

D'une arche l'autre...

La redécouverte des académismes entre postmodernité et antimodernité

—

François Legrand

Les phénomènes de réappropriation du passé apparaissent comme une des caractéristiques majeures du pluralisme associé à la culture postmoderne. L'histoire de l'art connut logiquement des révisions de grande ampleur et d'une profonde diversité, tout particulièrement en ce qui concerne le XIX^e siècle, siècle de l'histoire.

Révéléateur d'un désir de brouiller les critères du jugement esthétique par l'ironie, *Equivoques* (1973), l'exposition de François Mathey au musée des Arts décoratifs, se proposait de traverser la peinture du XIX^e siècle en jouant avec délectation sur tous les tableaux : du dérisoire au sérieux, de l'arbitraire amusé de l'abécédaire à la confusion délibérée de l'accrochage. Quatre ans après, à Beaubourg, le poète et critique Alain Jouffroy confrontait dans *Guillotine et Peinture, Topino-Lebrun et ses amis* (1977) six artistes contemporains (dont Fromanger et Monory) au peintre révolutionnaire, guillotiné en 1801. Le but avoué d'une telle confrontation était de favoriser l'émergence d'une *NPH* ou Nouvelle Peinture d'Histoire afin d'en finir avec l'« alibi d'arrière-garde » de l'avant-garde et de rompre avec la tendance antihistorique à l'autodéfinition de l'art. Loin de promouvoir un retour nostalgique à l'hégémonie de l'historicisme par le culte de l'héroïsme, ce projet entendait au contraire favoriser des « solutions de continuité entre les époques », déclarées *de facto* contemporaines, et susciter entre des individus ces « passages » accélérés par « la multiplication de puissance des media ».

D'autres révisions esthétiques aux allures de réévaluations idéologiques n'allaient cependant pas tarder à faire entendre des accents parfois ouvertement restaurateurs, emblématiques d'un antimodernisme de plus en plus « décomplexé ». Dans les mêmes années soixante-dix, en effet, différents porte-drapeaux des académismes du XIX^e siècle allaient profiter de la brèche ouverte par la crise de l'interprétation moderniste de l'histoire de l'art et le déni consécutif d'idéologie exclusive pour faire valoir un droit à la différence, chèrement acquis à les entendre. Pour mieux refouler l'effroi de « l'aventure sémiotique », ce discours entendait renouer de fait avec l'horizon théorique du XIX^e siècle afin de prôner une relecture contextuelle et exclusivement patrimoniale de l'art. Si cette réappropriation du passé s'inscrit

de facto dans une tendance d'époque favorable au retour éclectique à la tradition et à la peinture, rien n'était apparemment plus étranger au postmodernisme que les mobiles de cette révision. Le ressort principal de ces historiens épris de grandeur perdue reste en effet la nostalgie des grands récits sécurisants, certes ceux d'avant la « tragique » modernité ; dans ce contexte de crise, la globalité historico-culturelle du XIX^e siècle avait pris l'apparence d'un recours unificateur et d'un foyer stable de savoir contre le nivellement des valeurs esthétiques, la conception différentielle et pluraliste et l'effondrement de l'idée même de style. Qui plus est, de la part de ces antimodernes déclarés, la volonté systématique d'identifier la postmodernité à une ruse de l'histoire destinée à permettre à la modernité de se perpétuer sous un autre masque – la transformation postmoderne du passé en produit culturel issu du « magasin d'accessoires¹ » succédant au refus moderniste du savoir historique – incite pourtant à ne pas prendre ces déclarations au pied de la lettre. Pourquoi une telle structure de dénégation, si ce n'est pour occulter une contradiction embarrassante que seule la prise en compte du lien essentiel entre cette résistance à la modernité et une certaine postmodernité permettrait d'éclairer ? Initiée au nom du métier perdu et de la pérennité des critères traditionnels, l'invention de « l'autre XIX^e siècle » a finalement contribué à renforcer l'usage hédoniste d'un passé banalisé au point de perdre tout prestige et permis d'accentuer par excès d'éclectisme la désacralisation de la création artistique, autant de symptômes qui manifestent une connivence certes refoulée mais bien réelle avec la postmodernité. Alors qu'il se promettait de mettre un terme à la confusion entre le beau et le laid, le retour élitiste à l'unique et à l'admirable s'est souvent soldé par la répétition indifférenciée de l'ordinaire et le triomphe de l'art sociologique, si cher à la troisième République. Portée par le marché de l'art, la redécouverte d'une multitude de petits maîtres héroïsés et portés au pinacle de la grande peinture comme autant de victimes de la terreur moderniste ne peut manquer d'apparaître rétrospectivement comme un symptôme supplémentaire du nivellement tant décrié des valeurs normatives. À sa manière, ce changement de l'« histoire du goût » (selon la terminologie aujourd'hui consacrée) qui a si fortement marqué les quatre dernières décennies aura contribué au renforcement paradoxal du « tout se vaut », associé précisément à l'antiélitisme postmoderne. Comme monsieur Jourdain, ces historiens rétifs à la modernité auront incarné un des visages de la postmodernité, sans le savoir. Rien ne permet mieux d'appréhender cette profonde symbiose entre ce retour aux académismes et une certaine postmodernité que le sentiment partagé de la catastrophe. En 1980, Achille Bonito Oliva, le

