

## DE LA NOUVEAUTE SUPERFICIELLE A LA NOUVEAUTE AUTHENTIQUE.

### DES DEGRES DANS LA NOUVEAUTE

par **Dominique Lepage**

Université Jean Moulin Lyon III – Université Laval, Québec

L'idée de nouveauté n'a rien de nouveau : le terme même peut facilement être retracé, sous une forme tout à fait reconnaissable quant à la forme et au sens, dans les langues anciennes où il est associé aux significations encore aujourd'hui familières du jeune, du récent, de l'inédit, de l'étonnant.<sup>1</sup> Ainsi le « nouveau » se présente comme une notion fondamentale, du moins ancestrale, et en même temps tout à fait banale. Il est vrai, en effet, que le terme de nouveauté traverse le langage courant sans rien secouer : très simplement, la nouveauté fait partie de la vie, dans tous les sens du terme. L'histoire révèle cependant la difficulté d'évoquer la nouveauté dans la neutralité. Sans doute, l'époque moderne, qui s'en est fait rien de moins qu'un mot d'ordre, attire plus que toute autre notre attention sur les enjeux existentiels et sur la dimension polémique que porte si aisément la nouveauté. L'ambivalence quant à la valeur de cette dernière n'est d'ailleurs pas non plus nouvelle. L'histoire chrétienne fournit des exemples tout à fait intéressants du point de vue de la multiplicité des sens attribués à l'idée de nouveauté, et corrélativement, des jugements de valeurs qu'elle suscite. Le débat entourant la Réforme, notamment, mobilise l'idée de nouveauté.<sup>2</sup> C'est en effet la légitimité de l'innovation en matière religieuse qui est en cause. Du côté des réformistes comme du côté des catholiques, tout ajout aux textes de l'Écriture sainte est jugé coupable : à la perfection de la parole divine, l'homme n'a rien à ajouter, de sorte que toute prétention novatrice en cette matière est d'emblée coupable. Le désaccord passe ainsi, en bout de ligne, par la question de savoir ce qui mérite l'appellation de nouveauté : les réformistes seraient coupables de vouloir proposer de nouvelles interprétations du texte biblique, ou les catholiques se seraient rendus coupables d'une abondance d'innovations exégétiques avec lesquelles il faut rompre pour, essentiellement, revenir aux sources. Or dans le texte biblique lui-même, le vocabulaire de la

---

<sup>1</sup> *Novus* en latin, *neos* en grec, *návah* en sanskrit. Voir Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950, p. 1320-1321 et Quicherat et Chatelain, *Dictionnaire Français-Latin*, Hachette, Paris, p. 937.

<sup>2</sup> À ce sujet, voir : F. Lestringant, « La nouveauté, un scandale très ancien. Note sur la polémique religieuse en France au temps des guerres de religion. » In *Innovation et tradition de la Renaissance aux Lumières*, F. Laroque et F. Lessay (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

nouveauté est bien présent. Le thème de l'homme nouveau apparaît dans le Nouveau Testament : l'homme du corps doit mourir pour naître par l'esprit.<sup>3</sup> On retrouve en outre d'abondantes évocations de la nouveauté dans le texte de l'Apocalypse : l'intervention divine dans le monde est instauratrice de nouveauté. La polysémie du terme révèle ainsi ce qui semble bien être le principal critère d'une nouveauté vraie ou du moins légitime en matière religieuse : elle doit ressortir de l'action divine. L'homme n'est pas en position de produire des nouveautés.

Ainsi, même avant la modernité, la notion de nouveauté révèle sa complexité. Le cas évoqué ici illustre déjà la variété des enjeux polémiques pouvant traverser l'idée de nouveauté qui, loin d'être simple, tend à se décliner en de multiples gradations, en fonction des valeurs concernées. Une telle complexité n'a pu que s'amplifier au cours de la modernité, dont l'esprit est d'emblée lié à un élan vers le nouveau. Suite à la révolution industrielle, particulièrement, se révèle et s'exacerbe la densité de la question du nouveau, qui s'impose dans les discours comme porteur d'une valeur propre, bien que peu explicitée. Ici encore se manifestent des distinctions, des gradations plus ou moins explicites relativement à ce qui constitue une nouveauté valable. Car l'enthousiasme pour la nouveauté s'accompagne aussi d'une série de critiques selon lesquelles telle ou telle prétendue nouveauté n'en est pas vraiment une, ou selon lesquelles tel ou tel rapport à la nouveauté est problématique. Ce débat est en tout cas caractérisé par la radicalité de l'importance accordée à cette notion, qui au cours du XIX siècle tend à s'autonomiser, jusqu'à se constituer elle-même en valeur. Ainsi on ne recherche ni ne critique plus seulement le caractère nouveau (la nouveauté) de ceci ou de cela, mais on s'élance résolument et explicitement à la recherche du Nouveau. L'adjectif est substantivé (il faut faire « du nouveau »), parfois même traité comme un absolu, avec l'ajout d'une majuscule ou encore des propositions aussi radicales que celles d'une « Religion du nouveau », par laquelle le poète Marinetti qualifie le mouvement futuriste qu'il fonde au début du siècle<sup>4</sup>. Dans la célèbre conclusion au *Voyage*, qui clôt les *Fleurs du mal*, Baudelaire ne voyage plus à la recherche de nouveaux paysages ou de nouvelles contrées, mais s'élance dans une quête dont la radicalité est soulignée par des italiques (qui sont bien de Baudelaire), par son association à la mort, et par la

---

<sup>3</sup> Voir « L'entretien de Jésus avec Nicodème », en Jean 3, 1-8.

