

# Fredric Jameson

## Le postmodernisme

ou la logique culturelle du capitalisme tardif

Ministère de la Culture  
**Beaux-Arts de Paris** éditions  
D'art en questions  
Écrits d'artistes  
Beaux-arts histoire  
**n.b.**

**Fredric Jameson**

## **Le postmodernisme**

**ou la logique culturelle du capitalisme tardif**

Traduit de l'américain par Florence Nevoltry

Ce texte capital du célèbre théoricien américain Fredric Jameson, professeur émérite de littérature comparée à la Duke University, où il dirige le Centre de Théorie Critique, est pour la première fois traduit en français. Jameson y décrit le postmodernisme comme un ensemble de phénomènes qui succèdent au modernisme, et qu'il analyse comme une étape du capitalisme tardif, la «logique culturelle» de ce dernier.

Au-delà des enjeux économiques et de tout ce qu'englobe sa vision du postmodernisme, il se penche tout particulièrement sur l'art, l'architecture, la littérature, le cinéma et la vidéo.

Ce livre démontre supérieurement l'acuité et la pénétration de ses analyses, son immense culture littéraire et philosophique, son aisance théorique sans égal. Il témoigne aussi de la vision résolument cosmopolite d'un grand penseur dans la tradition de Hegel et de Marx.

*Extrait de la préface d'Henry-Claude Cousseau*





# Fredric Jameson

# Le postmodernisme

ou la logique culturelle du capitalisme tardif

Ministère de la Culture  
**Beaux-arts de Paris** les éditions  
**n.b.** D'art en questions  
Écrits d'artistes  
Beaux-arts histoire



## Préface

Il faut parfois des années pour qu'un projet – surtout s'il vous tient à cœur! – voie enfin le jour et atteigne la cible pour laquelle il avait été pensé. C'est le cas de la collection intitulée «d'art en questions», dirigée par mes soins, et créée tout particulièrement pour mettre à la disposition du public des textes décisifs dans le domaine de l'histoire de l'art contemporain, mais jusqu'alors inaccessibles en français. Cette collection est déjà riche d'une quinzaine de titres dans le catalogue fourni des éditions de l'École des Beaux-Arts. Mais, mis à part les ouvrages de Sally Price et Albert Dresdner, édités (ou réédités) récemment, elle n'avait curieusement pas encore vraiment répondu à son objectif initial. Le volume que nous publions aujourd'hui est, à mes yeux, véritablement le premier. On ne s'étonnera pas qu'il contribue, de fait, à mettre une fois encore en valeur la vitalité des études critiques dans les pays anglo-saxons, en l'occurrence un ouvrage majeur du célèbre théoricien américain, Fredric Jameson (né en 1934), professeur à Duke University.

Il y a longtemps que le texte capital de Fredric Jameson sur le postmodernisme, paru en 1991, avait attiré l'attention. C'est à ce titre qu'il figurait en tête de la liste que j'avais élaborée pour cette collection, en arrivant dans ces lieux, il y a sept ans. Mais à texte essentiel, destin sans doute non moins singulier: le temps d'obtenir de l'auteur et de ses éditeurs les agréments nécessaires, le temps de trouver, pour un texte qui pose des problèmes sémantiques nombreux et particuliers, le traducteur idéal – remercions ici Florence Nevoltry des années qu'elle a consacrées à cette édition –, c'est finalement au terme d'un long travail préparatoire que ce projet éditorial exceptionnel a pu aboutir.

Ce n'est sans doute pas le lieu de rappeler les enjeux historiques et philosophiques de ce qu'on appelle le postmodernisme, enjeux qui ont irrigué depuis le début des années 1980 toutes les sciences humaines, provoqué dans le monde de l'art et de la culture les bouleversements que l'on sait, et dont Jameson s'est fait l'historien et le théoricien le plus

percutant. Comme l'indique le titre du livre, il s'agit de décrire et d'analyser l'ensemble des phénomènes qui succèdent au modernisme. Il en résulte chez lui une mise en exergue de la périodisation, à savoir, dans ce cas précis, que le postmodernisme correspond à une étape du capitalisme tardif, qu'il est même la conséquence logique sur le plan culturel. En d'autres termes, le souci de situer, voir de corrélér un nouveau paradigme culturel par rapport à une époque historique précise, obéit à un impératif proprement jamesonien : *always historicise* (« il faut toujours historiciser »).

Ce n'est donc pas un hasard si les « Beaux-Arts de Paris » ont choisi de traduire tout particulièrement Jameson : en effet, au-delà des enjeux économiques et de tout ce qu'englobe sa vision du postmodernisme, il se penche tout particulièrement sur l'art, l'architecture et le cinéma, domaines qui intéressent spécifiquement nos étudiants.

Le postmodernisme est en rupture avec le « haut » modernisme de Mallarmé, Joyce, Wallace Stevens, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Il est caractérisé par un nivellement du « haut » et du « bas » : désormais, il n'y a que des surfaces, des simulacres. Cet effritement des frontières se remarque aussi dans les sciences sociales : jadis, il y avait des discours distincts liés à des disciplines autonomes : la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse... Dans le postmodernisme, ces distinctions n'ont plus cours, elles sont remplacées par ce qu'on appelle la « théorie ». La période charnière pour tous ces développements c'est bien sûr, les années 1960 : Pop art pour les arts visuels, structuralisme pour les sciences sociales.

Jameson a donc une vision du postmodernisme qui englobe toutes ces disciplines. Ce qui est hors du commun dans ses études, c'est justement sa capacité d'avoir un regard à la fois de l'ordre du microscopique – toujours au service d'une analyse précise des données culturelles ou autres –, mais confronté à un horizon élargi. La fragmentation emblématique des phénomènes qu'il étudie est toujours située dans une totalité. L'expression que Jameson utilise pour décrire cette totalité est celui d'une cartographie cognitive.

Deux symptômes en particulier de cette rupture avec le modernisme identifiée par Jameson méritent d'être remarqués, car ils caractérisent les



tropes du postmodernisme dans le domaine culturel : d'un côté, le pastiche, c'est-à-dire une sorte de parodie, mais sans sarcasme, une parodie « blanche » en quelque sorte, mimique sans objet, parole dans une langue morte, masque qui ne cache rien (dans les arts visuels et surtout dans l'architecture), de l'autre, la schizophrénie, entendue dans le sens d'une rupture de la temporalité : l'expérience schizophrénique est indifférenciée par rapport au temps, le temps est vécu dans une sorte de présent perpétuel, expérience qui caractérise également des auteurs et des artistes aussi divers que Beckett, Cage, John Ashberry, Robert Wilson, Warhol, Michael Snow...

C'est à travers des exemples concrets que Jameson souligne les profondes mutations quant aux notions d'espace et de temps à l'œuvre dans le postmodernisme. Mentionnons, en passant, son analyse virtuose de l'architecture du Westin Bonaventure Hotel, dans Downtown Los Angeles, bâtiment qui incarne une conception postmoderniste par excellence de l'architecture, sa comparaison audacieuse entre les souliers peints par Van Gogh et ceux de Warhol, ou encore les « non-lieux » proposés par les installations de Rober Gober.

Je ne peux d'ailleurs ici (nous sommes miraculeusement servis par les circonstances) que renvoyer au long article de Thierry Labica qui vient de paraître dans le tout premier numéro de « La Revue internationale des livres et des idées » (dont il faut aussi saluer l'heureuse naissance). Celui-ci présente l'œuvre de Jameson avec une rigueur d'analyse qui n'a d'égale que la clarté de l'exposé. Si tant est qu'il s'agit d'une pensée complexe, dense, difficile à transposer dans notre langue, clairvoyante, qui donne le sentiment de créer une architecture là où nous n'apercevions que le bouillonnement diffus des idées.

Le style de Jameson, en effet, procède par une tension dialectique au niveau de la phrase même, et, dans ce sens, il est le digne successeur d'Adorno. Ce livre, tout comme ceux qui l'ont précédé, et ceux qu'il a écrits ensuite, démontre supérieurement l'acuité et la pénétration de ses analyses, son immense culture littéraire et philosophique, son aisance théorique sans égal. Il témoigne aussi de la vision résolument cosmopolite d'un grand penseur dans la tradition de Hegel et de Marx.

Il faut croire que l'édifice *jamesonien*, aperçu relativement tard en France, est d'une ampleur singulière. Car voici que – nous accompagnant dans cette publication – paraît au même moment dans une traduction de Nicolas Vieillecazes, un autre ouvrage essentiel du philosophe, *La Totalité comme complot*, accompagné d'une importante introduction du même. En cette rentrée 2007, il s'agit donc bien, comme le souligne Thierry Labica, d'un événement éditorial majeur. Il sera maintenant passionnant d'observer comment ces textes, à la force séminale, dans la lignée de ceux de Gilles Deleuze, à côté de ceux de Slavoj Žizek, vont nourrir la réflexion de ceux qui en attendaient la diffusion en français, les relier à un ensemble de travaux qui trouveront là, même a posteriori, un magnifique point d'ancrage, et nous réjouir tout simplement de les voir enfin à l'œuvre (on devrait dire dans le cas de Jameson au travail) dans notre culture et dans notre langue.

Henry-Claude Cousseau  
Paris, 2007



## Remerciements

La première édition de cet ouvrage n'aurait pu voir le jour sans l'aide précieuse de Fredric Jameson, qui nous a fait l'honneur de choisir l'École des Beaux-Arts de Paris pour publier cet ouvrage majeur dans sa version française.

Nous remercions également pour leur précieux concours :

Deepak Ananth, Florence Nevoltry, Nicolas Vieillecazes, Jany Lauga, le studio de graphisme DeepSpace, et toute l'équipe des éditions des Beaux-Arts de Paris. Nous remercions pour cette édition Carole Peclers pour sa création graphique.

## Table des matières

	<b>Introduction</b>	15
<b>Culture</b>	<b>La logique culturelle du capitalisme tardif</b>	33
	I	40
	II	56
	III	68
	IV	75
	V	83
	VI	93
<b>Idéologie</b>	<b>Théories du postmoderne</b>	105
<b>Vidéo</b>	<b>Le surréalisme sans l'inconscient</b>	121
<b>Architecture</b>	<b>Équivalents spatiaux dans le Système-Monde</b>	161
<b>Phrases</b>	<b>Lecture et division du travail</b>	201
<b>Espace</b>	<b>L'Utopisme après la fin de l'utopie</b>	231
<b>Théorie</b>	<b>Immanence et nominalisme dans le discours théorique postmoderne</b>	265
	1 Immanence et New Historicism	265
	2 La Déconstruction comme Nominalisme	312
<b>Économie</b>	<b>Le postmodernisme et le marché</b>	365
<b>Film</b>	<b>Nostalgie du présent</b>	389
<b>Conclusion</b>	<b>Élaborations secondaires</b>	413
	1 Prolégomènes à de futures confrontations entre le moderne et le postmoderne	413
	2 Notes sur une théorie du moderne	419
	3 La réification culturelle et le « soulagement » du postmoderne	434
	4 Groupes et représentation	440
	5 L'angoisse de l'utopie	457
	6 L'idéologie de la différence	469
	7 Démographies du postmoderne	490
	8 Historiographies spatiales	500
	9 Décadence, fondamentalisme et haute technologie	516
	10 La production du discours théorique	537
	11 Comment cartographier une totalité	546
	<b>Notes</b>	573
	<b>Index des noms cités</b>	591
	<b>Table des illustrations</b>	603

## **Beaux-Arts de Paris**

14, rue Bonaparte 75006 Paris

[www.beaux-artsparis.fr](http://www.beaux-artsparis.fr)

*Président du conseil d'administration*

Laurent Max Starkman

*Directeur*

Jean-Marc Bustamante

*Directrice adjointe*

Patricia Stibbe

*Responsable des éditions*

Pascale Le Thorel

*Chargée de mission pour l'édition numérique*

Carole Croënne

*Administration des éditions*

Dominique Adrian

*Conseil scientifique*

Nicolas Vieillescazes

*Conception graphique et réalisation*

Carole Peclers

*Relecture*

Rodolphe Ragu

*Corrections*

Corinne Lahens

Ce livre numérique a été converti par Isako à partir de l'édition papier du même ouvrage.