¹ Marc Fumaroli, *L'État culturel, essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1992, p. 329.

critique de la trans-avant-garde, affirmait ainsi qu'on ne pouvait penser l'art autrement que dans un contexte de catastrophe ; contempler le XIX^e siècle, d'autre part, revenait de même à adopter le regard posthume et surplombant du dernier témoin de la mort de l'art, assimilée à la fin du système parisien des Beaux-Arts.

Cette angoisse de l'effacement de l'art n'est pas récente. Dès 1961, Claude Lévi-Strauss évoquait ainsi avec Georges Charbonnier l'hypothèse d'un futur apictural, confortant le sentiment de l'imminence d'un anéantissement de ce moyen privilégié de connaissance que représentait la peinture dans nos sociétés. Ce phénomène paraît d'autant plus irréparable qu'il est fatalement identifié à la fin de l'art, brisant ce rêve d'unité qui, chez Lévi-Strauss, n'est pas sans tenir du XIX^e siècle.

À *un jeune peintre*, préface écrite à l'occasion d'une exposition consacrée aux aquarelles de l'artiste allemande Anita Albus, à Munich en 1980, entérinait en partie ce constat : la peinture va mourir, la peinture se meurt, la peinture est morte. Cet « arrêt de mort », conséquence de l'« impasse » à laquelle nous aurait conduit l'impressionnisme, souffrait toutefois une exception : il existait une artiste vivante capable d'en finir avec le « travail du peintre » afin de prétendre à nouveau « à la dignité d'un métier. » Lévi-Strauss sacralise ainsi celle dont il fait l'ultime dépositaire du « précieux savoir (qui) est aujourd'hui disparu. » Si l'adepte du regard éloigné ne cède ni au ressentiment antimoderne ni à la supériorité de celui qui assiste avec complaisance au déluge d'un monde qui sombre, il se place néanmoins de lui-même dans une posture reconnaissable dont le discours anthropologique n'a, semble-t-il, jamais fait totalement son deuil : le paradigme du dernier, selon la formule de Daniel Fabre, hérité d'une historiographie romantique aux contours volontiers apocalyptiques. Lévi-Strauss mythifie, hypertrophie une artiste en figure de l'individu-monde.

Qui ne se souvient des photographies de Georges Dumézil s'entretenant avec le dernier locuteur (supposé) de la langue oubykh ? Claude Lévi-Strauss fait de même et s'attache à nous restituer l'ultime message d'Anita Albus, dernière praticienne des secrets de la peinture, au risque d'ériger une artiste réelle en figure fictive à tout le moins disproportionnée.

En mars 1981, la jeune revue *Le Débat*² décidait de republier ce texte dans un dossier trinitaire curieusement dénommé *La peinture du XIX^e siècle et nous*, qui conférait ses lettres de noblesse au « nouveau XIX^e siècle ». Ce choix rédactionnel achevait de donner à cet hommage

² « La peinture du XIX^e siècle et nous », *Le Débat*, n° 10, mars 1981.

« privé » la teneur programmatique à laquelle l'article sur Anita Albus ne prétendait peut-être pas aussi radicalement à l'origine. Rien n'illustre mieux cette tendance à la dramatisation que le changement de titre qui aura accompagné cette republication : à l'évocation de la jeunesse de l'artiste, qui associait à ce constat pessimiste l'espoir d'une survivance, fera place un titre univoque à la nostalgie comminatoire : *Le métier perdu. Nolens, volens, Le Débat* donnait ainsi à l'appel de Lévi-Strauss à un retour de la peinture en arrière – « reprendre la tâche à un point où rien encore ne compromettrait son progrès » – l'apparence miraculeuse de la peinture religieuse du XIX^e siècle, que l'un des auteurs n'hésitait plus à qualifier d'âge d'or.

L'angoisse du dernier n'était pas étrangère au XIX^e siècle, on s'en doute. Le peintre américain George Catlin (1796-1872) faisait ainsi remonter son désir de consacrer son œuvre picturale aux Indiens à un souvenir d'enfance : la vue des ossements exhumés lors des labours effectués par son père. Ainsi qu'il l'écrira plus tard, cette expérience fut déterminante dans la genèse de son musée indien : « les charrues de mon père retournaient chaque jour dans les champs des crânes ou des colliers de verroterie (...) dépouilles indiennes (...) dont je composais, avec une sorte de passion, un petit musée³ » ; le musée de la maturité n'avait été entrepris sous le sceau de l'urgence que parce qu'il contenait « des tableaux vivants de ce qui se meurt et va disparaître sans retour du monde réel des vivants. » *L'Indian Gallery* (1838-1845), « voulue pour que survivent, au massacre des Indiens et au laminage de leurs cultures, des portraits, des objets, des images et des descriptions saisies sur le vif⁴ » constituait donc le modèle réduit d'un monde voué à disparaître, fondé sur la vision symbolique de l'arche de Noé. Ce faisant, Catlin prolongeait une très ancienne configuration du savoir héritée de la Renaissance, propre aux musées, ainsi qu'on nommait alors les vastes sommes encyclopédiques, projets éditoriaux destinés à répertorier tous les cas d'une histoire. Patricia Falguières a rappelé à quel point le Déluge constitue l'horizon de ces arches du savoir qui revendiquent en temps de catastrophe la « nécessité de sauver du désastre, de l'oubli des hommes, de l'incendie des bibliothèques, de l'irruption des barbares le tout du savoir...⁵ » L'existence de Catlin semble donc vouée à cette élaboration salvatrice d'une arche de Noé moderne ; malgré le naufrage de *l'Indian Gallery*, il alla jusqu'à concevoir le rêve planétaire et jamais concrétisé d'un « musée de l'humanité », qui ne pouvait, bien entendu, que prendre la forme d'un musée flottant, nomade et démontable.

³ Claude Macherel, « Genèse d'une arche américaine pour les Indiens », *Du Far West au Louvre, le musée indien de George Catlin, Gradiva*, musée du Quai Branly, 2006, n° 3, nouvelle série, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ Patricia Falguières, « Catlin, la peinture et l'industrie du musée », *Du Far West au Louvre, le musée indien de George Catlin, Gradiva*, *op. cit.*, p. 49-50.

• **Du XX^e siècle...**

Toujours vivace car liée au sentiment d'une catastrophe culturelle irréparable, cette dramaturgie romantique du dernier déterminerait le regard porté dans les années quatre-vingt sur différents artistes vivants. Zoran Music, Avigdor Arikha, Henri Cartier-Bresson, pour ne retenir que les plus célèbres, incarneront tour à tour ou simultanément cette figure mythologique de l'artiste-monde. Le crayon de Music sera ainsi hypertrophié par Jean Clair en porteur de la mémoire des hommes, dernier dépositaire des premiers tracés d'ocre sur le corps inhumés des Néanderthaliens, manière de conjurer par l'hypermnésie ce qui ne relèverait, selon l'auteur, que d'un seul et même phénomène propre à nos sociétés démocratiques assignées à l'amnésie : l'anéantissement de la mémoire, du dessin et du visage.