<sup>4</sup> F. T. Marinetti utilise cette expression pour le moins audacieuse à plusieurs occasions, notamment dans « Le futurisme mondial », de 1924. Voir : Giovanni Lista (éd.), *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*. pour fds italien ed. Lausanne (Suisse), Editions l'Age d'homme, 1973, p. 94.

radicale indétermination que révèle l'inquiétante indication « au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu, pour trouver du *nouveau* ». Voilà que le nouveau, pour lui-même, est érigé au rang de valeur, au point de s'immiscer de manière importante dans les domaines du Beau, du Vrai et du Bien.

Or, comme nous l'avons souligné, il n'en demeure pas moins que, dans ce contexte, toute nouveauté n'est pas bonne à prendre. Les critiques abondent qui prennent pour cible la curiosité insatiable du public pour les moindres nouveautés, ou encore qui taxent d'échec des nouveautés manquant de radicalité. Qui plus est, de telles critiques se retrouvent très souvent chez des auteurs qui recourent par ailleurs à l'idée de nouveauté en un sens positif, laissant ainsi clairement entendre qu'ils supposent une sorte de hiérarchie des nouveautés, en tout cas un critère de ce que constitue une véritable nouveauté. C'est le cas notamment de F. Nietzsche, de P. Valéry, ou encore de T. W. Adorno, témoins de ce phénomène dont les commentaires et analyses sur le sujet seront citées ici.

C'est donc cette question que nous poserons ici : Quel est, dans cette modernité qui s'est passionnée pour le nouveau, le critère d'une nouveauté légitime, vraie, authentique ou profonde ? Cette interrogation se décline en un complexe de questions : Si la modernité du nouveau s'est implicitement ou explicitement donné un ou des critères d'évaluation de la nouveauté, quelle en est la validité, et quelle en est la viabilité ? La nouveauté peut-elle à elle seule être porteuse de valeur ou de vérité ? Si oui, à quel type de vérité peut-elle prétendre ? Comment se positionnent les différents sens ou les différentes figures du nouveau à cet égard ? Nous aborderons ici ces questions essentiellement à partir de la perspective artistique. D'abord parce que, à la suite de Baudelaire, et ensuite avec la culture des manifestes où les démarches artistiques se sont accompagnées de la formulation théorique de leurs intentions, le discours artistique s'est fermement et explicitement approprié ce discours du nouveau. Ensuite parce que, n'étant pas directement tourné vers l'utilité, l'art laisse plus d'espace au déploiement même excessif du goût pour la nouveauté. Ainsi il permet mieux que tout autre d'isoler les considérations visant la nouveauté pour elle-même, et révèle de manière paradigmatique le sens et les aspirations prêtées à l'idée de nouveauté.

## La modernité : la nouveauté comme rupture

De manière générale, le goût moderne pour le nouveau se traduit par un désir de rupture. En effet, si, dans certains contextes, l'idée de nouveauté peut prendre le sens d'un retour, d'un recommencement, le contexte de la modernité lui préfère souvent la figure du nouveau comme inédit. Le développement d'une conception linéaire de l'histoire tend à exclure les retours, et la foi dans le progrès favorise un enthousiasme parfois peu critique pour toutes les nouveautés. Dans cette perspective, il semble que la nouveauté d'une chose soit d'autant plus grande qu'elle réalise une rupture plus radicale avec la tradition, ou avec le passé, l'inédit étant le jamais entendu, le « jamais-vu ». Ainsi les avant-gardes artistiques, dans la mesure où elles cherchent à aller au-devant de l'avenir, veulent se tenir au plus loin de la tradition. On connaît en outre la passion destructrice commune particulièrement au dadaïsme et au futurisme. Le terme d'avant-garde lui-même, terme militaire importé dans le domaine artistique, signale non seulement l'intention de se positionner devant les autres, au-devant de l'avenir, mais aussi ce caractère combattif d'une démarche qui cherche le nouveau par la rupture.<sup>5</sup> En politique, la violence révolutionnaire traduit une agressivité semblable contre les institutions traditionnelles et marque cette volonté de rupture radicale : la Révolution française passait par la table rase.

Nietzsche a articulé ce moment de la destruction : s'il est selon lui nécessaire de créer de nouvelles valeurs, la destruction des anciennes valeurs en est le préalable incontournable. Le moment de la destruction est représenté, dans l'allégorie des trois métamorphoses proposée au début d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, par le lion qui tue le dragon du « tu dois ». Ce moment est selon Nietzsche nécessaire, bien que la destruction ne suffise pas à créer de nouvelles valeurs, une tâche qui reviendra plutôt à l'enfant. Il semble néanmoins que les avant-gardistes et les révolutionnaires aient fait une très grande place dans leur démarche à ce moment de la destruction. Dada, en ce sens, a voulu se maintenir en rupture avec la tradition, notamment en brisant la structure traditionnelle du langage, mais s'est refusé à l'instauration de lignes directrices. Ainsi, affirme Tzara : « ... Nous ne cherchons RIEN. Nous affirmons la vitalité de chaque instant. »<sup>6</sup> Dans un autre registre, notons que,

---

<sup>5</sup> Voir notamment M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*. Durham, Duke University Press, 1987, chap. « The Idea of the Avant-Garde ».

<sup>6</sup> T. Tzara, « Proclamation sans prétention » dans *Dada est tatou. Tout est dada*, intro. Henri Béhar, Paris, Flammarion, « GF », 1999.

des régimes totalitaires qui ont prétendu régénérer la race ou le peuple, l'histoire retient surtout les violences commises au nom de ce projet. Le discours va de la purification de la race par l'élimination des éléments malades chez les nazis, à la régénération du peuple par la lutte contre le « vieil homme » pour préparer l'avènement des Italiens nouveaux chez les fascistes.<sup>7</sup>

À mesure que devient explicite la recherche du nouveau, on remarque en outre une radicalisation croissante de ce désir de rupture, par lequel les artistes, particulièrement, tendent à délaïsser l'idée du progrès, à la recherche d'une nouveauté plus proche de l'imprévisible et de l'événement, à la faveur du désordre et du hasard, comme si une nouveauté qui était en fait déjà contenue dans le présent ne constituait pas une véritable nouveauté.<sup>8</sup> En cherchant l'imprévisible, on cherche à rompre même le lien de causalité liant la nouveauté à ce qui la précède. André Breton parle de « hasard objectif », et explique une partie de la démarche surréaliste comme consistant à se rendre disponible au hasard, par l'attente ou par l'expérimentation.<sup>9</sup> Cet intérêt pour le hasard est partagé avec Dada, et converge en outre avec les démarches d'expérimentation par lesquelles plusieurs artistes ont tenté, au XXe siècle, de s'exposer à l'imprévisible.

### **De la bonne à la mauvaise nouveauté : les critiques**

Quant à la question de savoir d'où vient ce désir de rupture, on dit généralement qu'elle appartient en propre à la modernité. Le commencement absolu est l'idéal poursuivi par les modernes, depuis l'entreprise cartésienne de refondation du savoir jusqu'aux dadaïstes qui prétendant faire place à un homme neuf après l'avoir purgé de son rapport à la tradition, en passant par les révolutionnaires français. Au XXe siècle, toutefois, tout se passe en outre comme si les artistes d'avant-garde et les défenseurs d'une nouveauté radicale avaient cherché, plus ou moins consciemment, à donner à la nouveauté un sens plus véritable, plus profond que celui auquel elle était réduite par l'engouement dit « bourgeois » pour les moindres nouveautés. Du goût pour les nouveautés superficielles ou du goût superficiel pour les nouveautés, on cherche à s'éloigner par une radicalisation de la recherche

---

<sup>7</sup> Voir M.-A. Matard-Bonucci et P. Milza (dir.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste, 1922-45. Entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

<sup>8</sup> Adorno, dans la *Théorie esthétique*, décrit l'art moderne et la dynamique du Nouveau en termes de négation de la « clôture du toujours-semblable », d'explosion, de rupture de la continuité, etc. Voir notamment le paragraphe « Problème de l'invariant : expérimentation I » dans T. W. Adorno, *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1995.p. 45-46.

du nouveau et, ainsi, de la rupture avec la tradition. C'est en ce sens que va l'interprétation que fait Adorno de la recherche du nouveau en art à partir du XIXe siècle<sup>10</sup>. L'adoption de la valeur du *Nouveau* traduit ce qu'on pourrait appeler, en termes adorniens, la « mimésis critique », par un art en processus d'autonomisation, de ce goût superficiel pour la nouveauté qui n'aboutit bientôt qu'à la répétition du même. Il s'agit d'une réponse au désarroi causé par l'impression d'uniformité ressentie à l'ère de la reproduction technique. Adorno lie ainsi l'engouement pour la nouveauté à une « révolte contre le fait qu'il n'y a plus rien de nouveau »<sup>11</sup>.

Heidegger s'est lui aussi montré sensible à cette question, notamment dans son analyse du rapport moderne à la technique, qui serait caractérisé par cet affaiblissement perpétuel dans le passage d'une nouveauté à l'autre, lui-même signe de l'ennui profond qui caractérise l'époque.<sup>12</sup> On doit bien sûr ajouter à ceux-là le facteur que constitue la structure même du système capitaliste, dont la nouveauté – ou l'innovation – est un ressort essentiel. Que ce dernier soit ou non à l'origine du goût moderne pour le nouveau, en tout cas, sa valorisation en art est bien conçue en opposition ou en écart avec le goût effréné de la nouveauté que les observateurs notent chez leurs contemporains depuis le XIXe siècle et même jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, par exemple, ce même Nietzsche qui propose la création de nouvelles valeurs critique ceux qu'il appelle les prédicateurs de la mort : « Vous tous, qui aimez le travail effréné et tout ce qui est rapide, nouveau, étrange – vous vous supportez mal vous-mêmes, votre activité est une fuite, et c'est la volonté de s'oublier soi-même. »<sup>13</sup> Ces termes ne sont pas sans rappeler l'analyse que fera plus tard Heidegger de la curiosité (*die Neugier*) dans *Être et temps*. Ce goût extrême de la nouveauté pour elle-même a quelque chose de désespérant aux yeux des critiques. Désespérant, le mot est à prendre au sens fort, puisqu'il ne se traduit apparemment que dans la répétition du même, par quoi on finit souvent par l'assimiler à la

---

<sup>9</sup> Voir notamment le premier *Manifeste du surréalisme*.

<sup>10</sup> Du point de vue de la périodisation, l'appel baudelairien se présente comme un moment charnière, et inaugure cet engouement croissant pour une nouveauté valorisée en elle-même. À ce sujet, voir notamment A. Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

<sup>11</sup> T. W. Adorno, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*. Trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral. Paris, Payot, 1980. Voir l'aphorisme 150 intitulé « Édition spéciale ».

