La petite revue de philosophie

Vol.9, No1

Montréal Postmoderne
Alto quoziente immaginifico
Légitimité
Jouissance et critique
Misanthropie et misologie
Nouvelle Figuration québécoise
Less is bore
Herméneutique
Bad painting
Communication
Asthetische Theorie
Postmodernum omne animal triste
Montréal Postmoderne

POST MODERNITÉ

Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, Québec

Ce dix-septième numéro
de *La petite revue de philosophie*
est subventionné
par les Services de l'édition
du Collège Édouard-Montpetit.

Administrateur délégué:
Danielle Garcia

Dactylographie des manuscrits:
Anny Vossen
Céline Davidson

Correcteurs d'épreuves:
Gilbert Bataille
Claude Giasson
Richard Ramsay
Jacques Ruelland
Philippe Thiriart

Maquette:
Philippe Côté

Correspondance:
Madame Linda Lépine
Secrétariat général
945, chemin de Chambly
Longueuil, Qc J4H 3M6

Composition
et mise en pages:
Helvetigraf, Québec

Impression:
Imprimerie Veilleux
203, Chemin des pionniers,
Cap St-Ignace, G0R 1H0

Distribution:
En abonnements:
Sylvie Lemay
Services de l'édition
Collège Édouard-Montpetit
(adresse ci-dessous)

En librairies:
Diffusion Parallèle Inc.
815, Ontario est,
Montréal, Qc H2L 1P1

Dépôt légal: Bibliothèque nationale, 4e trimestre de 1987
Bibliothèque nationale du Canada: ISSN 0709-4469

Périodique semestriel: prix du numéro 5,00 $ (4,50 $ étudiants)
abonnement institutionnel annuel 15,00 $

Vol. 9, nº 1, automne 1987

La petite revue de philosophie

Remerciements

Ce numéro consacré entièrement à la postmodernité excède, en terme de nombre de pages, nos productions habituelles. Cependant, la publication de *tous* les textes, recommandés par le comité de rédaction, a été rendue possible grâce à une subvention consentie par l'Honorable Claude Ryan. L'équipe de *La petite revue de philosophie* de même que les auteurs ici réunis remercient chaleureusement le Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Science pour sa contribution à la réalisation d'un projet qui n'a pas manqué de faire couler beaucoup d'encre.

Cher Claude
et
cher Claude,

Gagnon et Giasson, il va sans dire! Et pour rester dans l'esprit de cette légitime redondance, permettez-nous de vous signifier et vous resignifier toute la satisfaction avec laquelle nous vous emboîtons le pas à la direction de cette revue que vous avez fondée, il y a huit ans, et menée ferme sur une voie qui, sans jamais perdre le Nord, n'a cessé d'étendre des ramifications aux quatre coins de la nature et de la culture.

Tel que promis dans le liminaire du premier numéro de *La petite revue de philosophie,* vous avez défendu durant toutes ces années une «mise en forme qui appelle l'échange, l'approfondissement, la réponse critique ou l'invention». Vous avez soutenu une ouverture d'esprit et renversé les cloisons «qui séparent la philosophie de la science, de la littérature, de la technique ou de la religion, de l'histoire ou des arts». Par votre enthousiasme, votre persévérance, votre travail, vous avez favorisé à coup sûr l'expression de «cette sagesse sans laquelle aucune société ne mérite de s'appeler civilisation». L'enjeu était de taille et vous avez bien prouvé que le jeu en valait la chandelle.

Voilà qui justifie notre satisfaction avouée plus haut. Satisfaction de pouvoir œuvrer sur des assises solides. Satisfaction de vouloir profiter de ce qui a été pour la plus grande expansion de ce qui sera. Encore une fois, nous vous signifions et resignifions notre hommage, Claude et Claude. Et votre collaboration au sein du comité de rédaction nous sera toujours des plus précieuses. Comme ce mouvement onirique dont parle Bachelard: qui «revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons».

Ghyslaine Guertin
Brigitte Purkhardt

Présentation

Le corpus de textes, que nous présentons aux lecteurs, autour de la Postmodernité, se veut un instrument de recherche ayant pour objectif de tracer un certain nombre de pistes pour interpréter le sens de ce concept et explorer son application dans différents champs de la créativité contemporaine: de la peinture à l'architecture en passant par la musique, la critique et la politique.

Cet instrument ne saurait, par ailleurs, couvrir avec exhaustivité chacun des domaines proposés. Il s'inscrit dans le cadre plus général d'une réflexion qui, bien au-delà du simple désir de satisfaire à un besoin de nouveauté, cherche à connaître la nature, la fonction épistémologique, esthétique, d'un concept indissociable du «vécu» théorique actuel.

Nous remercions la Société d'esthétique du Québec, la Société canadienne d'esthétique, la Société de philosophie de Montréal ainsi que celle du Québec, par le biais desquelles nous sont parvenus plusieurs textes pour la constitution du présent numéro entièrement voué à la Postmodernité.

Ghyslaine Guertin

Reformulation de l'alternative gadamérienne au post-modernisme

Jeff Mitscherling

Professeur au département de philosophie à University of Guelph

(Communication présentée à la Société canadienne d'esthétique lors d'un colloque organisé au CEGEP d'Ahuntsic en novembre 1985.)

Le chaos, le conflit muet, et l'impossibilité de communiquer et de comprendre figurent parmi les thèmes centraux de la littérature et de la culture post-modernistes. Dans cet essai, j'accorderai ces thèmes d'un point de vue herméneutique, offrant ce que j'appelle *une reformulation de l'alternative gadamérienne au post-modernisme.* Je commencerai par préciser ce que j'entends par ce titre.

D'abord, en ce qui concerne mon utilisation du terme *reformulation:* Dire que cet essai consiste en une reformulation de ce que Gadamer a dit sur le post-modernisme impliquerait qu'il ait effectivement écrit sur ce sujet. À la vérité, il n'a jamais traité explicitement du post-modernisme dans ses publications. Mais je crois que l'œuvre de Gadamer nous permet de déduire aisément sa position par rapport à la littérature et à la culture post-modernistes, ou mieux, par rapport à l'esprit du post-modernisme. C'est donc en ce sens que je vais reformuler la

position du Gadamer, c'est-à-dire que je vais réagir, comme je crois que le ferait le professeur Gadamer, à plusieurs traits de l'esprit post-moderniste d'aujourd'hui.

Ensuite, mon utilisation du mot *alternative* demande des éclaircissements. Dire que Gadamer offre une alternative au post-modernisme est, au mieux, trompeur. Je préférerais qu'on pense que je défends la thèse selon laquelle le professeur Gadamer est lui-même un penseur post-moderne, mais dont la façon de penser se distingue tout à fait de celle de tant d'autres représentants de la pensée post-moderne — en particulier de nombreux artistes et critiques littéraires. Comme je l'expliquerai par la suite, le point sur lequel Gadamer s'écarte le plus des autres post-modernes doit tout d'abord être situé en fonction du problème de la compréhension, à la fois de notre compréhension des autres, et de notre compréhension de nous-mêmes, de la compréhension de soi.

Enfin, la notion même de post-modernisme demeure extrêmement vague, en dépit du fait — ou peut-être à cause du fait — que tant d'écrivains emploient ce terme dans tant de contextes différents. Par conséquent, tout à fait à l'encontre de ce que je considère essentiel à l'esprit de nombreux ouvrages de littérature post-moderniste, je m'efforcerai d'introduire un semblant d'ordre dans ce chaos de terminologie qui caractérise la scène contemporaine dans le domaine de la critique et de la théorie littéraires. Je proposerai des descriptions des périodes désignées par les trois termes suivants, *le Siècle des lumières,* le *Modernisme* et le *Post-modernisme,* tout en étant conscient que, dans le cadre de cet article, je ne peux guère offrir plus qu'une caricature de chacune de ces périodes. Il convient cependant d'ajouter qu'un

tel découpage en périodes est toujours suspect, étant en général aussi artificiel que superficiel. La vie de l'esprit humain ne connaît ni les fossés impossibles à combler ni les bonds imprévus; il n'existe pas de lacunes dans le texte de la vie de l'esprit. Cependant, bien que le post-modernisme dont je vais parler puisse, en réalité, être dans une large mesure une invention pure et simple des critiques, il y a des traits de ma description qui sont indéniablement présents et puissants dans la société contemporaine.

L'effondrement de la vision médiévale du monde, qui n'a cessé de s'accélérer de la moitié du XIVe siècle à la fin du XVIe, a donné naissance à ce que nous appelons maintenant la *première philosophie moderne* du XVIIe siècle. Représentée par exemple par Descartes, Spinoza et Locke, une des nouvelles préoccupations philosophiques repose en grande partie sur la découverte d'une méthode qui, à la différence de celle qui l'a précédée au Moyen Âge, pourrait nous rendre capable d'atteindre la certitude incontestable et la vérité indubitable. La Raison, ou la rationalité, fut adoptée comme le centre de cette nouvelle méthode — pas moins par l'empiriste Locke que par le rationaliste Spinoza — et cette méthode allait être universellement applicable[1].

Les motivations générales des philosophes du XVIIe siècle se retrouvent au XVIIIe siècle, à la période maintenant connue sous le nom de Siècle des lu-

1. Comme l'expliquent Adorno et Horkheimer, le but était de générer *una scienta universalis* (Bacon, *De Augmentis Scientiarum, Works,* vol. VIII, p. 152), une *mathesis universalis* (Leibniz, *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (5e entretien), *Œuvres Complètes,* Lyon, 1891, vol. IV, p. 256); voir *The Dialectic of Enlightenment,* tr. John Cumming, New York, Continuum Publishing Co., 1972, p. 7.

mières, dont je vais caractériser la pensée en me reportant à trois de ses caractéristiques essentielles, à savoir son humanisme, son intellectualisme et son optimisme.

L'humanisme, doctrine qui insiste sur la dignité humaine et la valeur de l'individu, débuta comme mouvement philosophique et littéraire en Italie dans la deuxième moitié du XIVe siècle et se répandit rapidement dans toute l'Europe. Erasme et Luther sont deux des représentants de la Renaissance les plus connus. En même temps qu'elle souligne la valeur humaine, la vision humaniste comporte deux caractéristiques remarquables qui sont adoptées par le Siècle des lumières, à savoir, une perspective historique et une approche naturaliste de la relation entre l'homme et le monde. Les penseurs du Siècle des lumières, comme leurs prédécesseurs de la Renaissance, ont reconnu la signification de la distance chronologique qui sépare leur propre place et leur époque de celles de l'Antiquité. Cette reconnaissance de la distance temporelle, et le désir de franchir cette distance qui est à la base des efforts des premiers penseurs herméneutiques tels que Ast et Wolf, entraînent plusieurs conséquences, dont l'une, et non la moindre, est précisément la reconnaissance de l'autonomie et de la valeur de la vie individuelle. Une deuxième conséquence est l'attitude naturaliste, qui nous conduit à nous considérer comme partie intégrante de l'ordre du monde naturel, du royaume spatio-temporel des saisons changeantes et des objets naturels. Les penseurs du Siècle des lumières ne considéraient cependant pas l'homme simplement, ou même essentiellement, comme un objet naturel — il se distinguait de la nature en vertu de sa raison. Cet intellectualisme, qui élève la raison et l'esprit humains

au-dessus du royaume naturel de la naissance et de la mort, apparaît clairement dans l'importance particulière accordée à la science, à la logique, et aux mathématiques tout au long du XVIIIe siècle (une importance que l'on voit déjà se développer beaucoup plus tôt, comme, par exemple, dans la tentative de Galilée de mathématiser l'univers). Le trait intellectualiste de cette période se reflète aussi dans ses vues sur la nature du cosmos, de la société et de l'individu, à la base desquelles se trouve la conviction d'un ordre universel intelligible et finalement pourvu de sens. En se reportant à l'ancien sens du mot cosmos (kosmos: ordre, arrangement, décoration, cosmos), le penseur du Siècle des lumières se persuada que la relation de l'homme, créature sociale, avec le reste de l'univers reflétait une unité harmonieuse, un ordre du monde: c'était sa tâche de les découvrir. Le but était de révéler l'ordre du cosmos, de la société, et de la vie spirituelle de l'individu, ordre que les penseurs du Siècle des lumières considéraient comme la manifestation de la loi divine, du droit naturel et de la responsabilité individuelle. Et ces penseurs du Siècle des lumières — tels Diderot, Voltaire, Hume, Kant et Jefferson — étaient convaincus non seulement qu'un tel ordre existait, mais également que l'homme était capable de le découvrir et d'agir en harmonie avec lui. Tel était l'optimisme de la période.

Au milieu du XIXe siècle, les promesses optimistes des deux siècles précédents n'étaient toujours pas tenues, et on en vint à douter que le projet du Siècle des lumières pût réussir. C'est ainsi que débute la période littéraire maintenant connue sous le nom de Modernisme, qui durera une centaine d'années et se prolongera jusqu'au milieu de notre siècle. (Les dates, bien sûr, ne font pas l'unanimité, mais on

s'accorde généralement à reconnaître que le milieu du XIXe siècle marque l'avènement du modernisme.) On conserve chacune des trois caractéristiques du Siècle des lumières que je viens d'évoquer, mais en les modifiant considérablement. Dans l'ensemble, les penseurs modernistes semblent avoir conservé plus ou moins intact l'accent humaniste sur la dignité et la valeur de la vie individuelle, mais la vision de l'histoire et la tendance naturaliste sont considérablement modifiées. Après Herder et Hegel, l'histoire et le temps deviennent tous deux des thèmes centraux en philosophie et en littérature. Ce nouvel intérêt pour l'histoire (en effet Habermas a identifié la conscience de la modernité et la conscience modifiée du temps, comme étant les caractéristiques fondamentales du modernisme[2]) est à la base de deux des remarquables entreprises des frères Grimm: ils rassemblent les anciens contes populaires allemands à la fois pour la postérité et pour la réalisation de la conscience de soi historique; ils commencent également leur dictionnaire étymologique, qui devait servir de modèle pour l'*Oxford English Dictionary*. À la fin du XIXe siècle, nous assistons à la poussée toujours plus forte de l'historisme et du relativisme philosophiques, et, en grande partie en réponse à la menace du relativisme, se développe une approche philosophique baptisée *problème historique* (dans les ouvrages, par exemple, de Wilhelm Windelband et de Ernst Cassirer). En même temps que l'historisme, le naturalisme est lui aussi exagéré, atteignant son apogée dans le positivisme logique du Cercle de Vienne au début de notre siècle. Les tendances historistes et positivistes de l'humanisme moderniste trouvent

2. Jürgen Habermas, «Modernity versus Postmodernity», dans *New German Critique*, 22 (hiver 1981).

leur contrepartie intellectualiste dans la réévaluation de la nature et de l'importance de la raison humaine; la raison descend des cieux intelligibles dans le monde changeant de l'histoire. Ce qui conduit à une nouvelle vision de l'ordre universel de notre cosmos qui devient maintenant incompréhensible, pas totalement intelligible. Il est évident que la raison et la logique ne suffisent plus à elles seules à découvrir cet ordre. Il est clair que le Dublin de Joyce n'est pas un monde purement raisonnable et que la France de Proust n'a vraiment rien de logique. Il nous faut maintenant trouver de nouveaux moyens pour révéler et rendre compréhensible l'ordre de notre monde — si, vraiment, il est possible de découvrir un tel ordre. De la même façon, comme nous le constatons dans l'œuvre de Marx et de Engels et, par la suite, dans l'école de Francfort, les fondations de la structure de la société doivent être réexaminées. La nature de l'individu doit, elle aussi, être réexaminée — comme nous le voyons par exemple dans l'œuvre de Kierkegaard et de Nietzsche. Nous devons trouver un nouveau moyen de parvenir à la compréhension de soi, et nous devons réinterpréter la notion de responsabilité individuelle. De tous côtés, donc, la pensée du Siècle des lumières est remise en question, et l'optimisme immodéré des débuts est maintenant remplacé par la neutralité. Pour le penseur moderniste, le jugement n'a pas encore été rendu. Pour le penseur post-moderniste, toutefois, on a maintenant atteint le verdict: le Siècle des lumières a tort sur tous les plans. La nouvelle position post-moderniste pourrait ainsi être caractérisée d'anti-humaniste, d'anti-intellectuelle et de pessimiste[3].

3. Il convient de préciser ici que je parle seulement d'un raisonnement qui se trouve dans la littérature post-moderniste. Il

La qualité, la valeur et la dignité de l'individu sont remises en question, quand elles ne sont pas entièrement niées dans la misanthropie. L'on nie la signification de l'histoire, et l'on parodie sans pitié la conscience de la modernité (comme, par exemple, dans le kitsch). L'on rejette la raison, tout comme la notion d'un ordre universel intelligible, ou de principes cosmiques ordonnés, le chaos dénué de sens étant maintenant le roi. La vue radicalement nouvelle du rôle joué par le narrateur reflète peut-être cette attitude[4]. Le monde est éminemment illogique, et la misologie la réponse appropriée. Ainsi Peter Schaffer fait déclarer à Dysart (*Equus,* II, 35): «Dans un sens ultime je ne peux pas savoir ce que je fais — pourtant je fais des choses ultimes. Essentiellement, je ne peux pas savoir ce que je fais — pourtant je fais des choses essentielles. Des choses irréversibles, terminales[5].» La société structurée n'existe plus, et avec elle s'est évanouie la possibilité de communauté et de communication avec les autres. On peut penser à cet égard à l'œuvre de Harold Pinter. La compréhension

existe un raisonnement opposé — à savoir celui qui souligne la communication et les efforts de la communauté. Mais le second ne s'est manifesté que très récemment, j'imagine en réaction précisément au premier. On pourrait donc considérer l'herméneutique gadamérienne comme une anticipation de cette réaction, avec laquelle elle semble être en accord. Le fait que la littérature post-moderniste ait récemment pris cette tournure auto-critique attire l'attention sur le rôle fondamental joué par l'historicité dans toute la pensée humaine, thème dont je vais traiter dans ce qui suit.

4. Sur ce nouveau rôle du narrateur, voir Adorno, «Standort des Erzählers im Zeitgenössichen Roman», *Noten zur Literatur I,* Francfort sur le Main, 1965, p. 61-72.

5. Je suis redevable à Matthew Henry qui a montré la signification d'*Equus* dans ce contexte. Voir également la note 11.

de soi est finalement inaccessible et doit par conséquent être considérée comme un but absurde. Cela ne laisse pas de place à l'optimisme — le pessimisme est maintenant de rigueur. Le monde du *rocketman* de Thomas Pynchon, quelque part au-dessus de *Gravity's Rainbow,* est en partie représentatif de ces caractéristiques.

Comme je l'ai affirmé ci-dessus, je crois que cette description est en quelque sorte une caricature, mais ce n'est pas la première fois que le post-modernisme a été ainsi décrit. Leslie Fiedler, par exemple, résume la période en ces termes[6]:

> En parfait contraste avec l'esprit conscient de «l'analyse, de la rationalité et de la dialectique anti-romantique» exprimé dans la littérature moderniste, le nouvel âge est «apocalyptique, anti-rationnel, romantique et sentimental d'une manière flagrante; un âge dédié à la misologie joyeuse et à l'irresponsabilité prophétique; en tout cas, un âge qui se méfie de l'ironie protectrice et d'une trop grande conscience de soi».

Avant de poursuivre, je vais énumérer les cinq traits spécifiques du tableau du post-modernisme esquissé plus haut:

1) L'absence totale de valeur et de signification de l'existence humaine: la misanthropie.
2) L'irrationalité de l'homme et du monde: la misologie.
3) La négation de l'histoire et de l'historicité humaine.

6. Je cite l'œuvre de Matei Calinescu, *Faces of Modernity,* Bloomington & London, Indiana Univ. Press, 1977, p. 139.

4) L'absence — en fait l'impossibilité —

a) de l'ordre et de la structure dans la vie;

b) de la communication avec les autres et de la compréhension des autres;

c) de la compréhension de soi.

Cette triple impossibilité se reflète dans la *fragmentation* de la société contemporaine.

5) Le nihilisme et l'irresponsabilité.

En guise de préliminaire à ma présentation de ces cinq caractéristiques, je vais citer un passage d'un article de Merleau-Ponty intitulé «Le Roman et la Métaphysique» dans *Sens et Non-sens:*

> L'œuvre d'un grand romancier est toujours portée par deux ou trois idées philosophiques. Soit par exemple le Moi et la Liberté chez Stendhal, chez Balzac le mystère de l'histoire comme apparition d'un sens dans le hasard des événements, chez Proust l'enveloppement du passé dans le présent et la présence du temps perdu. La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses. Ce n'est pas le rôle de Stendhal de discourir sur la subjectivité, il lui suffit de la rendre présente[7].

Ces cinq caractéristiques de l'esprit du post-modernisme que je viens d'énumérer pourraient être considérées comme les notions philosophiques de la littérature post-moderniste. Les sources philosophiques de ces notions sont extrêmement variées, du début de la littérature existentialiste aux travaux

7. Merleau-Ponty, «Le Roman et la Métaphysique», dans *Sens et Non-Sens,* Paris, Nagel, 1966, p. 45-46.

récents de Derrida, dont on rappelle souvent la déconstruction dans la théorie et la critique contemporaines. Mais cette déconstruction ne semble plus consister en une analyse dérridéenne des modes de signification et des hypothèses métaphysiques existant dans le texte en question — ou plutôt ce à quoi nous assistons maintenant est ce qui équivaut à la déconstruction de notre société et de notre monde, une déconstruction qui se manifeste dans la fragmentation toujours plus grande de la structure sociale, le déchirement violent du texte du *Lebenswelt*. Les deux premières caractéristiques de l'esprit post-moderniste — sa misanthropie et sa misologie — doivent être comprises dans ce contexte. Il suffit, je crois, d'attirer simplement l'attention sur la tendance dangereuse, voire pernicieuse de ces deux attitudes. Platon en était déjà conscient, il y a deux mille quatre cents ans. Je cite son *Phédon* (89d-90a) (Socrate s'adresse à Phédon):

> Il ne peut arriver de plus grand malheur à quiconque que de prendre la discussion en horreur. La misologie et la misanthropie surviennent exactement de la même façon. La misanthropie est induite par le fait de croire en quelqu'un sans faire preuve du moindre esprit critique. Vous supposez qu'une personne est absolument sincère, qu'elle dit toute la vérité et qu'elle est digne de confiance, et un peu plus tard vous découvrez qu'elle est mesquine et que vous ne pouvez pas compter sur elle. Puis le même scénario se reproduit. Après des déceptions répétées avec les personnes mêmes qui seraient censées être vos amis les plus proches et les plus intimes, l'irritation constante finit par vous faire détester tout le monde et supposer que l'on ne peut trouver de sincérité nulle part.

En ce qui concerne la troisième caractéristique de l'esprit post-moderniste — sa négation de l'histoire et de l'historicité humaine —, je cite Merleau-Ponty:

> Il y a une histoire de la pensée, c'est-à-dire: la succession des ouvrages de l'esprit, avec tous les détours que l'on voudra, est comme une seule expérience qui se poursuit et au cours de laquelle la vérité pour ainsi dire se capitalise[8].

L'argument de Merleau-Ponty est, tout simplement, que l'on ne doit pas nier la signification de l'histoire. Le faire entraîne la négation même de *l'historicité* humaine, négation qui doit mener à la myopie spirituelle, si ce n'est à l'aveuglement total. Depuis Heidegger — qui a hérité des intérêts historiques de Dilthey et les a transformés —, on reconnaît que l'historicité de l'homme est essentielle à son être, englobant véritablement son existence et sa pensée.

Bien entendu, Gadamer souligne lui aussi l'historicité de l'homme; il considère la reconnaissance de notre historicité comme une condition nécessaire à la possibilité de communiquer ainsi que de comprendre. Comprendre non seulement d'autres époques historiques, mais aussi d'autres personnes, et finalement soi-même. C'est ainsi que la troisième caractéristique de l'esprit post-moderniste est étroitement liée à la quatrième, à savoir la revendication de l'impossibilité de l'ordre, de la communication, de la compréhension mutuelle et de la compréhension de soi. En tant que créatures sociales, notre compréhension de nous-mêmes doit reposer en grande partie sur la compréhension mutuelle. Toute compréhension

8. «Un inédit de Maurice Merleau-Ponty», *Revue de Métaphysique et de Morale,* n° 67, 1962, p. 407.

est, en même temps, compréhension de soi, qui — en tant qu'événement ou processus — consiste essentiellement dans la réalisation continue du *dialogue*. En ce qui concerne plus particulièrement la littérature, Merleau-Ponty fait essentiellement remarquer la même chose lorsqu'il affirme:

> Un écrivain se survit quand il n'est pas capable de fonder ainsi une universalité nouvelle, et de communiquer dans le risque. Il nous semble qu'on pourrait dire aussi des autres institutions qu'elles ont cessé de vivre quand elles se montrent incapables de porter une poésie des rapports humains, c'est-à-dire l'appel de chaque liberté à toutes les autres[9].

Quand la «poésie des rapports humains» cesse d'être un thème et un but en littérature, cette littérature, telle une institution sociale archaïque, se perpétue. En outre, et c'est plus important, la littérature ne reflète pas simplement les notions philosophiques de son temps — de sa culture ou de sa période historique —, *elle les fait* véritablement *naître*. Par l'intermédiaire de la littérature, ces notions philosophiques deviennent une partie vitale de notre vécu. Par la description littéraire de la fragmentation totale de la société, par exemple, une telle fragmentation *devient* une réalité sociale, un fait de notre monde culturel et social, notre *Lebenswelt*. De la même façon, en ce qui concerne maintenant la cinquième caractéristique du post-modernisme, quand le pessimisme, le nihilisme et l'irresponsabilité de l'individu deviennent des thèmes centraux de la littérature, ils entrent par la même occasion dans notre vie privée et sociale; ils deviennent des réalités psychologiques

9. *Ibid.*, p. 407.

et culturelles. Tel est le pouvoir de l'art littéraire et tel est le danger vivant de la littérature post-moderniste.

Comme je l'ai déclaré dans mes remarques préliminaires, Gadamer se distingue très clairement des autres penseurs post-modernistes quant à l'importance de la compréhension. Dans son essai «De la portée et de la fonction de la réflexion herméneutique», il a décrit la tâche de l'herméneutique philosophique comme

> l'ouverture de la dimension herméneutique dans toute son envergure, révélant sa signification fondamentale pour notre compréhension totale du monde et par conséquent pour toutes les différentes formes sous lesquelles cette compréhension se manifeste: de la communication entre les hommes à la manipulation sociale; de l'expérience personnelle de l'individu dans la société à la façon dont il affronte la société; et de la tradition bâtie sur la religion et le droit, l'art et la philosophie, à la conscience révolutionnaire qui bouleverse la tradition par sa réflexion émancipatrice[10].

Ma description de l'esprit du post-modernisme met en évidence le fait que chacune de ces formes de compréhension est à présent menacée. Si l'herméneutique philosophique peut offrir quoi que ce soit pour remédier à cette situation, elle doit d'abord éclaircir l'origine de l'impossibilité actuelle de la compréhension. Autrement dit, elle doit se pencher sur la question de l'origine de l'esprit du post-modernisme, et elle doit le faire en des termes moins généraux

10. Dans *Philosophical Hermeneutics,* traduction anglaise de David Linge, Berkeley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1976, p. 18.

que ceux employés dans le compte-rendu historique que j'ai proposé plus haut. Nous pouvons aborder cette question en faisant observer que l'une des caractéristiques de la société post-moderne citée plus haut domine en réalité toutes les autres, à savoir, l'impossibilité même de la compréhension que je viens de débattre. Par exemple, de nos jours on parle du *tiers monde*; cette expression implique que nous, dans le *premier monde* de l'Amérique du Nord, nous sommes séparés des autres sociétés pas seulement géographiquement, mais aussi, spirituellement, et qu'il existe un tel fossé émotionnel et intellectuel entre ces mondes, que la communication pourvue de sens et la compréhension mutuelle deviennent pratiquement impossibles. Une telle fragmentation globale a aussi son équivalent à un niveau plus local. Notre propre société est elle-même fragmentée, et il ne s'agit pas simplement d'une division générale entre la bourgeoisie et le prolétariat — la fragmentation sociale va beaucoup plus loin. Non seulement nous avons des sociétés dans des sociétés — chacune d'entre elles se définissant dans une certaine mesure en fonction de sa différence par rapport aux autres — mais chaque groupe social spécifique est lui-même composé d'individus qui se définissent non pas essentiellement comme membres d'une communauté mais précisément comme entités autonomes, indépendantes et uniques. Aujourd'hui on entend fréquemment déclarer que la compréhension totale entre deux individus est impossible, car chaque personne possède son propre passé qui, seul, détermine la manière dont il ou elle pense, imagine, ressent, souhaite, etc. Cette façon de considérer l'individu est, je crois, un développement historique tout à fait récent. Nous pourrions peut-être faire remonter son origine à Descartes qui, le premier, a conçu l'esprit ou l'âme de

l'individu comme étant une substance indépendante. Mais comme c'est toujours le cas en philosophie, il a fallu longtemps pour que ce développement philosophique se manifeste dans toutes les couches de la société. Ce concept philosophique du moi a dû attendre ce siècle — il a dû attendre, plus exactement, que les tendances physicalistes et positivistes de la science de la fin du XIXe siècle imprègnent le climat intellectuel général du XXe siècle. Et ce sont précisément ces tendances que nous pouvons identifier comme étant en partie responsables de la fragmentation sociale et de l'absence de compréhension qui caractérisent l'esprit post-moderne[11].

Dans «L'universalité du problème herméneutique», Gadamer affirme que le «facteur fondamental de la culture contemporaine» est «la science et son exploitation technologique et industrielle[12]». Cela ne signifie pas, toutefois, que l'on doive identifier la

11. Cette fragmentation et ce manque de compréhension vont de pair avec le développement — ou plutôt l'extension radicale — de la notion de l'individu en tant que sujet entièrement indépendant et autonome. Cette nouvelle notion du sujet et du moi — notion qui est devenue de plus en plus centrale en épistémologie et en anthropologie après Descartes — a exercé une influence considérable sur la littérature post-moderniste. On peut noter un résultat de cette influence dans le théâtre, où l'on a souvent redéfini le rôle joué par l'auditoire. Dans l'exemple d'*Equus* cité plus haut, l'auditoire s'intègre dans le drame de façon à détruire cette bizarre illusion de «distance» en vertu de laquelle seule l'audience est capable d'entrer dans l'action de la pièce de façon à apprécier du point de vue du dialogue la «vérité» de l'œuvre d'art. À ce sujet, voir Matthew Henry, *The Play of Becoming: Gadamer's Aesthetics and Peter Schaffer's Equus'* (à paraître), et Jeff Mitscherling, «The Aesthetic Experience and the «Truth» of Art» (à paraître in *British Journal of Aesthetics*).

12. Dans *Philosophical Hermeneutics*, p. 11.

science et la technologie en elles-mêmes comme les causes principales du malaise post-moderniste. C'est plutôt la reconnaissance du *pouvoir* de la science et de la technologie, pouvoir mis en évidence par leurs réalisations indéniables, qui a exercé une telle influence sur la manière dont nous considérons maintenant à la fois le monde et nous-mêmes. Par suite des progrès scientifiques et des avances technologiques, nous en sommes venus à adopter la science comme le seul moyen fiable pour parvenir à une connaissance certaine et atteindre nos buts séculaires. Ce qui s'est passé au cours des dernières décennies est précisément ce que Husserl avait déjà prévu dès 1910, quand — dans *La Philosophie comme science exacte* — il mettait ses contemporains en garde contre la tendance scientiste de la pensée moderne. Selon Husserl, le danger de cette tendance est double: d'une part, elle aboutit à l'objectification naturaliste des sciences humaines, c'est-à-dire des sciences dont la prétention est de traiter de sujets. D'autre part, elle alimente une façon de penser qui est résolument anti-humaniste; c'est-à-dire qu'elle stimule la recherche avec peu ou pas d'égard pour les valeurs humaines, sans tenir compte finalement de la valeur de la vie humaine en soi. La rapide croissance de l'intérêt manifesté pour les approches behavioristes des sciences humaines et sociales au début de notre époque post-moderniste met en évidence le premier résultat — tout comme le fait l'intérêt soutenu pour l'Intelligence artificielle. Quant au second résultat, il apparaît clairement dans les divers programmes économiques et sociaux dont l'exécution a été rendue possible en grande partie par notre technologie avancée. On pense, en l'occurrence, aux habitations à loyers modiques hâtivement construites qui ne ressemblent à rien, si ce n'est à des cages à lapins.

Toutefois, ce qui est crucial ici, c'est la première tendance naturaliste, tendance que Heidegger a si vigoureusement attaquée dans *Sein und Zeit.*

Il y a certainement un raisonnement qui se tient d'un bout à l'autre de *Sein und Zeit* et qui met en question la *totalisation* de l'attitude positiviste scientiste qui caractérise la pensée contemporaine dans les sciences naturelles. Lorsqu'il adopta le terme *Dasein* pour parler de personnes, Heidegger avait l'intention d'indiquer le statut unique des êtres humains par rapport aux autres entités *(das Seiende)* qui composent notre monde objectif. Il essayait d'attirer l'attention sur l'aspect *subjectif* non seulement des êtres humains mais également de ces institutions culturelles et sociales et de ces créations qui constituent notre être en tant qu'entités intersubjectives. Le point de vue qu'il mettait en question ne fut pas vraiment populaire avant la fin des années 60, quand B.F. Skinner devint le porte-parole du behaviorisme en psychologie. Mais ce point de vue est encore très commun aujourd'hui. Nous en sommes venus à regarder les êtres humains, *nous,* uniquement comme objets d'enquête scientifique, c'est-à-dire comme entités physiques individuelles dont la nature ou l'essence peuvent être (en principe, si ce n'est dans les faits) entièrement décrites et expliquées en termes purement objectifs. Autrement dit, nous avons cessé de nous considérer comme des sujets dont la nature dépend de et est tellement déterminée par notre existence en tant que créatures intersubjectives, c'est-à-dire sociales et historiques. Voici un exemple de cette totalisation de la vue positiviste scientiste que discutait Heidegger,[13] et contre laquelle Gadamer a développé

13. Voir Frederik L. Bender, «Heidegger's Hermeneutical Grounding of Science: A Phenomenological Critique of Positivism»

son herméneutique philosophique. Sous cet angle-là, on peut considérer l'entreprise herméneutique de Gadamer dans sa totalité comme son alternative au post-modernisme. Toutefois, il y a un aspect tout à fait spécifique de son herméneutique que nous pourrions identifier, en guise de conclusion, comme pouvant fournir le matériel nécessaire à la construction d'une alternative plus spécifique et plus concrète.

Il convient de souligner que l'herméneutique de Gadamer ne prétend ni mettre en question la légitimité de la méthode des sciences naturelles, ni proposer une méthode de rechange que l'on pourrait employer dans les *Geisteswissenschaften* ou dans la critique littéraire ou sociale. On devrait au contraire considérer l'herméneutique qu'il préconise d'abord comme nous offrant une nouvelle perspective, une nouvelle approche possible de la compréhension de soi. Ce qui est essentiel à son herméneutique, c'est son accent sur la conversation, ou le *dialogue,* dont nous pourrions mieux préciser la conception en nous reportant brièvement à Heidegger.

Dans *Sein und Zeit,* Heidegger décrit *Dasein* — l'être humain individuel — comme une entité dont la nature entraîne l'activité de compréhension, et par conséquent aussi celle d'interprétation (car toute compréhension est compréhension *comme,* c'est-à-dire interprétation). En bref, *Dasein* existe comme une créature qui interprète continuellement, une créature qui est à jamais engagée dans l'activité qui consiste à tenter de comprendre le monde dans lequel elle vit, les autres gens, et elle-même. Et la manière dont elle comprend, ou interprète, n'est en aucun cas dé-

in *Philosophy Research Archives,* vol. 10, mars 1985, p. 203-237.

terminée par un choix arbitraire et personnel de valeurs et de critères — *Dasein* est essentiellement un être intersubjectif dont la préstructure de compréhension est, dans une large mesure, le produit de la situation historique et sociale dans laquelle il se trouve. (Nous pourrions rappeler à cet effet la notion de 'situation' chez Sartre). Gadamer a adopté et modifié ces notions heideggériennes, élargissant la sphère de leur application, plaçant l'activité de compréhension (interprétation) de l'individu dans le contexte de la tradition durable qui se développe dans l'histoire, et s'attachant au rôle central que joue la tradition dans toute compréhension. Son argument, en bref, c'est que toute compréhension se déroule sous la forme d'une conversation suivie avec la tradition, d'un dialogue qui consiste dans ce qu'il appelle une fusion d'horizons.

Cela ne signifie pas que notre conversation se déroule uniquement avec notre passé historique. Plutôt, à chaque fois que nous essayons de comprendre quelqu'un, que ce soit un auteur mort depuis longtemps ou un partenaire vivant dans une discussion, notre conversation n'est possible que grâce à notre tradition, y compris nos préjugés et nos préconceptions — éléments de la pré-structure d'Heidegger — que nous pouvons ou non partager avec notre partenaire et que nous découvrons et révélons à nous-mêmes précisément quand nous tentons de «fusionner» nos horizons avec ceux de l'autre.

C'est dans ce sens-là que nous devons comprendre Gadamer quand il déclare (faisant écho à Hegel) que «toute compréhension est compréhension de soi»; ainsi, c'est dans le dialogue avec un autre que nous abordons d'abord une compréhension de nous-mêmes, et puisqu'une telle compréhension fait

partie de la nature même de l'être humain, le dialogue est indispensable à l'existence humaine — il est constitutif de notre être même.

Avec cette déclaration, j'ai en fait proposé ma reformulation de l'alternative gadamérienne au post-modernisme. En mettant l'accent sur — ou mieux, en exaltant — l'impossibilité totale et l'indésirabilité de la communication et de la compréhension, le post-modernisme s'est en réalité engagé dans le paradoxe. Non seulement il est apparu comme un moment intégral d'une tradition historique continue, même s'il essaie en vain de nier sa relation avec celle-ci, mais il tente aussi — par l'intermédiaire d'auteurs aussi représentatifs que Beckett, Pynchon et Schaffer — de communiquer à d'autres sa vision de l'impossibilité de la communication et de la compréhension. Je vous l'accorde, le post-moderniste peut encore faire appel à l'absurdité afin de légitimer sa contradiction avec lui-même. Mais la notion d'absurdité n'est significative que dans le contexte d'une tradition, et seulement comme un moment d'un dialogue continu avec cette tradition. C'est précisément la nature de ce dialogue, de cette activité continuelle de compréhension et de compréhension de soi, que Gadamer nous a révélée avec autant d'éloquence. Et c'est ce dialogue même qui constitue l'alternative gadamérienne au post-modernisme. La nouvelle tâche que se partagent la philosophie et la littérature — que se partagent en vérité toutes les disciplines culturelles — c'est de rétablir cette harmonie du dialogue parmi les intérêts et les buts poursuivis, les individus et les sociétés; harmonie qui servait d'idéal pour l'esprit de la Renaissance. C'est vers la manière précise dont nous devons accomplir cette tâche qu'il nous faut maintenant tourner notre attention. Umberto Eco a, je crois, sug-

géré l'attitude que devrait adopter l'artiste littéraire. Quant aux philosophes et profanes, ils feraient bien d'écouter l'approche gadamérienne du problème: étant donné que nous sommes tous perdus dans le labyrinthe, comment pouvons-nous maintenant nous aider les uns les autres à en sortir?

Entre le chef-d'œuvre de la critique et le «bad painting» de la philosophie

Suzanne Foisy

Professeure au département de philosophie du CEGEP Montmorency

Au Sphinx, esprit qui devine l'énigme du temps, les contemporains donnent le mot de passe: «P.M.» lui disent-ils. Il nous est apparu que d'assumer un «passé postérieur» dans la modernité, était préférable à nous sentir baignée de force dans le «futur antérieur» de la postmodernité, les deux ayant, somme toute, beaucoup à voir avec la continuation d'une «dialectique négative» *post mortem*.

Si nous devions écrire quelque chose sur le postmoderne, nous commencerions par dire que le mot souffle encore et encore dans toutes les formes de la culture. Optimisme en esthétique, pessimisme en philosophie. Diagnostic contradictoire ou controversé? Comme si s'était opéré subrepticement un transfert d'un domaine à un autre: l'optimisme des Temps Modernes s'avance fièrement vers l'esthétique, quitte sans un mot le domaine philosophique. Devant cette aporie, nous semblait-il, d'un moderne qui n'en est plus et d'un postmoderne qui s'y réfère

encore, nous avons décidé de renoncer à ce projet. Plutôt que de tenter d'aménager des lieux de convergence fragiles entre divers discours affectés et différés par ce fluide subtil, nous avons préféré examiner la portée de certaines alternatives et diagnostics divers, en utilisant surtout, autour du postmoderne, Habermas et la pensée allemande, sans Lyotard. On confond souvent aussi le diagnostic (pessimiste) sur l'ère postmoderne et le diagnostic (optimiste) des postmodernes. Notre intention n'est pas de dissoudre la confusion (les nouveaux maîtres-penseurs thérapeutes s'en chargent), mais d'éclairer certains présupposés qui tournent alentour, par le diagnostic (optimiste) de la modernité — A) Alternative à l'inachèvement. La question philosophique du moderne ne peut se réduire au constat d'une défaite, d'un congé, d'un discrédit de la philosophie. Plus essentiel en ce sens est le renversement de ce que Horkheimer appelle l'ordre des «moyens» et des «fins».

Mais, à l'heure actuelle, menacée de toutes parts par la haine du logos, la philosophie, dans la partie de sa définition qui n'est ni l'éthique ni la connaissance, est envahie par la rhétorique des postmodernes — B) Alternative à l'achèvement. Dans le domaine esthétique justement, alors qu'au niveau de la critique, la «condition» postmoderne mène un désir effréné et joyeux de théorie, l'art exécuté dans une soi-disant «ère» postmoderne, a quelque chose à voir, malgré tout, avec la récupération de l'impossible pensée.

A. Alternative à l'inachèvement: Habermas

Ce qui n'a pas commencé,
ne risque pas de finir.

Benjamin

1) *Modernité et postmétaphysique: l'optimisme de la rationalité*

«Modernité»: voilà ce devant quoi s'inscrit le «post». «Éclipse de la raison»: voilà ce qui entraîne sa présomption. Il est bien connu qu'Habermas accuse la rationalité instrumentale sans accuser l'*Aufklärung*. Nous passerons donc sous silence ses thèses de la fin des années 60 afin de mieux repérer descriptivement, à partir des années 80, l'articulation de sa théorie du moderne et de son principe minimal de raison.

Pour Horkheimer, les valeurs promulguées sous les Lumières se sont retournées au cœur même de ce siècle, sous le joug d'une «raison instrumentale». L'individualisme (dénominateur commun de toutes ces valeurs) s'est transmué en promotion de l'intérêt personnel, la tolérance en indifférence axiologique, l'idée de peuple en communauté mineure, contre le mot d'ordre de Kant et des philosophes français. Tous les concepts rationnels sont devenus des «enveloppes formelles» prises sous le «voile technologique» du socialisme bureaucratique, le «climat aseptisé» de l'industrie culturelle, ou sous le nazisme. Le retrait de la religion comme autorité sacrée a miné tout rapport à la vérité dans la philosophie elle-même. Au terme du mouvement de «subjectivisation» de la raison, c'est-à-dire dans les camps, «la totalité, c'est le non-

vrai[1]». Seule l'œuvre d'art préserve encore, pour Adorno, quelque lueur de vérité dans cette modernité du «progrès», qui ne présente ni stabilité, ni autonomie, ni futur.

Habermas pour sa part défend et attaque à la fois la rationalité. Le postmoderne comme époque ne peut être le post-Lumières comme valeurs, encore moins le «post-philosophique» (comme le prétendent certains néo-conservateurs et postmodernistes), et il vaudrait mieux apprendre des «égarements» de cette modernité[2]. En effet, c'est le morcellement (par la raison instrumentale) des complexes de savoirs cantonnés dans les trois sphères culturelles modernes (établies par la trilogie du criticisme kantien et reprises par Weber) qui a entraîné des dysfonctionnements dans la légitimation[3]. Il faut donc interroger les rap-

1. T.W. Adorno, *Dialectique négative,* Coll. de Philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 116. Voir aussi: M. Horkheimer, «Moyens et fins», *Eclipse de la Raison,* «Critique de la politique», Paris, Payot, 1974; G. Lukács, *Destruction of Reason* (tr. Palmer), Londres, The Merlin Press, 1980; L. Goldmann, «La philosophie des Lumières», *Structures mentales et création culturelle,* Paris, U.G.E., 1960; E. Kant, «Qu'est-ce que les Lumières?», *Philosophie de l'histoire,* Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

2. J. Habermas, «La modernité: un projet inachevé» (*MPI*) dans *Critique,* n° 413, oct. 81, p. 963. Voir *Id.,* «Les néo-conservateurs américains et allemands contre la culture» dans *Les Temps Modernes,* n° 449, déc. 83, et la préface à la première édition de *Théorie de l'agir communicationnel (TAC),* «L'espace du politique», Paris, Fayard, 1987, p. 15. L'attaque contre les néo-conservateurs (qui veulent maintenir le modèle capitaliste et présenter un compromis entre l'État et le social) s'applique aussi aux postmodernes.

3. On sait que l'instauration d'une réflexivité dans le processus de légitimation a marqué les débuts de l'ère moderne: voir

ports entre le cognitif-instrumental (science), le moral-pratique (éthique) et l'esthétique-expressif (art et critique d'art, psychanalyse, etc.) pour voir comment leur autonomie a été tronquée selon le projet moderne même. Cet aspect est développé plus amplement dans *Théorie de l'agir communicationnel* qui repère la portée sociologique et politique de ce projet «inachevé».

Le concept de rationalisation de Weber, qui permet de comprendre (d'un point de vue non métaphysique et non historiciste) la société comme le résultat d'un processus de rationalisation fin-moyen, et de différenciation autonome des sphères de valeurs, servira cette fois la critique des partisans de l'ancienne École de Francfort. La libération des «potentiels cognitifs» provient, dans ce contexte, du mouvement de «désenchantement» des conceptions du monde. Alors que la pensée mythique présente une «réification» de la conception du monde (l'image c'est le réel), la modernité présente cette conception «décentrée»: les interprétations, les valeurs, ne sont pas identiques au monde comme dans le temps du mythe (écart entre conception et compréhension). Mais ce que Weber voit (avant Horkheimer) comme la réduction à une rationalité téléologique dévoyée (le passage du mythe au logos entraînant une perte de sens), Habermas le comprend comme principe minimal qui libère un «potentiel de rationalité», même dans la démocratie bourgeoise[4].

Id., «Les problèmes de la légitimation dans l'état moderne», *Après Marx*, Paris, Fayard, 1985 et *Raison et Légitimité (RL)*, «Critique de la politique», