DU COLLOQUE

L'École normale supérieure de Lyon se trouve dans le quartier de Gerland, 7^e arrondissement de Lyon, près du pont Pasteur, sur la rive gauche du Rhône, à proximité du Musée des Confluences et de la Halle Tony Garnier, à un quart d'heure de la Presqu'île (centre-ville).

SITE DESCARTES :

ACCUEIL DESCARTES : (D1), 15 parvis René Descartes, à l'angle de l'avenue Jean Jaurès et de l'avenue Debourg.

BÂTIMENT BUISSON : (D8), accessible également au 19 allée de Fontenay.

Venir à l'ENS de Lyon en transports urbains

- **Métro** ligne B, arrêt « Debourg ».
- **Tram T1** ou **bus C22** : arrêt « Debourg » pour le site Descartes.
- **Parking Velov** sur le parvis Descartes.
- **En train et en avion :**
Depuis la gare Part-Dieu, Métro ligne B direction Oullins
Depuis la gare de Perrache, Tram T1 direction Debourg
Depuis l'aéroport international Saint-Exupéry, navette Rhône Express jusqu'à la gare Part-Dieu
- **En voiture :**
Depuis l'Est : Périphérique Sud sortie Gerland.
Depuis l'A6 : sortie Pont Pasteur