<sup>12</sup> Voir L. P. Thiele, « Postmodernity and the Routinization of Novelty: Heidegger on Boredom and Technology. » *Polity* 29, no. 4, 1997, p. 489-517.

<sup>13</sup> F. Nietzsche, « Ainsi parlait Zarathoustra » in *Œuvres*, Jean Lacoste et Jacques Le Rider (éd.), *Bouquins*. Paris, Robert Laffont, 1993, p. 318.

mort, alors même que le nouveau est censé être un moment de naissance, porteur de vie. Ainsi, selon Adorno, le nouveau recherché pour lui-même n'aboutit qu'au retour de l'ancien, à une compulsion de répétition où le mouvement incessant ne donne pourtant qu'une apparence d'immobilité, et où dans « la strate du non prémédité » que constituerait le nouveau, on ne cherche au minimum qu'une sensation. Paul Valéry a pour sa part souligné comment le « goût exclusif de la nouveauté » est condamné à une intensification qui conduit à un état semblable à la mort : « Le nouveau est un de ces poisons excitants qui finissent par être plus nécessaires que toute nourriture; dont il faut, une fois qu'ils sont maîtres de nous, toujours augmenter la dose et la rendre mortelle à peine de mort. »<sup>14</sup> Le poème de Baudelaire cité plus tôt fait le récit d'une telle progression : c'est au terme d'une quête déçue de nouveautés que le voyageur ennuyé se tourne vers la mort pour « trouver du *nouveau* ». Or la déception vient du fait que des lieux exotiques et des paysages extraordinaires ne font pas le poids au regard d'une humanité qui apparaît partout la même. Il aurait fallu que *tout* soit différent.

Adorno a bien noté cette tendance à aller vers la nouveauté radicale et intégrale. Il montre en effet qu'à partir du moment où l'art se donne pour exigence de faire du nouveau, seule paraît légitime l'œuvre qui est allée le plus loin, qui a pris le plus grand risque. Elle aboutit elle aussi à une exigence formelle, très abstraite, de la négation intégrale : du rejet de certaines traditions, elle se radicalise en rejet de la tradition en général, et se réalise dans un maximum de rupture, de risque, dans une tentative répétée de se maintenir aux confins des possibilités de l'art, toujours dans l'espoir d'accéder à la rupture radicale, pour accéder à ce qui est radicalement involontaire et imprévisible. C'est pourquoi, explique Adorno, chaque œuvre nouvelle se constitue en ennemie mortelle de toutes les autres.<sup>15</sup>

Par ces mots, donc, la recherche du nouveau s'abandonne à la plus totale indétermination : il faut du nouveau, simplement. L'autonomisation de l'idée de nouveauté la plonge dans un niveau d'abstraction, du moins d'indétermination radicale. Aussi pour Adorno elle se réduit ultimement à une pure recherche de sensation « Etre encore capable de percevoir quelque chose sans se soucier

---

<sup>14</sup> Voir Tel quel, « Choses tues » dans P. Valéry, *Œuvres*. Jean Hytier ed., Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1960, tome II, p. 478.



de la qualité, remplace le bonheur parce que la quantification omniprésente et omnipotente nous a enlevé toute possibilité de percevoir. »<sup>16</sup> Disant cela, Adorno pointe vers un autre aspect central de l'euphorie de la nouveauté maintes fois souligné, qui est l'appauvrissement de l'esprit critique.

On en prendra pour exemple ce passage du Manifeste « Contre l'art anglais » rédigé par Marinetti et R.W. Nevinson en 1914, où ils critiquent « les novateurs arrêtés de fatigue, de bien-être ou de désespoir [...] », soit ceux du groupe anglais The New Art Club, qui malgré l'annonce de nouveauté demeure pris dans la tradition. Le reproche est bien celui d'un manque de radicalité dans la rupture. Puis les deux auteurs poursuivent en portant leur critique sur « les novateurs qui déclarent : 'oui, nous voulons du nouveau, mais pas votre nouveau' [à savoir, ici, celui des futuristes] »<sup>17</sup> De là à suggérer que l'innovation véritable exige de renoncer à l'esprit critique, il n'y a qu'un pas.

C'est aussi ce par quoi Paul Valéry expliquait sa réticence face à la volonté de nouveauté, visant de manière assez générale toute démarche prenant la nouveauté pour fin unique : « Le goût exclusif de la nouveauté, dit-il, marque une dégénérescence de l'esprit critique, car rien n'est plus facile que de juger de la nouveauté d'un ouvrage. »<sup>18</sup> Adorno arrive à un constat semblable lorsqu'il analyse la radicalité de la recherche du nouveau qui a animé l'art de la première moitié du siècle : « Il suffit, après une pièce de Beckett, de voir une pièce contemporaine plus modérée pour constater que la nouveauté juge sans jugement. »<sup>19</sup>

L'auteur va en fait plus loin, et analyse le phénomène de manière à montrer comment la recherche de la nouveauté comprise comme rupture tend à se retourner contre elle-même, un constat que tendent à confirmer les analyses de la postmodernité qui ont également été développées à partir des années 1960 : la recherche du nouveau menée par les avant-gardes s'épuise. Le mouvement accéléré de la conquête du nouveau finit par glisser dans une sorte de « stase », pour reprendre le

---

<sup>15</sup> Adorno, *Théorie esthétique*, p. 61. L'auteur explique : « Le contenu de vérité des œuvres fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. [...] Une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre. »

<sup>16</sup> Adorno, *Minima moralia*, p. 316.

<sup>17</sup> Lista (éd.), *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*, p.126-7.

<sup>18</sup> Valéry, *Œuvres*, p. 479.

<sup>19</sup> Adorno, *Théorie esthétique*, p. 41.



terme par lequel Leonard Meyer a identifié cette tendance<sup>20</sup>. Il semble ainsi que la radicalisation de la recherche du nouveau aboutisse elle aussi à cette répétition semblable à la mort dont nous parlions plus tôt. On peut ainsi comprendre qu'Adorno dise de l'art moderne qu'il est un « mythe tourné contre lui-même » : la recherche du nouveau crée elle-même l'impossibilité du nouveau. Il semble cependant que ce problème touche tout particulièrement à la recherche d'une nouveauté dont le critère est la radicalité de la rupture. Ainsi, pour reprendre la question posée au début : si la radicalité de la rupture est le critère de la nouveauté moderne, celui-ci ne semble pas viable. Cet élan de rupture a d'ailleurs révélé, historiquement, son devenir aporétique : il vient un moment où l'on n'a plus rien avec quoi rompre<sup>21</sup>. Qui plus est, il apparaît que ce devenir aporétique est fortement lié à l'autonomisation ou à la substantivation de l'idée de nouveauté qui est, comme nous l'avons mentionné en introduction, caractéristique du discours moderne sur la nouveauté.

### L'ouverture des possibles

En portant maintenant notre regard sur le versant positif de la nouveauté, soit son caractère de commencement – celui de l'enfant qui succède au lion dans l'allégorie nietzschéenne –, on pourra proposer la définition minimale selon laquelle la nouveauté est *ouverture, dans le réel, de possibles signifiants*. Dans le réel, car le nouveau prend sa place dans son action sur ce qui est. Profondément liée à l'idée de naissance – bien avant, d'ailleurs, d'épouser celle du progrès –, celle du nouveau évoque une entrée au monde, et plus encore, l'entrée au monde d'une réalité fertile en avenir, en possibles. De possibles *signifiants*, précisons-nous encore, au sens double d'important et de riche de sens, car le nouveau à proprement parler, celui qui nous engage, se distingue du changement comme simple variation. Le terme de nouveauté a bien sûr aussi ce sens plus faible et plus neutre d'ajout ou de changement, aussi il nous paraît important de rester attentif à la distinction entre ces nouveautés légères et celles qui engagent réactions, évaluation, action, jugement, réflexion.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> L. B. Meyer, *Music, the arts, and ideas; patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1970.

<sup>21</sup> C'est ce que souligne Antoine Compagnon lorsqu'il observe : « Mais l'art moderne, évacuant peu à peu les habiletés acquises, ne les a remplacées par aucun savoir-faire. Désormais, la main n'a plus rien avec quoi rompre, et on peut être peintre sans savoir peindre. » (*Cinq paradoxes de la modernité*, p. 177)

<sup>22</sup> Sans doute le si large registre d'application du terme de nouveauté contribue-t-il, d'ailleurs, à certains des excès qui lui sont associés : le fait que le terme puisse à la fois se prêter à des aspirations collectives majeures et à la feuille de

Si le terme de nouveauté peut conserver un intérêt, malgré le vague et la surdétermination auxquels il a été soumis, c'est bien de faire sentir jusque dans l'inédit et l'imprévisible cet aspect de commencement qui nous est rappelé par le sens biologique que prend, par ailleurs, le nouveau<sup>23</sup>. L'idée d'ouverture de possibles que nous proposons vise d'ailleurs précisément à ne pas exclure les retours et les recommencements – caractéristiques vitales qu'il ne paraît pas pertinent de discréditer d'emblée – en vertu de leur enracinement dans le passé. Quel que soit le degré de rupture réalisé, c'est dans la mesure où il y a par ailleurs commencement, promesse d'avenir, que l'on peut parler de nouveauté.

Hannah Arendt, lorsqu'elle pense la condition humaine, situe le domaine de la nouveauté précisément aux confins du cycle naturel et de l'historicité de l'homme – déterminant une temporalité linéaire –, soit dans la naissance de nouveaux individus, naissance naturelle à laquelle l'homme répond par sa propre capacité d'agir librement, donc d'innover.<sup>24</sup> C'est là que le miracle se produit, qui dans le cycle des morts et des naissances, assure la continuation de l'histoire.<sup>25</sup> Aussi l'auteur observe-t-elle que c'est sous cette forme, précisément, qu'arrive la Bonne nouvelle chrétienne : « un enfant nous est né ». Or l'histoire ne signifie pas simplement la perpétuation de la vie : c'est le domaine de l'imprévisible et de la liberté, et donc, précisément, le domaine par excellence de l'innovation. Chaque nouvel individu qui naît est promesse d'une histoire unique, parce qu'il est un potentiel de liberté, d'actions imprévisibles qui affecteront par la suite le cours des événements.

Cette précision est en effet d'importance : le pouvoir et le désir d'innovation de l'homme sont liés à sa liberté. C'est son pouvoir d'élargir les possibles, de rendre les choses autres qu'elles ne sont, de les envisager sous des jours différents, et enfin de s'étonner devant ce qui est.

Dans un court texte de 1941 intitulé « Originalité et liberté », André Breton souligne ce lien fondamental entre l'exercice de la liberté et l'innovation comme exercice de l'imagination (il traite

---

papier par laquelle on remplace celle qui est raturée, contribue certainement, par exemple, aux exagérations rhétoriques de discours publicitaires comme « avec ce nouveau produit nettoyant, votre vie ne sera plus la même ».

<sup>23</sup> Bien que nous développions peu cet aspect ici, le nouveau est aussi fondamentalement lié au cycle biologique : il est naissance, jeunesse et vie.

<sup>24</sup> Voir H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Trad. G. Fradier, Calmann-Lévy, 1983, p. 233-235.

<sup>25</sup> Adorno, pour sa part, diagnostique, derrière la frénésie du nouveau, une inquiétude de l'homme pour sa survie même : « L'humanité qui doute de sa capacité de se reproduire, projette inconsciemment son désir de survivre dans la chimère des choses jamais connues, mais cette chimère ressemble à la mort. » (*Minima Moralia*, p. 320)

dans ce texte l'originalité et la nouveauté comme synonymes) : « la toujours plus grande originalité en art doit être recherchée comme le suprême antidote au poison des temps que nous vivons », affirme-t-il.<sup>26</sup> Voyant écroulés « des pans entiers du monde antérieur », Breton affirme l'importance d'écouter la voix du poète, de l'artiste, et de la science prise hors de ses applications, précisément parce qu'en tant que « prospecteurs », ils constituent une force de résistance. S'il y a une valeur intrinsèque à la nouveauté, elle réside dans son lien avec la liberté. C'est dans cette mesure que la nouveauté est appelée à être recommencée : « Et qui sous d'autres cieux consentira à admettre que le *besoin novateur* doit s'arrêter ici ou là, comme si le courant, ensuite, était coupé ? »<sup>27</sup>

Ceci étant dit, si « faire du nouveau » ne peut se limiter au moment de la rupture, comme nous l'avons montré, il ne se limite pas non plus au moment de la naissance. Rappelons ainsi la critique de Valéry : « Il est étrange de s'attacher ainsi à la partie périssable des choses, qui est exactement leur qualité d'être neuves »<sup>28</sup>. Si la nouveauté justifie un certain degré d'espoir en tant qu'ouverture des possibles, elle se présente plutôt, en tant que commencement, comme une tâche à accomplir, un complexe de possibles à explorer, à peser, à vivre et à porter. C'est dire, du même coup, que la nouveauté comme commencement ne révèle sa valeur ou sa vérité que dans la durée. Le nouveau-né dont parlait Arendt est porteur d'espoir, mais il peut se révéler ensuite n'avoir pas été un commencement au sens fort si, en grandissant, il n'en vient à agir à proprement parler. Ricœur le souligne à la suite d'Arendt, c'est plutôt rétrospectivement que l'identité individuelle (ou collective) apparaît dans le récit. Dans *Le Système totalitaire*, Arendt affirme : « Avec chaque naissance nouvelle, c'est un nouveau début qui est advenu dans le monde, c'est un nouveau monde qui est *virtuellement* venu à l'être. »<sup>29</sup> Ce monde virtuel ne prend sa valeur qu'à partir de sa réalisation dans la durée.

Ainsi, s'il s'agit de « faire du nouveau », le travail ne consiste pas simplement à opérer une rupture, il ne se concentre pas même dès après cette rupture, comme s'il ne restait plus qu'à proposer

---

<sup>26</sup> A. Breton, *Œuvres complètes*. Vol. III, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1988, p. 181. (Il s'agit d'un texte paru en version anglaise, en 1942, dans la revue australienne *Art in Australia* sous le titre « Originality and Liberty ».)

<sup>27</sup> Je souligne.

<sup>28</sup> Il s'agit toujours de l'aphorisme de *Tel Quel* cité plus haut.

<sup>29</sup> H. Arendt, *Le système totalitaire: les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ». 2005, p. 211 (Je souligne.)

quelque chose d'autre, mais il commence alors même que ce quelque chose d'autre se réalise et déploie devant nous son spectre de possibilités.

C'est dire que l'éventuel échec d'une nouveauté ne se situe pas tant dans le manque de radicalité de la rupture qu'elle opère avec le passé, mais plutôt dans la pauvreté des possibles qu'elle offre. Et c'est sans doute de cette manière qu'on comprend le mieux la pauvreté reprochée au goût « bourgeois » pour la nouveauté, observée dès le XIXe siècle<sup>30</sup>. Ces nouveautés sont « fausses » non pas parce qu'elles ne font que répéter de l'ancien, mais plus exactement parce qu'elles n'ouvrent aucun possible. Le propre de cette recherche effrénée du nouveau est au contraire que chaque nouveauté ne commande que la réitération de l'expérience du nouveau. C'est ce cercle que Heidegger décrit lorsque, dans *Être et Temps*, il parle de la curiosité comme disposition du *das Man* : « [La curiosité] ne cherche la nouveauté que pour se jeter d'autant mieux d'une nouveauté à l'autre. »<sup>31</sup> Qui plus est, observe-t-il, cette curiosité cherche du nouveau sans vouloir le réaliser véritablement, se complaisant avec pusillanimité dans le jeu des prévisions et des pressentiments, qui réduit ou banalise par ailleurs les nouveautés les plus marquantes.

Un autre exemple, portant cette fois sur le sens très fort de la nouveauté porté par l'idéal fasciste de l'homme nouveau, se laisse très bien envisager à la lumière du critère que nous proposons. En effet, si la nouveauté de l'homme nouveau des fascismes est douteuse, ce n'est peut-être pas tant parce qu'il se construit à partir de valeurs somme toute souvent conservatrices, et cherche à réitérer une gloire ou une pureté passées, mais parce qu'en tant que tentative de réalisation d'une utopie, il fonctionne plutôt comme fermeture des possibles.<sup>32</sup> En ce sens, Adorno affirme que « Le nouveau ne devient le mal absolu que lorsqu'il fait partie de l'organisation totalitaire où disparaît la tension entre l'individu et la société – qui un jour produisit le nouveau. » (p.320) On remarque par exemple que si le fascisme italien prétend réinstaurer la gloire de Rome, il s'agit apparemment d'une Rome

---

<sup>30</sup> À ce sujet, voir notamment les analyses d'Adorno citées plus haut.

<sup>31</sup> M. Heidegger, *Être et temps*. Trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 220 (paragraphe 36). (« Sie sucht das Neue nur, um von ihm erneut zu Neuem abzuspringen. »)

<sup>32</sup> Raymond Ruyer a bien montré le caractère fixiste des utopies : les représentations de l'idéal réalisé sont presque systématiquement soustraites à tout développement historique. Voir *L'utopie et les utopies*, Paris, Presses universitaires de France, 1950. Section sur le « Caractère 'fixiste' » des utopies : « L'Utopie est, par essence, anti-historique. » (p. 70) puis « L'avenir de l'utopiste n'est presque jamais une ligne, c'est un point-moment. L'avenir est comme une image bloquée, c'est un port auquel on arrive, et non un voyage indéfini. » (p.72)

privée de ses grands hommes, puisque outre la figure du Duce, le projet de l'homme nouveau est plutôt caractérisé par l'uniformité collective – encore plus frappante dans le nazisme.<sup>33</sup>

Ainsi la nouveauté doit être comprise comme ouverture des possibles et commencement de l'expérience de ces possibles. Le plus grand échec en matière de nouveauté consiste peut-être à confiner celle-ci dans ce moment d'apparition, et d'échouer à lui préserver son caractère de commencement en la privant de son déploiement propre dans l'avenir – ce qui au fond est presque aussi absurde que de n'aimer son enfant que lors de sa première année.

La nouveauté peut être liée à la liberté non pas comme le « droit de ne pas s'ennuyer »<sup>34</sup> qui caractérise à bien des égards l'esprit de l'ère industrielle, mais comme une question, un problème, une tâche à accomplir dans la durée. C'est-à-dire qu'il s'agit de participer de manière critique au déploiement de ses potentialités, ne serait-ce que pour les détourner si elles apparaissent néfastes. C'est sans doute en ce sens qu'il faut entendre la conclusion du commentaire de Breton cité plus haut, où critiquant le sens « fantaisiste », somme toute léger, souvent donné à l'idée de nouveauté, il déplore : « d'expérience valable aux confins de la vie et de l'art, de *preuve par l'amour*, pas trace »<sup>35</sup>. Il ne s'agit donc pas simplement de toucher aux limites, il faut aussi éprouver ce qu'on y trouve. Dans la perspective surréaliste, l'amour constitue en effet une telle preuve, ce que Breton a développé notamment dans *Nadja*. On peut encore invoquer Valéry, qui dans un propos assez proche de ceux de Kant sur le génie, affirme (pour critiquer ensuite la volonté de nouveau) que l'art véritable est celui qui mérite d'être imité<sup>36</sup> – un principe parfois aussi utilisé dans le domaine de la morale avec les notions de grandeur et d'exemplarité (par exemple chez Nietzsche). Le cas des œuvres « ouvertes », dont a traité Umberto Eco dans un recueil du même nom, illustre ce type de processus. Il s'agit en effet d'œuvres qui ne sont pas fixées en une version finale, mais s'offrent à des interprétations multiples, autrement dit qui se rendent structurellement disponibles à diverses lectures, par exemple des partitions musicales laissant délibérément des éléments indéterminés à la

---

<sup>33</sup> Voir M.-A. Matard-Bonucci et P. Milza (dir.). Sur la figure du Duce dans le fascisme italien, voir notamment le texte de Pierre Milza, « Mussolini, figure emblématique de 'l'homme nouveau' ».

<sup>34</sup> L'expression est tirée de l'article de Leslie Paul Thiele cité plus haut.

<sup>35</sup> Je souligne.

<sup>36</sup> « Le très grand art est celui dont les imitations sont légitimes, dignes, supportables ; et qui n'est pas détruit ni déprécié par elles ; ni elles par lui. », Valéry, *Œuvres*. vol. II, *Tel quel*, p. 478. Dans le même esprit, Valéry affirme

discrétion de l'interprète, se présentant, précisément, comme le noyau ou le point de départ d'une exploration.<sup>37</sup>

Il ne s'agit pourtant pas de réduire l'importance du moment de la nouveauté. La foule des passions et l'intense curiosité qu'elle peut inspirer – particulièrement dans la figure de l'inédit – est certainement un moteur capable de fournir l'énergie nécessaire à la tâche qu'elle propose. Ainsi Valéry, racontant sa découverte du *Coup de dés* que lui présenta lui-même Mallarmé, ne se contente pas d'en signaler la nouveauté et la force de rupture, mais raconte ainsi ses impressions : « Je me sentais livré à la diversité de mes impressions, saisi par la nouveauté de l'aspect, tout divisé de doutes, tout remué de développements prochains. Je cherchais une réponse au milieu de mille questions que je m'empêchais de poser. J'étais un complexe d'admiration, de résistance, d'intérêt passionné, d'analogies à l'état naissant, devant cette invention intellectuelle. »<sup>38</sup> C'est somme toute son étonnement que décrit ici Valéry (il emploie d'ailleurs le terme dans les lignes suivantes). Et la nouveauté réside aussi en cela, soit cette capacité de reconnaître la nouveauté lorsqu'elle se présente (en quelque sorte d'y pressentir une richesse de possibles), et même de voir les choses *comme si elles étaient nouvelles*, ou *comme pour la première fois*. Baudelaire, Valéry, Breton, pour ne nommer que ceux-là, ont souligné l'importance de ce regard d'enfant, que le bourgeois, qui se laisse de moins en moins épater, semble avoir perdu.

Or qu'est-ce que s'étonner, sinon apercevoir une chose parmi des possibles alternatifs ? L'étonnement leibnizien : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », est bien formulé comme une alternative. L'étonnement passe par cette pensée que les choses *sont* ainsi alors qu'elles *pourraient* être autrement, ce qui est d'ailleurs l'exacte définition de ce qui constitue pour Adorno le moteur de la pensée critique. Ainsi, dans le renouvellement du regard par l'étonnement, nous retrouvons précisément l'esprit critique, dont le goût exclusif pour la nouveauté marquait pour Valéry comme pour Adorno « la dégénérescence de l'esprit critique ».

---

également : « La valeur des œuvres de l'homme ne réside point dans elles-mêmes, mais dans les développements qu'elles reçoivent des autres et des circonstances ultérieures. » (p. 477)

<sup>37</sup> U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1965.

<sup>38</sup> Voir « Le Coup de dés, Lettre au directeur de *Marges* » dans Valéry, *Œuvres*, tome I, p. 625

## Conclusion

Si ce qu'on peut appeler « l'idéologie du nouveau » ayant marqué la modernité tardive s'est articulé en grande partie en termes de rupture, il semble qu'une approche positive de la nouveauté, qui mette davantage en valeur son caractère de commencement, permet non seulement de lui donner un sens portant au-delà du déclin de la modernité souvent diagnostiqué, mais aussi de mieux comprendre les enjeux et les apories de cette recherche du nouveau menée depuis le XIXe siècle.

Il semble en effet que si la nouveauté peut avoir quelque sens au-delà de cette volonté de rupture, si elle demeure une tâche à accomplir même dans ce qu'on appelle la postmodernité, c'est une nouveauté sans nécessité de la rupture, une nouveauté qui ne craint pas de s'ancrer dans les figures du passé, si celles-ci apparaissent aujourd'hui riches de possibles. Myriam Revault d'Allonnes pointe précisément vers cela à la fin de son livre sur *Le Pouvoir des commencements* : « Commencer, c'est commencer de continuer. Mais continuer, c'est aussi continuer de commencer. »<sup>39</sup> Cette perspective ne se limite pas à une consolation pour l'homme postmoderne qui ne sait plus comment innover. Il permet aussi de remarquer que les plus grandes innovations n'ont pas toujours été celles d'artistes soucieux d'originalité et de rupture. Au contraire, plusieurs des artistes soucieux de faire du nouveau ne sont parvenus qu'à des œuvres relativement conservatrices et insignifiantes<sup>40</sup>, alors que plusieurs des innovations majeures en matière artistique ont été l'œuvre d'artistes dont la démarche ne visait pas du tout la nouveauté. C'est l'un des paradoxes de la modernité soulignés par Antoine Compagnon : « Comme Baudelaire ou Manet, ou encore Cézanne, les premiers modernes, on l'a vu, le furent malgré eux ou à leur insu ; ils ne se pensaient pas révolutionnaires ni théoriciens. Manet voulait refaire Giorgione, Cézanne refaire Poussin : 'refaire' était leur mot d'ordre, non pas 'faire nouveau'. »<sup>41</sup>

Mais sachant l'influence qu'ils ont eue, et avec quelle profondeur ils ont marqué la conception de la représentation, on n'oserait leur dénier pour autant le qualificatif de nouveauté. Si, donc, la rupture ne saurait être l'ultime critère de la nouveauté, au contraire, ce qui advient requiert une attitude réceptive, attentive (à la fois au sens de l'attente et de l'écoute, pour reprendre des thèmes

---

<sup>39</sup> M. Revault d'Allonnes, *Le Pouvoir des commencements, Essai sur l'autorité*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, p. 264.

<sup>40</sup> Calinescu observe ce phénomène notamment dans les premières avant-gardes se développant au XIXe siècle, et qui aux côtés d'ambitions sociales révolutionnaires, produisaient des œuvres artistiques assez banales.



heideggériens) pour être reconnu comme nouveauté, comme commencement potentiel. Autrement, elle ne sera jamais que le souvenir de ce qui aurait pu être. Un peu comme l'action, chez Arendt, a besoin d'être publique pour être une action, pour faire événement et devenir histoire, et ne constitue qu'à ce titre l'innovation par excellence. Si elle n'est pas vécue dans la durée, la nouveauté n'est autre que ce fugitif soubresaut tant de fois critiqué, et qui semble chaque fois voué à l'essoufflement.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-NonCommercial-NoDerivs 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA. Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

---

<sup>41</sup> A. Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, p. 89-90.