ISBN : 9782840565420

© 1991 Duke University Press, All rights reserved

© École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011

Première édition, 2007



*à Mitchell Lawrence*

## Introduction

Le plus sûr est d'appréhender le concept du postmoderne comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement. Dans ce cas, soit le postmoderne « exprime » un élan historique profond et irrépessible (sous quelque forme biaisée que ce soit), soit il le « réprime » et le dévie efficacement, selon le côté de l'ambiguïté qui a votre faveur. Le postmodernisme, la conscience postmoderne, pourrait bien alors n'être rien d'autre qu'une théorisation de sa propre condition de possibilité, ce qui se résume, au fond, à une simple énumération de changements et de modifications. Le modernisme, lui aussi, réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l'apparition (inventant dans ce but des moyens d'enregistrement et de notation analogues à la chronophotographie historique), mais le postmoderne aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu'aux nouveaux mondes, à l'instant révélateur après lequel il n'est plus le même ; au « moment où tout a changé », comme le dit Gibson<sup>1</sup>, ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la *représentation* des choses et dans leur manière de changer. Les modernes s'intéressaient à ce qui pouvait résulter de ces changements et à leur tendance générale : ils réfléchissaient à la chose elle-même, substantivement, de manière utopique ou essentielle. Le postmodernisme est plus formel en ce sens, et plus « distrait » comme aurait pu le dire Benjamin ; il ne fait que mesurer les variations et ne sait que trop bien que les contenus ne sont que des images de plus. Dans le modernisme, comme je vais tenter de le montrer plus loin, subsistent encore quelques zones résiduelles de « nature » ou d'« être », du vieux, du plus ancien, de l'archaïque ; la culture parvient encore à exercer un effet sur cette nature et œuvre à transformer ce « référent ». Le postmodernisme est donc ce que vous obtenez quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon. C'est un monde plus pleinement humain que l'ancien, mais un monde dans lequel



la « culture » est devenue une véritable « seconde nature ». En effet, un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement). Ainsi, dans la culture postmoderne, la « culture » est devenue un produit à part entière ; le marché est devenu absolument autant un substitut de lui-même et une marchandise que n'importe lequel des articles qu'il inclut en lui-même : le modernisme constituait encore, au minimum et tendanciellement, une critique de la marchandise et une tentative pour qu'elle se transcende. Le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus. Par conséquent, le « style de vie » propre au super-État a le même rapport avec le fétichisme de la marchandise de Marx que les monothéismes les plus avancés avec les animismes primitifs ou le culte des idoles le plus rudimentaire ; toute théorie élaborée du postmoderne devrait donc entretenir avec l'ancien concept d'« Industrie de la culture » de Horkheimer et Adorno un rapport un peu du même type que celui de MTV et les publicités fractales avec les séries télévisées des années cinquante.

Entre temps, la « théorie » a changé et offre un indice de son cru sur ce mystère. En effet, la façon dont toutes sortes d'analyses tendanciennes de types jusqu'alors très différents – prévisions économiques, études de marché, critiques culturelles, nouvelles thérapies, lamentations (en général officielles) sur la drogue ou la permissivité, critiques de manifestations artistiques ou de festivals de films nationaux, cultes ou « nouveaux » religieux – se sont fondues en son sein pour former un nouveau genre de discours, que nous pourrions tout aussi bien appeler la « théorie du postmodernisme », est l'une des caractéristiques les plus frappantes du postmoderne et requiert une

attention particulière. Il s'agit clairement d'une classe qui fait partie de sa propre classe, et je ne voudrais pas avoir à décider si les chapitres qui suivent constituent une étude sur la nature de cette « théorie postmoderne » ou n'en sont qu'une simple illustration.

J'ai tenté d'éviter que mon analyse du postmodernisme – qui présente une série de traits ou caractères semi-autonomes et relativement indépendants – ne s'amalgame en un symptôme qui serait particulièrement privilégié, celui de la perte d'historicité, et qui serait en lui-même bien en peine de connoter de manière infailible la présence du postmodernisme, comme en témoignent les paysans, les esthètes, les enfants, les économistes libéraux ou les philosophes analytiques. Mais il est difficile de discuter de façon générale de la « théorie du postmodernisme » sans avoir recours au thème de la surdité à l'Histoire, condition exaspérante (si tant est que l'on en ait conscience) qui entraîne une série de tentatives de récupérations spasmodiques et intermittentes, néanmoins désespérées. La théorie du postmodernisme fait partie de ces tentatives : un effort pour prendre, sans instrument, la température de l'époque, et cela dans une situation où l'on n'est même pas sûr qu'existe encore quelque chose d'aussi cohérent qu'une « époque », un *Zeitgeist*, un « système » ou une « situation actuelle ». La théorie du postmoderne est donc dialectique, du moins dans la mesure où elle a l'intelligence de prendre cette incertitude comme premier indice et de s'accrocher à ce fil d'Ariane tout au long de ce qui se révélera peut-être n'être pas un labyrinthe mais un goulag, ou peut-être un centre commercial. Cependant l'énorme thermomètre de Claes Oldenburg pourrait servir de symptôme mystérieux à ce processus, tombé du ciel sans prévenir comme une météorite.

Car il est pour moi axiomatique que l'« histoire moderniste » soit la première victime de la période du postmodernisme et en constitue la première absence mystérieuse (telle est dans ses grandes lignes la théorie du postmodernisme d'Achille Bonito-Oliva)<sup>2</sup> : dans l'art au moins la notion de *progrès* et de « *télos* » est restée vivante et vivace jusque très récemment sous sa forme la plus authentique, la moins stupide et la moins caricaturale, dans laquelle chaque œuvre authentiquement nouvelle dame subitement mais

logiquement le pion à celle qui la précède (cela, ce n'est pas de l'«histoire linéaire», mais plutôt le «gambit du cavalier» de Schlovsky, l'action à distance, le bond en avant vers la case non exploitée ou sous-exploitée). Certes, l'histoire dialectique affirmait que toute l'histoire marchait de cette façon, sur son pied gauche pour ainsi dire, progressant par catastrophe et désastre comme le dit Henri Lefebvre; mais il y eut moins d'oreilles pour entendre cela que pour croire au paradigme esthétique moderniste qui, sur le point de se voir confirmé comme doxa quasi religieuse, disparut soudain sans laisser de trace. (« On est sorti un matin et il n'y avait plus de thermomètre! »).

Cette histoire, me semble-t-il, est plus intéressante et plus plausible que celle sur la fin des «grands récits» de Lyotard (schémas eschatologiques qui ne furent d'abord jamais vraiment des récits, même si j'ai pu avoir la négligence d'utiliser cette expression de temps en temps). Sauf que cela nous dit au moins deux choses sur la théorie du postmodernisme.

Tout d'abord, la théorie paraît nécessairement imparfaite ou impure<sup>3</sup>: en raison, dans le cas présent, de la contradiction qu'il y a à ce que tout ce qui est pour Oliva (ou Lyotard) significatif dans la disparition des «grands récits» soit nécessairement formulé sous une forme narrative. Savoir si, comme dans le théorème de Gödel, on peut démontrer l'impossibilité logique de toute théorie du postmoderne dotée d'une auto-cohérence interne – antifondationalisme qui évite complètement toute fondation, non-essentialisme sans le moindre grain d'essence en lui – est une question spéculative; sa réponse empirique est qu'aucune ne s'est présentée jusqu'à présent, toutes répliquant en elles-mêmes une mimésis de leur propre intitulé dans la façon dont elles parasitent un autre système (le plus souvent le modernisme), dont les traces résiduelles et les valeurs et attitudes inconsciemment reproduites deviennent alors un indice précieux de l'échec de toute une nouvelle culture à voir le jour. Malgré le délire de certains de ses glorificateurs et apologistes (dont l'euphorie constitue cependant en elle-même un intéressant symptôme historique), une culture véritablement nouvelle ne peut apparaître qu'à travers une lutte collective pour créer un nouveau système social. L'impureté constitutive de toute théorie du

postmodernisme, (comme le capital, elle doit se trouver à une distance interne par rapport à elle-même et inclure le corps étranger d'un contenu extérieur) confirme ensuite l'idée d'une périodisation qu'il faut réaffirmer encore et encore, à savoir que le postmodernisme n'est pas la dominante culturelle d'un ordre social entièrement nouveau (dont la rumeur, sous le nom de « société postindustrielle », courut dans les médias il y a quelques années) mais seulement le reflet et le concomitant d'une modification systémique de plus du capitalisme lui-même. Pas étonnant alors que subsistent des lambeaux de ses anciens avatars – du réalisme autant que du modernisme – prêts à être réenveloppés dans les luxueux ornements de leur successeur putatif.

Mais ce retour imprévisible du récit comme récit de la fin des récits, ce retour de l'histoire en plein pronostic du décès du « *télos* » historique, suggère une seconde caractéristique qui mérite attention, à savoir, la façon dont on peut mobiliser au service de la recherche du présent pratiquement toute observation sur le présent et l'enrôler à titre de symptôme et indice de la logique plus profonde du postmoderne, qui se transforme imperceptiblement en sa propre théorie et en théorie de lui-même. Comment pourrait-il en être autrement quand il n'existe plus une telle « logique plus profonde » qui permette à la surface de se manifester et quand le symptôme est devenu sa propre maladie (et vice versa, sans doute) ? Mais la frénésie avec laquelle tout, ou presque, dans le présent est appelé à témoigner de son caractère exceptionnel et de sa différence radicale par rapport aux précédents moments des temps humains nous paraît parfois, de façon saisissante, abriter une pathologie typiquement autoréférentielle, comme si notre manque total de mémoire du passé s'épuisait lui-même dans la contemplation hébétée mais fascinée d'un présent schizophrène qui est, pratiquement par définition, incomparable.

Cependant, comme on le démontrera plus loin, déterminer si l'on est face à une rupture ou une continuité – si le présent est à prendre comme une originalité historique ou comme la simple prolongation de la même chose sous un déguisement différent – n'est pas une décision empiriquement justifiable ou philosophiquement discutable, puisqu'elle constitue elle-même

l'acte narratif inaugural qui fonde la perception et l'interprétation des événements que l'on doit raconter. Dans ce qui suit – mais que, pour des raisons pragmatiques, je ne dévoilerai que le moment venu – je fais semblant de croire que le postmoderne est aussi étonnant qu'il pense l'être, et qu'il constitue une rupture culturelle et expérientielle qui mérite d'être explorée dans ses moindres détails.

Il ne s'agit pas non plus d'une simple ou vulgaire procédure autoréalisante; ou plutôt, il se pourrait que cela le soit mais en aucun cas de telles procédures ne sont des occurrences ou des possibilités aussi fréquentes que leur formule le laisse penser (elles deviennent elles-mêmes, de ce fait, des sujets d'étude historiques, de façon assez prévisible). Car le mot lui-même – postmodernisme – a cristallisé une multitude de développements jusqu'alors indépendants et qui, ainsi nommés, se sont avérés contenir en embryon la chose elle-même et s'offrent maintenant pour attester abondamment de ses multiples généalogies. Il apparaît ainsi que ce n'est pas seulement sur l'amour, le cratylisme et la botanique que l'acte suprême de nomination exerce son effet matériel et que, comme la foudre frappant de la superstructure à la base, il met en fusion ses improbables matériaux en une masse flamboyante, une surface de lave. L'appel à l'expérience, autrement si incertain et indigne de confiance, – même s'il semble bien que quantité de choses aient changé, et peut-être définitivement! – retrouve maintenant une certaine autorité comme étant ce que, rétrospectivement, cette nouvelle dénomination vous a permis de croire avoir ressenti, parce qu'il y a désormais pour le désigner quelque chose que les autres semblent reconnaître par leur utilisation de ce mot. Il faut écrire l'histoire du succès du mot *postmodernisme*, en format de best-seller indéniablement; ces néo-événements lexicaux, dans lesquels la création d'un néologisme possède tout l'impact sur la réalité d'une fusion d'entreprises, figurent parmi les innovations de la société des médias qui requièrent non seulement l'étude mais aussi l'institution d'une sous-discipline médiatico-lexicologique toute nouvelle. Pourquoi avons-nous eu si longtemps besoin du mot postmodernisme sans le connaître, pourquoi une bande franchement hétéroclite de tous nouveaux compères se précipita-t-elle pour embrasser ce

mot lors de son apparition, sont des mystères qui vont rester obscurs tant que nous ne serons pas capables de comprendre la fonction philosophique et sociale de ce concept, ce qui est, à son tour, impossible tant que nous ne serons pas capables de comprendre l'identité plus profonde qui existe entre les deux. Dans le cas présent, il semble clair que de multiples formulations concurrentes (« poststructuralisme », « société postindustrielle », telle ou telle nomenclature macluhanienne) se sont avérées insatisfaisantes dans la mesure où elles étaient trop strictement spécifiées et trop marquées par leur zone de provenance (philosophie, économie et médias, respectivement) ; par conséquent, aussi évocatrices qu'elles aient pu être, elles n'ont pu occuper la fonction médiatrice qui était requise au sein des diverses dimensions spécialisées de la vie post-contemporaine. Le mot « postmoderne » semble cependant avoir été en mesure d'accueillir les secteurs adéquats de la vie quotidienne ; sa résonance culturelle, opportunément plus vaste que la simple esthétique ou l'artistique<sup>4</sup>, détourne convenablement de l'économique tout en permettant de re-cataloguer et transcoder sous ce nouvel intitulé les matériaux et innovations économiques plus récents (dans le marketing et la publicité, par exemple, mais aussi dans l'organisation du commerce). La question du re-catalogage et du transcodage n'est pas non plus dénuée d'importance propre : la fonction active – l'éthique et la politique – de ces néologismes réside dans la nouvelle tâche qu'ils suggèrent, celle de réécrire toutes les choses familières en de nouveaux termes et de proposer ainsi des modifications, de nouvelles perspectives idéales et un remaniement des sentiments et valeurs canoniques ; si le « postmodernisme » correspond à ce que Raymond Williams visait avec sa catégorie culturelle fondamentale, la « structure de sentiment » (structure devenue « hégémonique » du reste, pour utiliser une autre des catégories capitales de Raymond Williams), alors il ne peut jouir de ce statut que grâce à une profonde auto-transformation collective, à un remaniement et une réécriture d'un ancien système. Voilà qui garantit la nouveauté et donne aux intellectuels et aux idéologues des tâches nouvelles et socialement utiles, ce que marque aussi le nouveau terme avec la promesse vague, inquiétante ou exaltante qu'il fait de se débarrasser

de tout ce que vous trouviez étouffant, insatisfaisant ou ennuyeux dans le moderne, le modernisme ou la modernité (quelle que soit la façon dont vous compreniez ces mots) : autrement dit, une apocalypse très modeste ou très douce, la brise de mer la plus légère (qui possède l'avantage supplémentaire de s'être déjà produite). Mais cette prodigieuse opération de réécriture – qui peut mener à des perspectives entièrement nouvelles sur la subjectivité comme sur l'objet-monde – a pour résultat additionnel, déjà évoqué plus haut, de faire que tout est grain à moudre pour son moulin et que des analyses telles que celle proposée ici soient facilement ré-absorbées dans le projet comme un ensemble de rubriques de transcodage d'un caractère utilement inconnu.

Pendant, la tâche idéologique fondamentale du nouveau concept doit rester celle de coordonner de nouvelles formes de pratiques, d'habitudes sociales et mentales (c'est finalement ce à quoi pensait Raymond Williams avec sa notion de « structure de sentiment ») avec les nouvelles formes de production et d'organisation économiques provoquées par la modification du capitalisme ces dernières années – la nouvelle division mondiale du travail. Il s'agit d'une version relativement restreinte et locale de ce que j'ai essayé de généraliser ailleurs comme « révolution culturelle » à l'échelle du mode de production lui-même<sup>5</sup> ; de la même manière, l'interrelation de la culture et de l'économique n'est pas ici à sens unique mais constitue une interaction et une rétroaction en boucles réciproques et continues. Mais exactement de la même manière que (chez Weber) de nouvelles valeurs religieuses individualistes et plus ascétiques ont progressivement produit « des gens nouveaux » capables de prospérer dans la gratification différée du processus de travail « moderne » alors en train d'émerger, de même, il faut considérer le « postmoderne » comme la production de personnes postmodernes capables de fonctionner dans un monde socio-économique très particulier, un monde dont les structures, les caractères objectifs et les exigences – si nous en avons une analyse correcte – constitueraient la situation ayant le « postmodernisme » pour réponse et aboutiraient à quelque chose d'un peu plus décisif qu'une simple théorie du postmodernisme. Ce

n'est pas ce que j'ai fait ici, bien sûr, et il faudrait que la « culture », au sens de ce qui colle presque trop à la peau de l'économie pour en être détaché et être examiné indépendamment, constitue elle-même un développement postmoderne, un peu comme le pied-chaussure de Magritte. Par conséquent, malheureusement, la description infrastructurelle à laquelle je semble ici appeler est nécessairement déjà culturelle et correspond par avance à une version de la théorie du postmodernisme.

J'ai reproduit sans modifications significatives mon analyse programmatique du postmoderne (« La logique culturelle du capitalisme tardif »), puisque l'attention qu'elle reçut à l'époque (1984) lui donne l'intérêt supplémentaire d'un document historique ; les autres caractéristiques du postmoderne qui ont paru s'imposer depuis lors sont discutées dans la conclusion. Je n'ai également pas modifié la suite, qui a été largement reproduite et qui propose une *combinatoire* des opinions sur le postmoderne, pour et contre, puisque l'arrangement reste essentiellement le même alors qu'un grand nombre d'opinions sont venues s'ajouter depuis lors. La modification la plus fondamentale dans la situation actuelle concerne ceux qui parvenaient autrefois à éviter par principe d'utiliser le mot : il n'en reste pas beaucoup.

Le reste de cet ouvrage s'articule principalement autour de quatre thèmes : l'interprétation, l'utopie, les survivances du moderne, et le « retour du refoulé » de l'historicité, aucun d'entre eux ne figurait sous ces formes dans mon essai original. Le problème de l'interprétation est posé par la nature de la nouvelle textualité, qui, quand elle est principalement visuelle, semble ne laisser aucune place à l'interprétation traditionnelle, ou qui, quand elle est principalement temporelle dans son « flux total », ne lui en laisse pas non plus le temps. Les pièces à conviction à ce titre sont ici le texte vidéo ainsi que le *nouveau roman* (dernière innovation importante dans le roman, et je soutiendrai aussi qu'il ne s'agit plus d'une forme ou d'un marqueur très significatif dans la nouvelle configuration des « beaux-arts » dans le postmodernisme) ; d'un autre côté, la vidéo possède quelques arguments pour prétendre être le nouveau médium le plus caractéristique du postmodernisme, un support qui, dans son meilleur, constitue une forme nouvelle en lui-même.



L'utopie est une question spatiale dont on pouvait penser que son sort connaîtrait un possible changement dans une culture aussi spatialisée que le postmoderne; mais si ce dernier est aussi déshistoricisé et déshistoricisant que je le prétends parfois ici, il devient plus difficile de localiser la chaîne synaptique qui pourrait amener à expression l'élan utopique. Les représentations utopiques connurent un renouveau extraordinaire dans les années soixante; si le postmodernisme est un substitut aux années soixante et constitue une compensation à leur échec politique, alors la question de l'utopie sera sans doute un test capital sur ce qui reste de notre capacité à imaginer le changement. Telle est du moins la question posée ici à l'un des bâtiments les plus intéressants (et l'un des moins caractéristiques) de la période postmoderne, la maison de Frank Gehry à Santa Monica en Californie; cette question est également posée, autour et derrière le visuel en quelque sorte, à la photographie contemporaine et à l'installation artistique. Toujours est-il que l'*utopique*, dans le postmodernisme du Premier Monde, est devenu un puissant mot d'ordre politique (de gauche) plutôt que l'inverse.

Mais si Michael Speaks a raison, et qu'il n'existe pas de postmodernisme pur à proprement parler, alors il faut envisager sous un autre jour les traces résiduelles du modernisme, moins comme des anachronismes que comme des échecs nécessaires qui réinscrivent dans son contexte le projet particulier du postmoderne, tout en rouvrant pour réexamen la question du moderne. On ne va pas entreprendre ici ce réexamen; mais la résidualité du moderne et de ses valeurs – principalement, l'ironie (chez Venturi ou de Man) et les questions de totalité et de représentation – donne l'occasion de cerner l'une des assertions de mon essai initial qui a le plus troublé certains de mes lecteurs; à savoir, l'idée que ce que l'on appelait selon les cas « poststructuralisme » ou même simplement « théorie » constituait aussi une sous-variété du postmoderne, ou, du moins, s'est avéré l'être avec le recul. La théorie – je préfère ici utiliser la formule plus lourde de « discours théorique » – semblait unique, sinon privilégiée, parmi les arts et genres postmodernes, par sa capacité épisodique à défier la gravité du *Zeitgeist* et à produire des écoles, des mouvements et même des avant-gardes

là où ils n'étaient plus censés exister. Deux chapitres vraiment longs et disproportionnés examinent, pour leurs traces de modernité autant que de postmodernité, deux des avant-gardes théoriques américaines les plus abouties, la déconstruction et le *New Historicism*. Mais le vieux « nouveau roman » de Claude Simon pourrait également faire l'objet de cette sorte de discrimination, ce qui ne va pas nous mener bien loin à moins que – pour l'envie de classer les objets une fois pour toutes dans le moderne, le postmoderne, ou même le « moderne tardif » de Charles Jencks ou autres catégories « transitionnelles » – nous ne bâtissions un modèle des contradictions que ces catégories mettent en scène au sein du texte lui-même.

En tout cas, ce livre n'est pas un inventaire du postmoderne, ni même une introduction à ce dernier (à supposer encore, pour commencer, qu'une telle chose soit possible), pas plus que les pièces textuelles présentées ici ne sont caractéristiques du postmoderne, ou des *exemples* premiers de ce dernier ou des « illustrations » de ses principales caractéristiques. Cela a quelque chose à voir avec les qualités du caractéristique, de l'exemplaire et de l'explicatif ; mais cela a davantage à voir avec la nature des textes postmodernes eux-mêmes, c'est-à-dire, la nature d'un *texte*, puisqu'il s'agit d'un phénomène et d'une catégorie postmodernes qui ont remplacé ceux, anciens, d'œuvre. En effet, dans une de ces extraordinaires mutations postmodernes où l'apocalyptique devient tout d'un coup du décoratif (ou, du moins, se réduit brusquement en « quelque chose que vous avez chez vous », la légendaire « fin de l'art » de Hegel – ce concept prémonitoire qui signala la suprême vocation anti- ou trans-esthétique du modernisme à être plus que l'art (ou que la religion, ou même que la « philosophie » dans un sens plus restreint) – s'apaise maintenant dans la « fin de l'œuvre d'art » et l'arrivée du texte. Mais voilà qui met en émoi les poussinières de la critique au moins autant que cela agite celles de la « création » : la disparité et l'incommensurabilité fondamentales entre *texte* et *œuvre* impliquent que le fait de sélectionner des textes spécimens et de leur faire porter, par l'analyse, le poids universalisant d'une particularité représentative les transforme et les ramène imperceptiblement dans cette

vieille chose, l'œuvre, qui n'est plus censée exister dans le postmoderne. C'est le principe d'Heisenberg du postmodernisme, pourrait-on dire, et c'est pour tout commentateur le problème représentationnel le plus difficile à assumer, sauf via un diaporama sans fin, un « flux total » prolongé à l'infini.

Ce qui reste vrai pour mon avant-dernier chapitre qui se penche sur des films récents et de récentes représentations de l'histoire d'un type nouveau et allégorique. Le mot *nostalgie* qui figure dans le titre n'a cependant pas la signification que je veux normalement lui donner, et, par conséquent et à titre exceptionnel (d'autres objections étant traitées assez longuement dans la conclusion), je vais commenter par avance l'expression « film de nostalgie » qui a donné lieu à quelques malentendus que je regrette. Je ne me souviens plus si je suis responsable de ce terme, qui me semble toujours indispensable à condition que vous compreniez que les films historicistes qu'il désigne, léchés comme des gravures de mode, ne doivent en aucun cas être perçus comme des expressions passionnées de cet ancien désir autrefois nommé nostalgie, mais au contraire, complètement son opposé ; ce sont des curiosités visuelles dépersonnalisées, un « retour du refoulé » des années vingt et trente « sans affect » (j'essaie ailleurs de l'appeler « nostalgie-déco »). Mais on ne peut pas plus modifier rétroactivement un terme comme celui là qu'on ne peut substituer au postmodernisme un mot complètement différent.

Dans un « flux total » de conclusions associatives, je reprends au passage d'autres objections ou malentendus, éternels et plus sérieux, concernant mes positions ainsi que mes commentaires sur la politique, la démographie, le nominalisme, les médias et l'image, et d'autres thèmes qui se doivent de figurer dans tout ouvrage qui se respecte sur ce sujet. J'ai essayé, en particulier, de remédier à ce qui apparut à certains lecteurs, (et à juste titre), comme un élément manquant de cet essai programmatique, à savoir, l'absence de toute discussion sur la « puissance d'agir », ou le défaut de tout « équivalent social », suivant le vieux Plekhanov, à cette logique culturelle en apparence désincarnée.

La « puissance d'agir » soulève le problème de cet autre élément de mon titre, le « capitalisme tardif », qui mérite d'être un peu développé. Les gens ont notamment commencé à remarquer qu'il fonctionne un peu comme

un signe et semble porter une charge d'intentions et de conséquences qui ne sont pas claires pour les non-initiés<sup>6</sup>. Ce n'est pas mon slogan préféré, et j'essaie de le faire varier avec les synonymes adéquats (« capitalisme multinational », « société du spectacle ou de l'image », « capitalisme des médias », « système-mondial », et même « postmodernisme »); mais comme la Droite a aussi repéré ce qui lui semble à l'évidence un danger dans ce nouveau concept et cette nouvelle façon de parler (même si certains diagnostics économiques recourent les leurs, et qu'un terme comme société postindustrielle présente certainement un air de famille), ce terrain précis de la lutte idéologique, qu'on ne choisit malheureusement que rarement soi-même, semble solide et mérite qu'on le défende.

À ma connaissance, l'usage courant du terme *capitalisme tardif* prend naissance avec l'École de Francfort<sup>7</sup>; on le trouve partout chez Adorno et Horkheimer, parfois alterné avec ses synonymes (comme la « société administrée »), ce qui montre bien qu'il s'agissait d'une conception très différente, d'un type weberien, qui mettait l'accent sur deux caractères essentiels, empruntés essentiellement à Grossman et Pollock : (1) un réseau tendanciel de contrôle bureaucratique (sous ses formes les plus cauchemardesques, une grille de type Foucault *avant la lettre*), et (2) l'interpénétration du gouvernement et de la grande entreprise (« capitalisme d'état ») si bien que les systèmes du nazisme et du *New Deal* se voient apparentés (une certaine forme de socialisme, bénigne ou staliniste, semble aussi à l'ordre du jour).

Largement utilisé aujourd'hui, le terme de *capitalisme tardif* a pris des connotations très différentes des précédentes. Plus personne ne remarque précisément l'expansion du secteur étatique et la bureaucratisation : cela semble être une réalité, simple et « naturelle ».

Ce qui marque le développement de ce nouveau concept par rapport à l'ancien (qui restait à peu près cohérent avec la notion de « stade monopolistique » du capitalisme chez Lénine) n'est pas simplement l'accent mis sur l'émergence de nouvelles formes d'organisation du commerce au-delà du stade du monopole (multinationales, transnationales) mais, avant tout,

la vision d'un système capitaliste mondial fondamentalement distinct de l'ancien impérialisme, qui relevait d'une rivalité entre les différents pouvoirs coloniaux. Les débats scolastiques, je suis tenté de dire théologiques, sur la compatibilité des diverses notions de « capitalisme tardif » avec le marxisme (malgré l'évocation répétée du « marché mondial » comme horizon ultime du capitalisme par Marx lui-même, dans les *Grundrisse*<sup>8</sup>) tournent autour de cette question de l'internationalisation et de la façon dont il faut la décrire (et notamment si la composante de la « théorie de la dépendance » ou de la théorie du « système-monde » de Wallerstein est un modèle de production fondé sur les classes sociales). Malgré ces incertitudes, il paraît juste de dire que nous avons aujourd'hui en gros une idée de ce nouveau système (appelé « capitalisme tardif » pour marquer sa continuité avec ce qui l'a précédé plus qu'avec la coupure, la rupture et la mutation que des concepts comme la « société postindustrielle » cherchaient à souligner). À côté des formes de commerce transnational mentionnées plus haut, ses caractéristiques incluent la nouvelle division internationale du travail, une dynamique nouvelle et vertigineuse dans la banque et les places boursières internationales (comprenant l'énorme dette des Deuxième et Troisième Mondes), de nouvelles formes d'interrelations des médias (y compris des systèmes de transport comme la conteneurisation), les ordinateurs et l'automatisation, la délocalisation de la production dans les zones avancées du Tiers Monde, accompagnées de toutes les conséquences sociales plus habituelles, comme la crise du travail traditionnel, l'émergence des *yuppies*, et la *gentrification* à une échelle désormais mondiale.

La périodisation d'un phénomène de ce type nous oblige à compliquer le modèle de toutes sortes d'épicycles supplémentaires. Il est nécessaire de distinguer, d'un côté, la mise en place progressive des diverses conditions préalables à la nouvelle structure, (souvent indépendantes), et, de l'autre, le « moment » (pas exactement chronologique) où elles se soudent et se combinent en un système fonctionnel. Ce moment est lui-même moins une question de chronologie que de quasi *Nachträglichkeit* ou rétroactivité freudienne : les gens ne deviennent conscients de la dynamique d'un

système nouveau dans lequel ils se trouvent eux-mêmes pris que plus tard et progressivement. Cette conscience collective émergente d'un système nouveau (lui-même déduit de manière intermittente et fragmentaire de divers symptômes de crise indépendants comme des fermetures d'usine ou des hausses de taux d'intérêt) n'est pas non plus exactement la même chose que la naissance de nouvelles formes d'expression culturelles (les « structures de sentiment » de Raymond Williams paraissent finalement être une forme très étrange pour qualifier culturellement le postmodernisme). Que les diverses conditions préalables d'une nouvelle « structure de sentiments » soient préexistantes au moment de leur association et de leur cristallisation en un style relativement hégémonique, tout le monde en convient ; mais cette préhistoire-là n'est pas synchrone avec la préhistoire économique. Ainsi, Mandel suggère que les prérequis technologiques fondamentaux de cette nouvelle « onde longue » du troisième stade du capitalisme (appelé ici « capitalisme tardif ») étaient présents depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale qui eut aussi pour effet de réorganiser les relations internationales, décoloniser les colonies, et préparer le terrain de l'émergence d'un nouveau système économique mondial. Culturellement, cependant, cette condition préalable va se trouver (exception faite d'« expériences » modernistes aberrantes de toutes sortes, restructurées par la suite sous forme de prédécesseurs) dans les prodigieuses transformations des années soixante qui balayèrent une si grande part de la tradition en matière de *mentalités*. La préparation économique du postmodernisme ou capitalisme tardif commença donc dans les années cinquante, lorsqu'on se releva des pénuries de la guerre en biens de consommation et en pièces détachées et qu'on put lancer de nouveaux produits et de nouvelles technologies (notamment celles des médias). D'un autre côté, l'*habitus* psychique de ce nouvel âge exigeait la coupure absolue, renforcée par une rupture générationnelle, qui ne se réalisa vraiment que dans les années soixante (étant entendu que le développement économique ne s'arrête pas pour ça, mais reste à son propre niveau et continue selon sa propre logique). Si vous préférez un langage désormais un peu daté, la distinction est en grande part celle qu'avait l'habitude de

rabâcher Althusser, entre, d'une part, une *coupe d'essence* hégélienne du présent, dans laquelle une critique culturelle veut trouver un principe unique du « postmoderne » inhérent aux traits les plus variés et ramifiés de la vie sociale, et, d'autre part, cette « structure de dominance » althusserienne, dans laquelle les divers plans entretiennent entre eux une semi-autonomie, vont à des vitesses différentes, se développent inégalement et conspirent pourtant à produire une totalité. Ajoutez à cela l'inéluctable problème représentationnel selon lequel il n'existe pas de « capitalisme tardif en général » mais seulement telle ou telle forme nationale spécifique, et, inévitablement, les lecteurs non américains vont déplorer l'américanocentrisme de ma propre analyse, qui ne se justifie que dans la mesure où le court « siècle américain » (1945-1973) fut le foyer et le terreau de ce nouveau système, tandis qu'on peut considérer que le développement des formes culturelles du postmodernisme constitue le premier style mondial spécifiquement nord-américain.

Cependant, j'ai le sentiment que les deux plans en question, infrastructure et superstructures – le système économique et la « structure de sentiment » culturelle – se sont en quelque sorte cristallisés dans le grand choc des crises de 1973 (la crise du pétrole, la fin de l'étalon or, la fin, censément, de la grande vague de « guerres de libération nationale », le début de la fin du communisme traditionnel), qui révèle, maintenant que les nuages de poussières se sont dissipés, l'existence, déjà en place, d'un étrange et nouveau paysage : un paysage que les essais réunis dans ce livre tentent de décrire (avec un nombre allant croissant de recherches autres et d'analyses hypothétiques<sup>9</sup>).

Cette question de la périodisation n'est cependant pas complètement étrangère aux signaux qu'envoie l'expression « capitalisme tardif », à présent clairement identifiée comme une sorte de logo gauchiste piégé idéologiquement et politiquement, si bien que l'acte même de l'utiliser constitue un agrément tacite à tout un éventail de propositions sociales et économiques d'essence marxienne auxquelles l'autre bord est sans doute loin de vouloir souscrire. En ce sens, le *capitalisme* a toujours été un drôle de mot : le seul fait d'utiliser ce mot – qui est autrement une appellation

assez neutre pour un système économique et social sur les propriétés duquel tout le monde s'accorde – semble vous mettre dans une position vaguement critique et méfiante, sinon carrément socialiste: il n'y a que les fervents idéologues de droite et les bruyants apologistes du marché pour l'utiliser avec la même gourmandise.

Le terme de « capitalisme tardif » a encore un peu cet effet, mais avec une différence: son qualificatif vise rarement une chose aussi stupide que la sénescence ultime, l'effondrement et la mort du système proprement dit (vision temporelle qui semblerait appartenir davantage au modernisme qu'au postmodernisme). Ce que le mot « tardif » communique en général c'est plutôt le sentiment que quelque chose a changé, que les choses sont différentes, que nous avons traversé une transformation du monde vécu qui est, d'une manière ou d'une autre, décisive mais incomparable avec les anciennes convulsions de la modernisation et de l'industrialisation, moins perceptible et dramatique en quelque sorte, mais plus permanente précisément, parce que plus complète et plus omniprésente et pénétrante<sup>10</sup>.

Ce qui signifie que l'expression *capitalisme tardif* emporte aussi en elle-même l'autre moitié, culturelle, de mon titre; non seulement c'est une sorte de traduction littérale de cette autre expression, *postmodernisme*, mais son indicateur temporel semble d'ores et déjà attirer l'attention sur les changements dans le quotidien autant que sur le plan culturel. Dire que mes deux termes, le *culturel* et l'*économique*, retombent par là même l'un dans l'autre et disent la même chose, dans une éclipse de la distinction entre base et superstructure qui était souvent tenue pour une caractéristique significative du postmodernisme, c'est aussi suggérer que la base, dans le troisième stade du capitalisme, génère ses superstructures selon une dynamique d'un nouveau type. Et c'est peut-être bien ce qui préoccupe (à bon droit) ceux qui ne se sont pas convertis à cette expression; elle semble par avance vous obliger à parler des phénomènes culturels en termes commerciaux, au moins, si ce n'est en termes d'économie politique.

Quant au mot *postmodernisme*, je n'ai pas tenté d'en systématiser un usage ou d'en imposer une quelconque signification concise commodément



cohérente, car le concept n'est pas seulement contesté, il est aussi en conflit et en contradiction à l'intérieur de lui-même. Je soutiendrai que, pour le meilleur ou pour le pire, nous ne pouvons pas *ne pas* l'utiliser. Mais ma thèse implique également que, chaque fois que l'on emploie ce mot, on est dans l'obligation de reprendre ses contradictions internes et de présenter ses incohérences et ses dilemmes représentationnels; il faut à chaque fois assumer tout cela. Le *postmodernisme* n'est pas quelque chose que l'on peut fixer une bonne fois pour toute pour l'utiliser ensuite la conscience tranquille. Ce concept, s'il y en a un, doit arriver à la fin, et non au début, de nos discussions à son sujet. Telles sont les conditions qui permettent de continuer d'utiliser ce terme de manière fructueuse – les *seules*, à mon avis, qui évitent de faire la bêtise d'une clarification prématurée.

Les matériaux assemblés dans le présent ouvrage constituent la troisième et dernière section de l'avant-dernière subdivision d'un projet plus large intitulé: *The Poetic of Social Forms (La poésie des formes sociales)*.

Durham, avril 1990

## La logique culturelle du capitalisme tardif

Ces dernières années ont été marquées par un millénarisme inversé dans lequel le pressentiment d'un avenir catastrophique ou rédempteur a été remplacé par la sensation de la fin de telle ou telle chose (fin de l'idéologie, de l'art, des classes sociales; « crise » du léninisme, de la social-démocratie, de l'État providence, etc., etc.); tout cela rassemblé constitue peut-être ce qu'on appelle de plus en plus souvent le postmodernisme. Pour en défendre l'existence, on s'appuie sur l'hypothèse d'une rupture ou coupure radicale que l'on fait en général remonter à la fin des années cinquante ou au début des années soixante.

Comme l'évoque le mot même de « postmodernisme », cette rupture est la plupart du temps reliée aux idées de déclin ou d'extinction d'un mouvement moderne déjà centenaire (ou à sa répudiation idéologique ou esthétique). C'est ainsi que l'expressionnisme abstrait en peinture, l'existentialisme en philosophie, les formes ultimes de la représentation dans le roman, les films des grands *auteurs*, l'école moderniste en poésie, (telle qu'elle a été institutionnalisée et canonisée dans les œuvres de Wallace Stevens), sont aujourd'hui perçus comme l'extraordinaire fleuraison d'un élan haut moderniste qui s'est consumé et épuisé avec eux. L'énumération suivante apparaît alors tout à la fois chaotique, hétérogène et empirique: Andy Warhol et le pop art, mais aussi l'hypperréalisme ou photoréalisme, et au-delà le « nouvel expressionnisme »; en musique, le moment de John Cage, ainsi que la synthèse des styles classique et « populaire » que l'on trouve chez des compositeurs comme Phil Glass ou Terry Riley, et le punk et la new wave (les Beatles et les Stones incarnant aujourd'hui le moment haut-moderniste de cette récente tradition, en rapide évolution); en cinéma, Godard, l'après-Godard, le cinéma expérimental et la vidéo, mais aussi tout un nouveau type de cinéma commercial (sur lequel nous reviendrons plus en détail); d'un côté, Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed, et de l'autre, le Nouveau Roman français et ses héritiers, suivis de formes alarmantes de critique littéraire fondées sur une nouvelle esthétique de la textualité ou *écriture*... Cette liste pourrait s'étendre à l'infini; mais cela

implique-t-il une rupture ou un changement qui serait plus fondamental que de simples variations périodiques de style et de mode commandées par le vieil impératif d'innovation stylistique du haut modernisme ?

Mais c'est dans le domaine de l'architecture que se voient de la manière la plus éclatante les modifications de la production esthétique et c'est surtout là que les problèmes théoriques se sont vus soulevés et formulés à titre principal : en effet, ce fut à partir des débats architecturaux que commença à se former à l'origine ma propre conception du postmodernisme dont les grandes lignes seront exposées dans les pages suivantes. Les positions postmodernistes en architecture, et cela de façon plus décisive que dans les autres arts ou médias, ont été inséparables d'une remise en cause implacable du haut modernisme architectural, de Frank Lloyd Wright ou du style dit international (Le Corbusier, Mies, etc.), et l'on a vu critique et analyse formelles (transformation, pendant le haut modernisme, du bâtiment en une quasi sculpture, ou, selon la formule de Robert Venturi, en « canard monumental<sup>1</sup> » aller de pair avec des remises en question de l'urbanisme et de l'institution esthétique. Le haut modernisme se voit ainsi attribuer la destruction du tissu urbain traditionnel et de sa vieille culture de quartier (disjonction radicale du nouvel immeuble, haut moderniste et utopique, de son contexte environnant), tandis que l'élitisme et l'autoritarisme prophétiques du mouvement moderne se voient assimilés sans pitié au geste impérieux du Maître charismatique.

Assez logiquement, le postmodernisme en architecture va alors se présenter comme une sorte de populisme esthétique, comme le suggère le titre même du retentissant manifeste de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas (Enseignement de Las Vegas)*. Quel que soit, en dernière analyse, notre jugement sur cette rhétorique populiste<sup>2</sup>, elle a au moins le mérite d'attirer notre attention sur un trait fondamental, commun à tous les postmodernismes cités plus haut, à savoir l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande Culture et la culture dite commerciale, la culture de masse, effacement marqué par l'émergence de nouveaux types de textes imprégnés des formes, catégories et contenus de

cette industrie culturelle dénoncée avec tant de passion par tous les idéologues du moderne, de Leavis et la nouvelle critique américaine (*New Criticism*) jusqu'à Adorno et l'École de Francfort. En fait, les postmodernismes ont précisément été fascinés par ce paysage « dégradé » de la pacotille et du kitsch : la culture des séries TV et du *Reader Digest*, la publicité et les motels, les spectacles de second ordre et les films hollywoodiens de série B, la soi-disant paralittérature avec ses romans de gare en format poche et ses genres spécifiques – policier, science-fiction, *fantasy*, gothique, roman d'amour ou biographie populaire –, matériaux que les postmodernistes ne se contentent plus de « citer », comme un Joyce ou un Malher ont pu le faire, mais qu'ils incorporent à leur substance même.

Mais il ne faudrait pas non plus considérer cette rupture comme une affaire purement culturelle : les théories du postmoderne (qu'elles soient glorificatrices ou exprimées en termes moraux de dégoût et de répulsion) présentent une forte ressemblance de famille avec ces généralisations sociologiques plus ambitieuses qui, pratiquement au même moment, nous annoncent l'arrivée et l'avènement d'un tout nouveau type de société baptisée « société postindustrielle » (Daniel Bell), mais aussi souvent qualifiée de société de consommation, société des médias, société de l'information, société électronique ou high-tech, etc. Ces théories ont pour mission idéologique évidente de démontrer que cette nouvelle organisation sociale n'obéit plus, à leur grand soulagement, aux lois du capitalisme classique, à savoir, au primat de la production industrielle et à l'omniprésence de la lutte des classes. La tradition marxiste s'y est par conséquent opposée avec véhémence, à l'exception notable de l'économiste Ernest Mandel qui, dans son ouvrage *Le Troisième âge du capitalisme*, entend non seulement disséquer l'originalité historique de cette nouvelle société (qu'il considère comme un troisième stade ou moment du capitalisme) mais également démontrer qu'elle constitue en fait un stade du capitalisme plus *pur* qu'aucun des moments qui l'ont précédé. Je reviendrai sur cette proposition par la suite : il suffit pour l'instant d'anticiper sur une idée que je défendrai dans le chapitre 2, à savoir que toute prise de position sur le postmodernisme dans la culture

– qu'elle relève de l'apologie ou de la stigmatisation – est, simultanément et nécessairement, aussi une position politique, implicite ou explicite, à l'égard de la nature du capitalisme multinational aujourd'hui.

Une dernière remarque préliminaire de méthode : il ne faut pas voir dans les pages suivantes une description stylistique, l'analyse d'un style ou d'un mouvement culturel parmi d'autres. J'ai voulu au contraire élaborer une hypothèse de périodisation, et cela au moment où la conception même de la périodisation historique apparaît des plus problématiques. J'ai soutenu ailleurs que toute analyse culturelle isolée ou *discrète* comporte toujours une théorie, enterrée ou refoulée, de la périodisation historique; quoi qu'il en soit, cette conception de la « généalogie » balaie largement les soucis théoriques traditionnels liés à l'histoire dite linéaire, aux théories « des stades » et à l'historiographie téléologique. Dans le présent contexte, cependant, quelques remarques substantielles permettront peut-être de remplacer une longue discussion théorique de ces questions (bien réelles).

Un des motifs d'inquiétude que soulèvent fréquemment les hypothèses de périodisation tient au fait qu'elles tendraient à oblitérer les différences et à promouvoir l'idée selon laquelle la période historique constituerait une masse homogène (bornée de part et d'autre par d'inexplicables métamorphoses et ponctuations chronologiques). C'est pourtant pour cette raison précise qu'il me semble essentiel d'appréhender le postmodernisme non comme un style mais comme une dominante culturelle: conception qui permet la présence et la coexistence de caractéristiques très différentes et néanmoins subordonnées. Prenons, par exemple, cette position alternative puissante selon laquelle le postmodernisme ne serait guère plus qu'une phase du modernisme proprement dit (si ce n'est d'un romantisme, plus ancien encore): on peut en effet admettre que toutes les caractéristiques du postmodernisme énumérées plus loin se trouvent déjà pleinement développées dans tel ou tel modernisme antérieur (y compris chez des précurseurs généalogiques aussi stupéfiants que Gertrude Stein, Raymond Roussel ou Marcel Duchamp, qui peuvent apparaître comme des postmodernistes absolus avant la lettre). Toutefois, ce que cette conception ne prend pas en compte, c'est la position

sociale de cet ancien modernisme ou, plus exactement, son violent rejet, sa répudiation passionnée par la bourgeoisie victorienne et post-victorienne qui percevait les formes et l'éthos de ce mouvement comme, selon les cas, laids, dissonants, obscurs, scandaleux, immoraux ou subversifs, et, d'une façon générale, comme « anti-sociaux ». Certes, une mutation de la sphère culturelle a rendu archaïques de telles attitudes. Non seulement Picasso et Joyce ne sont plus laids mais ils nous paraissent aujourd'hui, dans l'ensemble, plutôt « réalistes » et c'est là le résultat d'une institutionnalisation académique et d'une canonisation du mouvement moderne en général que l'on peut faire remonter à la fin des années cinquante. C'est certainement l'une des explications les plus plausibles de l'émergence du postmodernisme, dans la mesure où la jeune génération des années soixante se retrouva alors face au mouvement moderne autrefois contestataire comme devant un ensemble de classiques morts « pesant comme un cauchemar sur le cerveau des vivants », comme le dit jadis Marx dans un autre contexte.

En ce qui concerne la révolte postmoderne contre tout cela, il faut souligner de la même façon que les caractères choquants qui lui sont propres (depuis l'hermétisme, et un contenu sexuellement explicite jusqu'à la misère psychologique, et aux expressions ouvertes de contestation politique et sociale, qui dépassent tout ce qu'on aurait pu imaginer aux moments les plus extrêmes du haut modernisme) ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance mais se sont eux-mêmes institutionnalisés et se retrouvent jouer à l'unisson de la culture publique officielle de la société occidentale.

En fait, la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la pression économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétiques une position et une fonction structurelles toujours plus essentielles. Ces nécessités économiques trouvent dès lors une reconnaissance dans les différents types de soutien institutionnel mis à la disposition du

renouveau artistique, soutien qui va des fondations et des subventions jusqu'aux musées et autres formes de mécénat. De tous, l'architecture est constitutivement l'art le plus proche de l'économie, avec laquelle elle entretient, via les commandes et le marché foncier, un rapport presque non médié. Il ne faut dès lors pas s'étonner de découvrir, à l'origine du développement extraordinairement florissant de l'architecture postmoderne, le patronage du milieu multinational des affaires dont l'expansion et le développement lui sont rigoureusement contemporains. J'avancerai plus loin l'idée que ces deux phénomènes possèdent une interdépendance dialectique encore plus profonde que le simple financement au coup par coup de tel ou tel projet particulier. Mais c'est le moment où je me dois de rappeler cette évidence au lecteur : à savoir, que toute cette culture postmoderne mondiale, encore qu'américaine, est l'expression interne et superstructurelle d'une nouvelle vague de domination américaine, économique et militaire, à travers le monde : en ce sens, comme dans toute l'histoire des classes sociales, le dessous de la culture est le sang, la torture, la mort et la terreur.

La première remarque à faire sur la conception de la périodisation à dominante, c'est que, quand bien même toutes les caractéristiques constitutives du postmodernisme seraient identiques et coextensives à celles du modernisme (position que je crois manifestement erronée mais qui ne pourrait être infirmée que par une analyse encore plus développée du modernisme lui-même), les deux phénomènes n'en resteraient pas moins complètement distincts dans leur signification et leur fonction sociale en raison de la profonde différence de positionnement du postmodernisme dans le système économique du capital tardif et, au-delà, en raison de la transformation de la sphère même de la culture dans la société contemporaine. Cette idée sera développée dans la conclusion de cet ouvrage.

Il me faut maintenant traiter brièvement d'une objection faite à la périodisation qui relève d'une autre catégorie et se rapporte à la crainte d'un possible effacement de l'hétérogénéité, inquiétude exprimée le plus souvent par la Gauche. Et il est certain qu'une étrange ironie, quasi-sartrienne – une logique du « à qui gagne perd » – paraît accompagner tout effort pour décrire

un « système » et une dynamique totalisante au moment même où on les détecte dans le mouvement de la société contemporaine. Ce qui se passe alors, c'est que plus puissante est la vision d'un système ou d'une logique toujours plus totale (le livre sur les prisons de Foucault en est un exemple frappant), plus le lecteur va se sentir impuissant. Par conséquent, dans la mesure où le théoricien gagne, par la construction d'une machine toujours plus fermée et terrifiante, dans cette même mesure précisément, il perd, puisque la capacité critique de son travail se retrouve par là même paralysée et que les velléités de contestation et de révolte, pour ne rien dire de celles de transformation sociale, apparaissent toujours plus vaines et triviales face au modèle lui-même.

J'ai toutefois estimé que la véritable différence ne pouvait se mesurer et s'évaluer qu'à la lumière d'une conception de la logique culturelle dominante, de la norme hégémonique. Je suis très loin de penser que la production culturelle actuelle est, dans sa totalité, « postmoderne » au sens large que je vais attribuer à ce terme. Le postmodernisme est pourtant le champ de forces où des élans culturels très différents (que Raymond Williams a utilement qualifiés de formes « résiduelles » ou « émergentes » de production culturelle) doivent se frayer un chemin. Si nous ne parvenons pas à acquérir un sens général de dominante culturelle, nous retombons dans une vision de l'histoire actuelle comme pure hétérogénéité, différence aléatoire, coexistence de multiples forces distinctes dont l'effectivité est indécidable. C'est en tout cas l'esprit politique dans lequel l'analyse qui suit a été élaborée : avancer la conception d'une nouvelle norme culturelle systématique et de sa reproduction afin de mieux réfléchir aux formes de politique culturelle radicale qui seraient les plus efficaces aujourd'hui.

Cette exposition abordera tour à tour les éléments suivants, constitutifs du postmodernisme :

I Tout d'abord, une *depthlessness*, une nouvelle superficialité qui trouve ses prolongements dans la « théorie » contemporaine et dans une toute nouvelle culture de l'image, du simulacre ;

II Ensuite, l'affaiblissement de l'historicité qui en résulte, tant dans notre



relation à l'Histoire publique que dans les nouvelles formes de temporalité privée, dont la structure «schizophrène» (suivant Lacan) déterminera de nouveaux types de syntaxe ou relations syntagmatiques dans le domaine des arts les plus temporels ;

III Une tonalité émotionnelle fondamentale d'un nouveau genre – ce que j'appellerai «intensités» – et que l'on saisira mieux en revenant aux anciennes théories du sublime ;

IV Les relations profondes et constitutives que tous ces éléments entretiennent avec les nouvelles technologies, elles-mêmes figures d'un nouveau système économique mondial ;

Et enfin, après une brève analyse des mutations postmodernistes dans l'expérience vécue de l'espace bâti (V), quelques réflexions (VI) sur la mission de l'art politique dans ce nouvel espace mondial déroutant du capitalisme tardif ou multinational.

## I

Nous commencerons par l'une des œuvres canoniques du haut modernisme dans le domaine des arts plastiques, les célèbres souliers du paysan de Van Gogh, un exemple qui n'a pas, comme vous pouvez vous en douter, été choisi au hasard ni innocemment. Je vais proposer deux façons d'interpréter ce tableau, chacune d'entre elle opérant une reconstruction de la perception, de la réception de cette œuvre dans un processus à deux niveaux ou à double détente. Je souhaite tout d'abord préciser que, si l'on ne veut pas ramener cette image abondamment reproduite à un rang purement décoratif, il nous faut reconstruire la situation initiale d'où naquit l'œuvre achevée. À défaut de restituer cette situation – qui s'est volatilisée dans le passé – cette peinture restera un objet inerte, un produit fini réifié impossible à saisir comme acte symbolique en soi, comme praxis et comme production. Ce dernier terme laisse penser qu'une des façons de reconstruire la situation initiale à laquelle répond cette œuvre, d'une certaine manière,



Vincent Van Gogh, *Pair de souliers*, 1886

est de s'attacher aux matériaux bruts, au contenu premier que cette peinture affronte, retravaille, transforme et s'approprie. Chez Van Gogh, je vais proposer de prendre comme contenu originel, comme matériaux bruts initiaux, simplement l'objet-monde de la misère rurale, de l'âpre pauvreté des campagnes, et de tout ce monde humain rudimentaire de l'harassant labeur paysan, un univers réduit à son état le plus brutal et menacé, primitif et marginalisé.

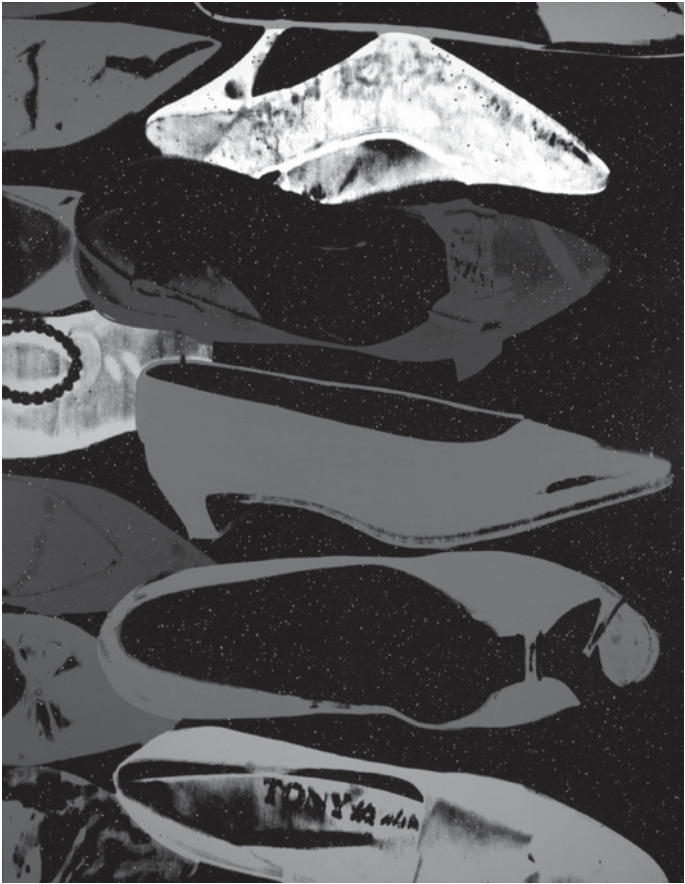
Dans ce monde, les arbres fruitiers sont de vieux bouts de bois épuisés sortant d'un sol pauvre; les villageois sont usés jusqu'aux os, caricatures de quelque typologie ultime et grotesque des caractères humains fondamentaux.

Comment se fait-il alors que chez Van Gogh des pommiers explosent en une surface hallucinatoire de couleurs pendant que ses stéréotypes villageois se retrouvent tout d'un coup crûment recouverts de nuances de rouge et de vert ? Je suggérerai brièvement que, dans cette première option interprétative, la transformation violente et délibérée d'un terne objet-monde paysan en une matérialisation des plus éclatantes de purs coloris de peinture à l'huile, doit être comprise comme un geste utopique, un acte de compensation qui finit par donner naissance à un nouveau royaume utopique des sens, ou du moins de ce sens suprême – la vue, le visuel, l'œil – qu'il reconstitue pour nous maintenant en un espace semi-autonome en soi, élément d'une nouvelle division du travail dans le corps du capital, d'une nouvelle fragmentation du sensorium émergent qui reproduit les spécialisations et les divisions de la vie capitaliste en même temps qu'il leur cherche, précisément dans cette fragmentation, une compensation utopique désespérée.

Une seconde interprétation de Van Gogh est certainement difficile à ignorer quand nous observons cette peinture-là, et c'est l'analyse centrale qu'en fait Heidegger dans *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*L'origine de l'œuvre d'art*), qui s'organise autour de l'idée que l'œuvre d'art naît dans la faille, l'écart entre la Terre et le Monde d'un côté, ce que je préférerais traduire comme la matérialité dénuée de signification du corps et de la nature, et, de l'autre, la signification dont sont doués l'histoire et le social. Nous reviendrons plus tard sur cet écart, cette faille : je me contenterai de rappeler quelques-unes des phrases célèbres qui modèlent le processus par lequel ces chaussures de paysans désormais illustres re-crèent lentement autour d'elles tout l'objet-monde manquant qui constitua autrefois leur contexte vécu. « À travers ces chaussures, écrit Heidegger, passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal ». « Ce produit, poursuit-il, appartient à la terre et il est à l'abri dans le monde de la paysanne. La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que ce produit, la paire de souliers du paysan, est en vérité... Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être<sup>3</sup> », par le biais de la médiation de l'œuvre d'art, qui entraîne le monde et la terre absents à se révéler autour d'elle-même, avec le pas lourd de la paysanne, l'isolement

du chemin de terre, la cabane dans la clairière, les instruments de travail usés et cassés dans les sillons et dans le foyer. La contribution de Heidegger doit être complétée en insistant sur la matérialité renouvelée de l'œuvre, sur la transformation d'une forme de matérialité – la terre, ses chemins et ses objets matériels – en cette autre matérialité, celle de la peinture, affirmée et mise en avant pour elle-même et pour ses plaisirs visuels propres, mais tout en restant néanmoins suffisamment plausible.

En tout cas, ces deux lectures peuvent être qualifiées d'*herméneutiques*, dans le sens où l'œuvre dans sa forme objectale inerte est considérée comme un indice, un symptôme d'une réalité plus vaste qui la remplace pour en constituer l'ultime vérité. Il nous faut maintenant regarder d'autres souliers et il est agréable de faire appel pour cela à une œuvre récente de la figure majeure de l'art contemporain. À l'évidence, le tableau *Diamond Dust Shoes* d'Andy Warhol ne nous parle plus avec l'immédiateté des chaussures de Van Gogh; en fait, je serais même tenté de dire qu'il ne nous parle, en réalité, pas du tout. Rien dans cette peinture ne ménage ne serait-ce qu'une petite place au regardeur qui se retrouve face à elle au détour du couloir d'un musée ou d'une galerie comme face à la contingence d'un objet naturel inexplicable. Pour ce qui est du contenu, nous avons affaire à ce que nous qualifierions aujourd'hui de fétiches aux sens freudien et marxien du terme (Derrida remarque quelque part, au sujet de la *Paar Bauernschuhe* de Heidegger, que les chaussures de Van Gogh sont une paire hétérosexuelle, ce qui n'autorise ni la perversion, ni la fétichisation). Ici, nous avons une collection aléatoire d'objets inertes regroupés sur la toile comme autant de navets, aussi dépouillés de leur monde vécu antérieur que la pile de chaussures qui nous reste d'Auschwitz, ou les décombres et traces témoignant d'un incendie incompréhensible et tragique dans une boîte de nuit bondée. Il n'y a par conséquent chez Warhol aucun moyen de compléter le geste herméneutique et de restituer à ces articles dépareillés tout ce contexte vécu plus large que seraient la boîte de nuit ou le bal, l'univers de la mode jet-set ou des magazines de luxe. Et cela devient encore plus paradoxal à la lumière d'un élément biographique: Warhol commença sa carrière artistique comme illustrateur commercial pour



Andy Warhol, *Diamond dust shoes*, 1980

des collections de chaussures et comme concepteur de vitrines où figuraient nombre d'escarpins et mules de toutes sortes. On serait même tenté de soulever ici – bien trop prématurément – une des questions centrales du postmodernisme et de ses possibles dimensions politiques : le travail d'Andy Warhol tourne en fait principalement autour de la marchandisation, et les grands panneaux couverts de reproductions de la bouteille de *Coca-Cola* ou de la boîte de soupe *Campbell*, qui mettent explicitement au premier plan le fétichisme de la marchandise de la transition vers le capital tardif, *devraient* constituer de puissantes déclarations politiques et critiques. S'ils ne le sont pas, il faudra certainement chercher à savoir pourquoi et se mettre à réfléchir un peu plus sérieusement aux possibilités d'un art politique ou critique dans la période postmoderne du capital tardif.

Mais il existe entre les moments haut moderniste et postmoderniste, entre les souliers de Van Gogh et les souliers d'Andy Warhol, d'autres différences significatives sur lesquelles nous devons rapidement nous arrêter. La première, et la plus évidente, est l'émergence d'un nouveau type de platitude, d'absence de profondeur, un nouveau genre de superficialité au sens le plus littéral du terme, et c'est peut-être la caractéristique formelle suprême de tous les postmodernismes auxquels nous aurons l'occasion de revenir dans de nombreux autres contextes.

Il nous faudra ensuite nous confronter au rôle de la photographie et du négatif photographique dans l'art contemporain de ce genre ; c'est précisément cela qui confère un caractère morbide à l'image de Warhol, dont l'élégance glacée de radiographie mortifie l'œil réifié du spectateur d'une façon qui semblerait, par son contenu, n'avoir aucun rapport avec la mort, l'obsession de la mort ou l'angoisse de la mort. Tout se passe en fait comme si nous avions ici affaire à l'inversion du geste utopique de Van Gogh : dans l'œuvre la plus ancienne, un monde sinistré est, par quelque décret nietzschéen, par un acte de la volonté, transformé en une stridence de couleur utopique. Ici, au contraire, c'est comme si la surface externe et colorée des choses – altérées et viciées par avance par leur assimilation à de brillantes images publicitaires – avait été décapée pour faire apparaître le

mortel substrat noir-et-blanc du cliché qui les sous-tend. Bien que cette sorte de mort du monde des apparences soit devenue la thématique de certains travaux de Warhol, notamment dans les séries sur les accidents de la circulation ou la chaise électrique, ce n'est désormais plus, à mon avis, une question de contenu mais celle d'une mutation plus fondamentale dans l'objet-monde – devenu un ensemble de textes, de simulacres – et dans la disposition du sujet.

Tout cela m'amène maintenant à développer une troisième caractéristique que j'appellerai le déclin de l'affect dans la culture postmoderne. Il serait bien sûr inexact de prétendre que tout affect, tout sentiment, toute émotion, toute subjectivité a disparu de la nouvelle image. On constate en effet une sorte de retour du refoulé dans *Diamond Dust Shoes*, une ivresse étrange, compensatrice et décorative, clairement indiquée par le titre lui-même, qui renvoie bien entendu au scintillement de la poussière d'or, ce pailletage de sable doré qui scelle la surface la peinture et continue pourtant de nous jeter ses éclats. Pensez aux fleurs magiques de Rimbaud « qui se retournent vers vous » ou à l'archaïque torse grec de Rilke dont les augustes yeux lancent des éclairs prémonitoires intimant au sujet bourgeois de changer sa vie; ici rien de ce genre dans la frivolité gratuite de cette dernière couche décorative. Dans un article intéressant sur la version italienne du présent essai<sup>4</sup>, Remo Ceserani développe ce fétichisme du pied pour en proposer une image quadripartite qui ajoute à l'expressivité ouvertement « moderniste » des chaussures de Van Gogh-Heidegger le pathos « réaliste » de Walker Evans et James Agee (étrange que le pathos nécessite ainsi une équipe!); tandis que ce qui ressemblait chez Warhol à un assortiment fortuit d'accessoires de mode d'antan revêt, chez Magritte, la réalité charnelle du membre humain, qui devient alors plus fantasmatique que le cuir sur lequel il est imprimé. Cas unique parmi les surréalistes, Magritte survécut au monumental changement qui conduisit du moderne au postmoderne, devenant même en cours de route une sorte d'emblème postmoderne : l'inquiétante étrangeté de la forclusion lacanienne, sans l'expression. Le schizophrène idéal est en effet assez facile à satisfaire, à condition toutefois de brandir un présent éternel

Walker Evans, *Floyd Burroughs' Work Shoes*, 1936

devant ses yeux qui contemplant avec une égale fascination une vieille chaussure ou le mystère organique de la croissance obstinée de l'ongle de l'orteil humain. À partir de là, Ceserani n'a pas volé son cube sémiotique :

## RÉALISME MAGIQUE

l'orteil préhensile

TRAVAIL

JEU

TRANSFORMATION

OISIVETÉ

Van Gogh

Warhol

SOUFFRANCE

INDIFFÉRENCE

PHOTOGRAPHIE

rides sur le visage

LE RÉALISME DE L'ANCIEN TEMPS

Cependant, il sera peut-être plus facile pour commencer d'aborder le

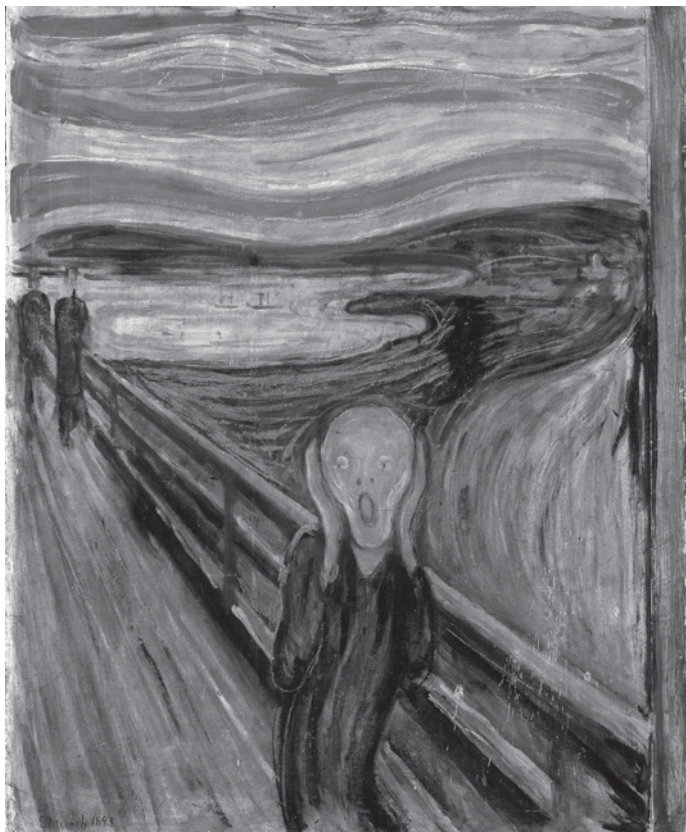




René Magritte, *Le Modèle rouge*, 1935

déclin de l'affect par le biais de la figure humaine, et il est évident que ce que nous avons dit de la marchandisation des objets chez Warhol est tout aussi valable pour ses sujets humains : des stars – comme Marilyn Monroe – sont elles-mêmes marchandisées et transformées en leur propre image. Ici aussi, un retour un peu brutal à l'ancienne période du haut modernisme offre en raccourci une spectaculaire parabole de cette transformation. *Le Cri*, la peinture d'Edvard Munch, constitue bien sûr l'expression canonique des grandes thématiques modernistes : l'aliénation, l'anomie, la solitude, la fragmentation sociale, et l'isolement, emblème quasiment programmatique de ce que l'on a appelé l'ère de l'angoisse. Nous le considérerons ici comme une incarnation non pas simplement de l'expression de ce type d'affects mais aussi, et peut-être plus encore, de la quasi déconstruction de l'esthétique de l'expression en tant que telle, qui semble avoir largement dominé ce que nous appelons le haut modernisme mais paraît avoir disparu dans l'univers postmoderne – pour des raisons aussi bien pratiques que théoriques. Le concept même d'expression présuppose en effet une séparation au sein du sujet, et, corrélativement, toute une métaphysique de l'intérieur et de l'extérieur, de la souffrance muette au sein la monade et du moment où, de façon souvent cathartique, cette « émotion » est alors projetée vers l'extérieur et extériorisée comme geste ou cri, comme communication désespérée et dramatisation externe du sentiment interne.

Il est peut-être maintenant temps de dire un mot de la théorie contemporaine qui s'est vu, entre autres choses, confier la mission de critiquer et discréditer ce modèle herméneutique de l'intérieur et de l'extérieur et de stigmatiser de tels modèles comme idéologiques et métaphysiques. Mais j'avancerai que ce qu'on appelle aujourd'hui théorie contemporaine – ou, mieux encore, discours théorique – constitue aussi, très précisément, un phénomène postmoderniste. Il serait par conséquent incohérent de défendre la vérité de ses aperçus théoriques dans une situation où le concept même de "vérité" est un élément du bagage métaphysique que le poststructuralisme cherche à abandonner. Ce que nous pouvons au moins avancer, c'est que la critique poststructuraliste de l'herméneutique, de ce que je qualifierai sous



Edvard Munch, *Le Cri*, 1893

peu de modèle de la profondeur, nous est utile à titre de symptôme fort significatif de la culture postmoderniste qui constitue précisément notre sujet.

Nous pouvons dire, un peu rapidement, qu'à côté du modèle herméneutique de l'intérieur et de l'extérieur que développe la peinture de Munch, au moins quatre autres modèles fondamentaux de la profondeur ont été, d'une façon générale, répudiés par la théorie contemporaine :

(1) le modèle dialectique de l'essence et de l'apparence (avec toute une gamme de concepts liés à l'idéologie ou la fausse conscience qui tend à l'accompagner);

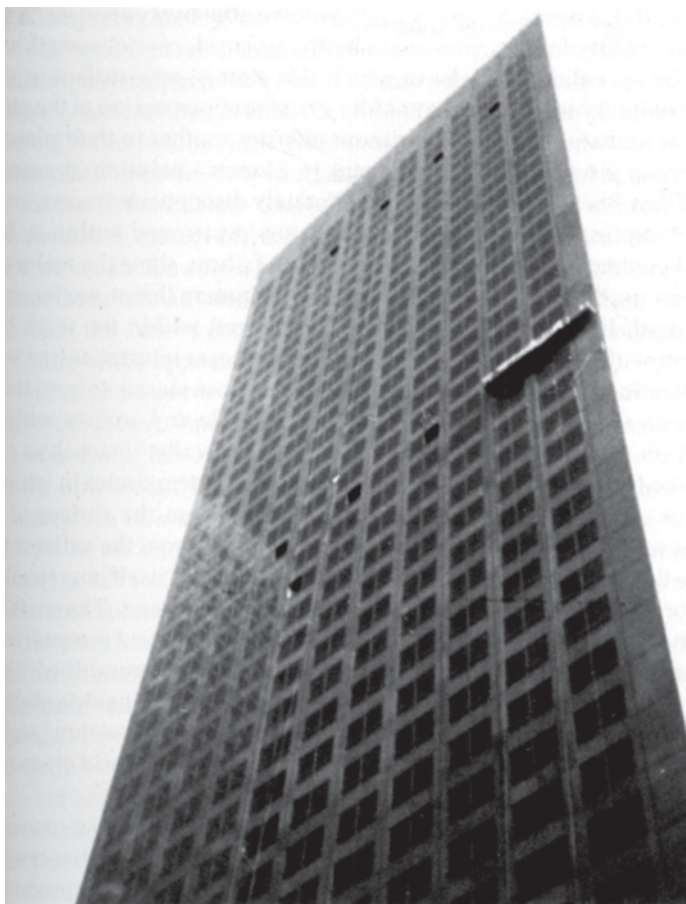
(2) le modèle freudien du latent et du manifeste, ou du refoulement (qui est bien sûr la cible de *La Volonté de savoir* (*L'histoire de la sexualité*), le pamphlet programmatique et symptomatique de Michel Foucault);

(3) le modèle existentiel d'authenticité et d'inauthenticité dont les thématiques héroïques ou tragiques sont intimement liées à cette autre grande opposition entre aliénation et désaliénation, également victime de la période post-structurale ou postmoderne;

et (4), plus récemment, la grande opposition sémiotique entre signifiant et signifié, qui fut rapidement désarticulée et déconstruite au cours de son bref âge d'or dans les années soixante et soixante-dix.

Ces modèles de la profondeur sont en grande partie remplacés par une conception des pratiques, des discours et du jeu textuel dont nous examinerons plus loin les nouvelles structures syntagmatiques : je me contenterai pour le moment de faire observer qu'ici aussi, la profondeur est remplacée par la surface, ou de multiples surfaces (ce qu'on appelle souvent intertextualité n'est plus, dans ce sens, une question de profondeur).

Cette absence de profondeur n'est pas non plus purement métaphorique : peut en faire l'expérience physique et « littérale » quiconque gravit ce qui était le Bunker Hill de Raymond Chandler à partir des grands marchés Chicanos sur Broadway et la Quatrième Rue dans le centre de Los Angeles et se retrouve tout à coup face à l'immense façade autoportée du Wells Fargo Court (Skidmore, Owings et Merrill) – une surface qu'aucun volume ne



Skidmore, Owings & Merrill LLP, *Wells Fargo Court*, Los Angeles, 1983

semble soutenir, et dont le volume putatif (rectangulaire? trapézoïdal?) est totalement indéterminable par le seul regard. Ce grand voile de fenêtres dont la bi-dimensionnalité défie la gravité transforme un instant la terre ferme sur laquelle nous nous tenons en contenus de stéréopticon, formes plates se profilant ici et là autour de nous. L'effet visuel est le même de tous les côtés: aussi prophétique que le grand monolithe de *2001* de Stanley Kubrick qui défie ceux qui le regardent comme une destinée énigmatique, un appel à une mutation dans l'évolution. Si ce nouveau centre-ville multinational a effectivement fait disparaître l'ancien tissu urbain dégradé dont il a violemment pris la place, ne peut-on dire quelque chose de semblable de la façon dont cette étrange et nouvelle surface, par son côté péremptoire, rend d'une certaine manière archaïques et vains nos anciens systèmes de perception de la ville, sans toutefois en proposer d'autres à leur place?

Revenons maintenant une dernière fois au tableau de Munch: il semble évident que *Le Cri* met, subtilement mais minutieusement, hors circuit sa propre esthétique de l'expression tout en y restant emprisonné. Son contenu gestuel met d'ores et déjà en évidence son propre échec dans la mesure où le monde de la sonorité, le cri, la vibration brute de la gorge humaine, est incompatible avec son médium (ce que souligne, dans l'œuvre, l'absence d'oreille de l'homoncule). Pourtant le cri absent revient, pour ainsi dire, dans une dialectique de boucles et de spirales, décrivant des cercles toujours plus serrés autour de cette expérience encore plus absente de l'atroce solitude et de l'angoisse que le cri lui-même cherchait à «exprimer». Ces boucles viennent s'inscrire sur la surface peinte sous forme de grands cercles concentriques où la vibration sonore devient finalement visible, comme sur la surface d'un plan d'eau, dans une régression à l'infini qui se déploie depuis le souffrant jusqu'à constituer la véritable géographie d'un univers où la douleur parle et vibre maintenant à travers la matière du soleil couchant et du paysage. Le monde visible devient alors le mur de la monade sur lequel ce «cri à travers la nature»(selon les mots de Munch<sup>5</sup>) est enregistré et transcrit: on pense à ce personnage de Lautréamont qui, ayant grandi enfermé dans une membrane scellée et silencieuse, la déchira de son cri en prenant conscience de la monstrosité de la divinité, rejoignant par là même le monde du son et de

la souffrance.

Tout cela nous amène à une hypothèse historique plus générale, à savoir, que des concepts tels que l'angoisse et l'aliénation (et les expériences auxquelles ils correspondent comme dans *Le Cri*) n'ont plus de pertinence dans le monde du postmoderne. Les grandes figures de Warhol (Marylin et Edie Sedgewick), les cas célèbres de *burnout* et d'autodestruction de la fin des années soixante et les grandes expériences dominantes de la drogue et de la schizophrénie semblent n'avoir plus grand chose en commun ni avec les hystériques et les névrotiques de l'époque de Freud ni avec ces expériences canoniques d'isolement radical et de solitude, d'anomie, de révolte privée, de folie à la Van Gogh, qui dominèrent la période du haut modernisme. On peut caractériser ce déplacement dans la dynamique de la pathologie culturelle comme le remplacement de l'aliénation du sujet par sa fragmentation.

Inévitablement, ces termes rappellent l'un des thèmes les plus à la mode dans la théorie contemporaine, celui de la « mort » du sujet lui-même – la fin de la monade autonome bourgeoise, du moi, de l'individu – et l'insistance corrélative, que ce soit à titre de nouvel idéal moral ou à titre de description empirique, sur le *décentrement* de ce sujet ou de ce psychisme auparavant centré. (Parmi les deux formulations possibles de cette notion – la formulation historiciste, selon laquelle le sujet centré, qui existait autrefois dans la période du capitalisme classique et de la famille nucléaire, s'est aujourd'hui dissous dans le monde de la bureaucratie organisationnelle; et la position poststructuraliste plus radicale selon laquelle, pour commencer, un tel sujet n'a jamais existé et constitue une sorte de mirage idéologique – j'inclinerai pour ma part nettement pour la première, la seconde devant de toute façon prendre en compte quelque chose de l'ordre d'une « réalité de l'apparence »).

Nous devons toutefois ajouter que le problème de l'expression est lui-même intimement lié à une conception du sujet en tant que contenant de type monadique, au sein duquel les choses essentielles sont ensuite exprimées par une projection vers l'extérieur. Mais il nous faut maintenant déterminer dans quelle mesure la conception haut moderniste d'un *style* unique, avec ses idéaux collectifs d'avant-garde ou d'avant-gardisme, résiste ou disparaît

avec l'ancienne notion (ou expérience) du sujet dit centré.

Ici encore, la peinture de Munch se présente comme une réflexion complexe sur cette situation compliquée : elle nous montre que l'expression nécessite la catégorie de la monade individuelle, mais elle nous montre aussi le lourd tribut à payer pour cette condition préalable, dramatisant le malheureux paradoxe qui veut que lorsque vous faites de votre subjectivité individuelle un domaine auto-suffisant, un monde clos, vous vous fermez à tout le reste et vous condamnez à la solitude gratuite de la monade, enterré vivant et voué à une prison sans issue.

Le postmodernisme marque sans doute la fin de ce dilemme et le remplace par un nouveau. La fin du moi bourgeois, ou monade, entraîne certainement avec elle la fin des psychopathologies de ce moi – ce que j'ai appelé le déclin de l'affect. Mais il signifie aussi la fin de beaucoup plus – par exemple, la fin du style, au sens de l'unique et du personnel, la fin du coup de pinceau caractéristique et distinctif (comme le symbolise l'émergence du primat de la reproduction mécanique). Quant à l'expression et aux sentiments, ou émotions, la libération par rapport à l'ancienne *anomie* du sujet centré dans la société contemporaine peut également signifier non seulement une libération par rapport à l'angoisse mais aussi une libération par rapport aux sentiments de toutes sortes, puisqu'il n'existe plus de moi présent pour produire le sentiment. Ce qui ne veut pas dire que les produits culturels de l'ère postmoderne sont totalement dépourvus de sentiments, mais plutôt que ces sentiments – qu'il serait peut-être mieux et plus précis d'appeler « intensités », suivant J.F. Lyotard – flottent désormais, libres d'attache et impersonnels, et tendent à se voir dominés par un genre particulier d'euphorie, question sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Toutefois, dans le contexte plus restreint de la critique littéraire, le déclin de l'affect pourrait bien apparaître également comme le déclin des grandes thématiques modernistes du temps et de la temporalité, des mystères élégiaques de la durée et de la mémoire (à comprendre comme une catégorie de la critique littéraire associée aussi bien au haut modernisme qu'aux œuvres elles-mêmes). Pourtant, on nous a souvent répété que nous habitons



désormais le synchronique plutôt que le diachronique, et je pense que l'on peut soutenir, au moins empiriquement, que notre vie quotidienne, notre expérience psychique, nos langages culturels, sont aujourd'hui dominés par les catégories de l'espace plutôt que par les catégories du temps comme c'était le cas dans la période précédente du haut modernisme<sup>6</sup>.

## II

La disparition du sujet individuel et sa conséquence formelle, l'indisponibilité croissante du style personnel, engendrent la pratique aujourd'hui quasi universelle de ce qu'on appelle le pastiche. Ce concept de pastiche, que nous devons à Thomas Mann (dans *Docteur Faustus*), qui le devait, pour sa part, à l'important travail d'Adorno sur les deux voies de l'expérimentation musicale avancée (la planification innovante de Schoenberg et l'éclectisme irrationnel de Stravinsky), est à distinguer nettement de l'idée, plus accessible, de parodie.

Il est certain que la parodie a trouvé un terrain fertile dans les idiosyncrasies des modernes et de leurs styles « inimitables » : la longue phrase faulknérienne, par exemple, avec ses gérondifs à perdre haleine ; chez Lawrence, l'imagerie de la nature ponctuée de rugueuses expressions familières ; chez Wallace Stevens, l'hypostase invétérée de parties non substantives du discours (« les complexes dérobades de comme ») ; dans Malher, les chutes soudaines et fatales (mais finalement prévisibles) du grand pathos orchestral sur la sentimentalité rustique de l'accordéon ; chez Heidegger, l'usage solennel et méditatif de la fausse étymologie comme mode de « preuve »... Tous ces traits nous frappent par ce qu'ils ont de caractéristiques, dans la mesure où ils s'écartent ostensiblement d'une norme qui se réaffirme ensuite, pas nécessairement de façon hostile, par une imitation, une mimique systématique de leurs excentricités délibérées.

Et pourtant, dans le saut dialectique de la quantité à la qualité, l'explosion de la littérature moderne dans une foule de styles et de manières personnelles

et distincts a été suivie d'une fragmentation linguistique de la vie sociale, au point que la norme elle-même s'en est trouvée éclipsée, réduite à un discours médiatique neutre et réifié (bien loin des aspirations utopiques des inventeurs de l'Espéranto ou de l'Anglais Fondamental), qui n'est alors plus qu'un idiolecte parmi beaucoup d'autres. Les styles modernistes deviennent par là même des codes postmodernistes. Et que l'ahurissante prolifération actuelle des codes sociaux, démultipliés dans les jargons professionnels et spécialisés (mais aussi dans les signes d'affirmation d'adhésion à une ethnie, un genre, une race, une religion ou une classe sociale), soit également un phénomène politique, le problème de la micropolitique le met suffisamment en évidence. Si, autrefois, les idées d'une classe dominante constituaient l'idéologie dominante (ou hégémonique) de la société bourgeoise, aujourd'hui les pays capitalistes avancés sont désormais le champ d'une hétérogénéité stylistique et discursive sans norme. Des maîtres sans visage continuent d'influer sur les stratégies économiques qui conditionnent nos existences, mais ils n'ont plus besoin d'imposer leur discours (ou ne sont désormais plus en mesure de le faire) ; et la condition post-littéraire du monde capitaliste tardif ne reflète pas seulement l'absence de tout grand projet collectif mais aussi l'indisponibilité de l'ancienne langue nationale.

Dans cette situation, la parodie se retrouve sans objet et sans vocation ; elle a vécu, et le pastiche, cette chose étrange et nouvelle, vient peu à peu prendre sa place. À l'instar de la parodie, le pastiche est l'imitation d'un style idiosyncrasique, particulier ou unique, le port d'un masque linguistique, la parole dans une langue morte. Mais il s'agit d'une pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrière-pensées de la parodie, amputée de l'élan satirique, dépourvue du rire et de la conviction que subsiste encore, à côté du parler anormal que vous avez emprunté momentanément, une saine normalité linguistique. Ainsi le pastiche constitue-t-il une parodie vide, blanche, une statue aux prunelles aveugles : il est à la parodie ce que la pratique d'une espèce d'ironie vide, cette autre idée moderne, intéressante et historiquement originale, est à ce que Wayne Booth appelait « les ironies stables » du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Par conséquent, il semblerait bien que le diagnostic prophétique d'Adorno se soit confirmé, bien que négativement : ce n'est pas Schoenberg (dont il avait entrevu la stérilité du système fini) mais Stravinsky qui est le véritable précurseur de la production culturelle postmoderne. Car, avec l'effondrement de l'idéologie haut-moderniste du style – qui est aussi unique et reconnaissable que vos empreintes digitales, aussi incomparable que votre corps (la source même de l'invention et de l'innovation stylistiques, pour Roland Barthes dans ses premiers textes) –, les producteurs culturels ne peuvent plus se tourner vers autre chose que le passé : l'imitation de styles morts, un discours qui emprunte tous les masques et toutes les voix emmagasinés dans le musée imaginaire d'une culture désormais mondiale.

Cette situation détermine de manière évidente ce que les historiens de l'architecture appellent « historicisme », c'est-à-dire la cannibalisation aveugle de tous les styles du passé, le jeu de l'allusion stylistique aléatoire, et, de façon générale, le primat croissant de ce qu'Henry Lefebvre a appelé le « néo ». Cette omniprésence du pastiche n'est toutefois pas incompatible avec un certain humour, ni détachée de toute passion : elle est en tout cas compatible avec l'addiction – cet appétit historiquement original des consommateurs pour un monde transformé en pures images de lui-même, pour les pseudoévénements et les « spectacles » (le mot des situationnistes). C'est à ces objets que nous pouvons réserver la conception platonicienne du « simulacre », la copie à l'identique d'un original qui n'a jamais existé. Il n'est pas étonnant que la culture du simulacre naisse dans une société où la valeur d'échange s'est généralisée au point d'effacer le souvenir même de la valeur d'usage, une société dont Guy Debord avait noté dans une phrase extraordinaire qu'en elle « l'image est devenue la forme ultime de réification de la marchandise. » (*La Société du spectacle*).

On peut donc s'attendre à ce que la nouvelle logique spatiale du simulacre ait un impact énorme sur ce qui fut longtemps le temps historique. Le passé est de ce fait lui-même modifié : ce qui était autrefois, dans le roman historique tel que le définit Lukács, la généalogie organique du projet collectif bourgeois (ce qui constitue toujours, pour l'historiographie

rédemptrice d'un E.P. Thompson et d'une « histoire orale » américaine, en vue de la résurrection de générations anonymes réduites au silence, la dimension rétrospective indispensable à toute réorientation vitale de notre avenir collectif) est entre-temps devenue une immense accumulation d'images, un vaste simulacre photographique. Le puissant slogan de Guy Debord convient aujourd'hui encore mieux à la « préhistoire » d'une société privée de toute historicité, une société dont le passé putatif n'est guère plus qu'un ensemble de spectacles poussiéreux. En fidèle conformité à la théorie linguistique poststructuraliste, le passé comme « référent » se trouve progressivement mis entre parenthèses, puis totalement effacé, ne nous laissant que des textes.

Il ne faudrait pas pourtant croire que ce processus s'accompagne d'indifférence : au contraire, la remarquable intensification actuelle de l'addiction à l'image photographique constitue en elle-même un symptôme tangible d'un historicisme omniprésent, omnivore et presque libidinal. Comme je l'ai déjà fait observer, les architectes utilisent ce mot (excessivement polysémique) pour qualifier l'éclectisme complaisant de l'architecture postmoderne, qui cannibalise sans ordre et sans principe, mais non sans brio, les styles architecturaux du passé et les allie dans des assemblages surexcitants. Qualifier une telle fascination de « Nostalgie » n'apparaît pas parfaitement satisfaisant (en particulier quand on songe à la douleur d'une nostalgie véritablement moderniste pour un passé inaccessible sauf par l'esthétique), ce mot oriente toutefois notre attention sur une manifestation, nettement plus généralisée culturellement, de ce processus dans l'art et le goût commerciaux, à savoir : le cinéma dit de nostalgie (la mode rétro, comme l'appellent les Français).

Les films de nostalgie restructurent entièrement la question du pastiche et la projettent sur un plan social et collectif, où la tentative désespérée de s'approprier un passé manquant se retrouve réfractée dans la loi d'airain du changement de mode et de l'idéologie émergente de la génération. Le film inaugural de ce nouveau discours esthétique, *American Graffiti* de George Lucas (1973), se propose, comme tant d'autres s'y sont efforcés par la suite,

TV, 1965

Installations vidéo

Paris, Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou

© Nam June Paik Studios, Inc, New York

© photo CNAC/MNAM Dist.RMN – Philippe Migeat

**244** Nam June Paik, *TV Garden*, 1974-1978

Installation vidéo

© Nam June Paik Studios, Inc, New York

**258** David Salle, *We'll Shake the Bag*, 1980

© Courtesy Mary Boone Gallery, New York / Adagp, Paris