Plus près de nous, en 2002, Jacques Thuillier a choisi de refermer son *Histoire de l'art*⁶ planétaire sur un portrait peint d'aristocrate sénescant par Arikha, présence ultime qui s'apparente autant à un discret manifeste esthétique qu'à un fragile viatique contre son époque, et quelle époque ! : « toute l'expérience reconquise depuis l'époque carolingienne, écrit l'historien, disparaît en moins de trente ans. » De ce marasme généralisé – nul « peintre ne savait plus dessiner une épaule ou un torse » – devait pourtant émerger Arikha, qui s'imposa en 1973 « de ne jamais broser une toile que d'après nature. » « L'immense ambition » de l'artiste-historien d'art fut ainsi de « réinventer la peinture en repartant de la base. » Ces retrouvailles prendront une dimension symbolique d'autant plus forte aux yeux de certains critiques qu'Arikha s'était d'abord consacré à la peinture abstraite, avant de l'abandonner pour une longue période de silence. En 2002, le credo qui établissait une analogie entre avant-gardes et terreur et plus précisément encore entre la disparition du visage liée à l'avènement de l'abstraction et la mise en place du système d'extermination, n'avait déjà plus rien d'une nouveauté. Si l'on se replace dans cet imaginaire résolument antimoderne, suggérer qu'Arikha est d'une façon ou d'une autre revenu de l'abstraction, tendait à raviver tacitement l'idée qu'un lien tragique essentiel unit ces deux expériences biographiques. Le caractère exemplaire de ce « retour à la réalité » d'Arikha en sera d'autant plus manifeste qu'il ne nous ramène pas au « simple réalisme, ajoute J. Thuillier, mais à la vérité plastique. » Rien moins. L'œuvre d'Arikha présente nombre de vues de bibliothèques saturées – on pourrait évoquer de même ces portraits répétés d'historiens d'art – qui semblent sur le point de s'effondrer comme autant de frêles arches de Noé. Seraient-elles vouées à conjurer un temps l'effacement de la mémoire, dont la société contemporaine, à en croire Jean

⁶ Jacques Thuillier, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2002.

Clair, aurait fait son idéal tacite ? Sur une autre toile, peinte en 1976 (musée de Jérusalem), une ampoule électrique renversée frappe par son absence de rayon lumineux. Eteinte, elle résume sobrement le glas antimoderne du « monde qui s'éteint » ; au nom de la culture humaniste, elle décline encore et toujours l'antienne univoque de la terreur imputée à la seule modernité technique. Il convient ici de se reporter aux commentaires révélateurs qu'avait donnés Arikha à la revue *Le Débat*⁷ à l'occasion de l'inauguration du musée d'Orsay. Si le peintre s'était réjoui d'assister à l'ébranlement du « naïf ultra-idéalisme moderniste », il avait en revanche manifesté une franche déception devant l'éclairage artificiel dit « d'appoint » de certaines salles, qualifié de « catastrophique régression » issue du « progrès scientifique et technologique. » Pour qualifier cette altération technique, Avigdor Arikha aura recours à une comparaison singulière qui illumine mieux encore la teneur nostalgique de l'ampoule précitée : il évoquera ce « malaise que nous éprouvons à la vue altérée d'un tableau aimé, comme à la vue d'un ami aimé que l'on revoit soudain changé, et cadavérique. » Le déni humaniste et pictural à la mort annoncée de l'art ne peut se départir d'une forme de négativité. Hommage d'un survivant à un autre dernier, Arikha fit, en 1981, un portrait au crayon de Cartier-Bresson.

Le retour du photographe Henri Cartier-Bresson au dessin en 1973 avait en effet été salué comme une autre divine surprise. Cet « à-rebours technologique », qui nécessitait de rompre avec l'instant pour s'immerger dans « l'épaisseur des millénaires⁸ » sera lui aussi élevé à la dimension salutaire d'une rupture avec l'arrondissement décrié du monde moderne à la technique. Dans ce contexte, les retrouvailles de Cartier-Bresson avec le dessin prennent en tant que telles la dimension métaphorique d'une arche, ce que souligne de façon plus qu'explicite la série de dessins que l'artiste consacra vers 1976 à une... arche de Noé bien particulière : la galerie du Muséum d'histoire naturelle à Paris. Cette scène inaugurale du retour au dessin convoque pourtant de bien étranges fantômes. Cartier éprouve la nécessité de se focaliser sur des ossements d'espèces à jamais disparues et des squelettes d'animaux géants, antérieurs à l'apparition de l'homme. L'ultime dépositaire du dessin place son retour en amont sous le sceau de l'absence de l'homme, suscitant *de facto* une analogie entre l'enfouissement dans une préhistoire à jamais éteinte et l'extinction inéluctable de son médium. Soucieux de « donner corps à son projet », Cartier-Bresson, dresse contre toute attente le portrait paradoxal de la disparition.

Hasard objectif ou ironie de l'histoire, le trait de Cartier-Bresson fixera, du point de

⁷ Avigdor Arikha, « À propos de la lumière », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p.165.

⁸ Jean Clair, *Trait pour trait, Les Dessins d'Henri Cartier-Bresson*, Paris Arthaud, 1989, p. 13.

vue surplombant de son appartement parisien, près des Tuileries, une autre arche encore dans les limbes en 1975 comme s'il pressentait à nouveau que la représentation du présent ne pouvait surgir autrement que sous l'apparence d'un passé irrévocable : la gare d'Orsay, ce frigidarium où se déploierait l'ultime spectacle de la grande tradition ininterrompue avant que ne « fût consommé le drame moderne des arts⁹. »

• ... au XIX^e siècle

C'est dans la gare d'Orsay désaffectée qu'Orson Welles trouva le décor propice à son film *Le Procès*. Etrange prescience tant cette dimension judiciaire devait jouer un rôle primordial dans le discours de réhabilitation des victimes de la modernité.

L'existence du peintre Jean-Paul Laurens (1838-1921) est presque trop parfaitement emblématique des beaux récits édifiants qu'aimait à propager le jules-ferrysme pour étendre aux plus démunis l'idéal de l'égalité des chances grâce aux bienfaits du patronage méritocratique et républicain. Parmi ses nombreuses œuvres médiévales, l'une retiendra plus encore notre attention dans la mesure où l'éloignement historique généré en apparence par le sujet ne peut cacher une proximité stupéfiante avec le discours justicier qui aura animé la redécouverte des académismes des deux derniers siècles. Cette convergence, on s'en doute, n'est pas le fait d'un simple hasard.

Peint en 1870 d'après un épisode tiré de la vie des papes, le *Pape Formose et Étienne VII* (musée des Beaux-Arts de Nantes) nous rappelle que le XIX^e siècle fut aussi le temps de la nécrologie. Ce siècle nécromant assimile en effet la postérité à un arrêt de l'histoire. C'est un jugement sans appel, dont le verdict, définitif, suit la « trêve de Dieu », autrement dit la période consacrée par les critiques à la formation du dossier en vue du jugement à venir. Dans cette œuvre lourdement macabre, Laurens conjugue mise en accusation, demande de justice et *in fine* exhumation et procès posthume. En 896, Étienne VII fit exhumer le cadavre de son prédécesseur, qui avait usurpé de son vivant le titre papal, le fit juger et condamner. Depuis les années 1970, les défenseurs de l'art pompier n'auront cessé de rejouer à leur manière cette scène primitive. Le discours posthume et l'exigence de justice réparatrice semblent en effet inhérents à une critique philologique qui fait de la littéralité du sens, qu'elle appelle objectivité, le cadre impératif d'« un système normatif très étroit : un rien le déborde¹⁰ ». D'où ce sentiment que la vérité n'est pas étrangère à une forme fantasmée de légalité puisque,

⁹ Marc Fumaroli, « L'avant-dernier acte », *Le Débat*, op. cit., p. 175.

¹⁰ Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 17.

ainsi que l'écrivait Barthes dans *Critique et Vérité*, « les désaccords deviennent des écarts, les écarts des fautes, les fautes des péchés. » Ce qui explique cette litanie d'« expositions revanches », expression d'un ressentiment mémoriel impatient.

La rhétorique de la victimisation et de l'exhumation deviendra ainsi l'un des principaux ressorts du discours de réhabilitation de l'art pompier. Dans cette logique victimaire, le musée d'Orsay prendra sa part du devoir de repentance : désormais, la visite tiendra lieu aussi d'acte collectif de contrition, voire de pénitence infligée à la dernière « cabale de modernitaires » : « on ne peut accéder aux impressionnistes *sans* passer par l'allée centrale de la sculpture¹¹ » souligne ainsi Anne Pingeot. Que verra-t-on dans cette allée réparatrice « à l'air et à la lumière¹² » ? Des fantômes. Des revenants exhumés afin que la sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle « entre en jugement » et ne soit plus « condamnée par défaut » à la « réclusion », à la « sélection », à « rentrer sous terre » puis à l'« oubli ». « ... Pour juger, nous "donnons à voir" », écrit encore Anne Pingeot de ce paradis enfin retrouvé de la sculpture académique. On ne pouvait mieux dire : « voir de ses propres yeux », ce n'est autre chose que la définition de... l'autopsie.

Comme le montre déjà l'œuvre de Paul Landowski, l'un de ces sculpteurs figuratifs remis récemment en vogue, ce type de rhétorique n'a rien d'inédit. Son monument aux morts de Chalmont dans l'Aisne, *Les Fantômes*¹³ (1935), exalte cette esthétique du revenant. Dans ce groupe colossal situé sur une colline surplombant la plaine, sept combattants tombés au combat reviennent du monde des morts. Telle une scène du Jugement dernier, ils se relèvent et surgissent des profondeurs de la terre. Que réclament-ils aux vivants ? : que justice leur soit rendue.

Au musée d'Orsay, l'espace en contrebas qui prélude à l'allée centrale des sculptures répond lui aussi à un tel dispositif posthume. Dans ce périmètre semblable à un narthex, « les grands noms du début du siècle montent la garde¹⁴ », sous le regard inflexible des lions de Barye, véritables gardiens du Temple. Les bustes des grands hommes, tel le *Goethe* surélevé de David d'Angers, définissent le point de vue surplombant de la postérité. Sartre, dans *Les Mots*, était revenu sur ce mécanisme qui a longtemps prévalu chez lui : se penser passé, c'est à dire déjà « grand homme. » Enfant, il considérait sa naissance « du haut de sa tombe. » Il vivait à l'envers : « je choisis pour avenir un passé de grand homme. » En face, le *Napoléon*

¹¹ Anne Pingeot, « La sculpture à Orsay », *Le Débat*, *op. cit.*, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ Michèle Lefrançois, « Les Fantômes », *Paul Landowski, La Pierre d'éternité*, cat. exp., Péronne, Historial de la Grande Guerre, 2004, p.13-23

¹⁴ Anne Pingeot, *La sculpture à Orsay*, *op. cit.*, p. 38.

s'éveillant à l'immortalité de Rude, « dont l'ombre s'étend sur le siècle de l'histoire », entend ainsi imposer définitivement le jugement de l'au-delà, celui de la postérité. Ainsi justifié par la postérité, le musée devient alors une longue rétrospection, un déjà-vu, qui « fait de nous les succubes d'un pseudo-passé (...) », selon la formule de Paolo Virno. Dans l'allée centrale, le monumentalisme postmoderne de l'architecture funéraire de Gae Aulenti renvoie à un passé d'autant plus écrasant qu'il est indéfinissable. Représentation fictive de l'image « éternelle » du passé, ces hautes murailles de pierre aspirent à accroître démesurément le pouvoir « judiciaire » de la mémoire et limitent d'emblée l'horizon du présent à l'historicisme nostalgique de « l'autre XIX^e siècle. » Comme l'écrivait Bergson dans *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* : « On sent qu'on choisit et qu'on veut, mais qu'on choisit de l'imposé et qu'on veut de l'inévitable. »

À Roubaix, au musée de la Piscine, qui est devenu l'un des fers de lance de la réhabilitation des académismes des deux derniers siècles, des statues emblématiques des réalismes des XIX^e et XX^e siècles se font face autour du grand bassin rempli d'eau. Sauvées des eaux, ces dernières offrent une traduction muséographique particulièrement explicite de cette rhétorique antimoderne du déluge, entre sauvegarde magnifiée et hantise de la disparition du passé. Cette conception littérale du musée comme arche de Noé s'est cristallisée dans une représentation de la culture, aux allures de parfaite fiction postmoderne. Mais cette fiction, perméable en apparence aux reflets et aux résonances les plus divers, coïncide en fait avec la vision nostalgique d'une culture unitaire et d'une harmonie corporelle indemne de toute modernité.

Cette volonté de ne faire apparaître le présent que sous le masque irrévocable du passé crée un pont entre antimodernisme et postmodernité. Cet horizon partagé n'autorise certes pas à réduire la postmodernité à « l'héritage des réactions que la modernité culturelle a dressées contre elle depuis le milieu du XIX^e siècle », pour reprendre la formule critique d'Habermas, mais il nous rappelle que le chemin qui mène à la tradition – fût-il de nature hédoniste – reste toujours semé d'ambiguïtés. L'oublier serait s'aveugler.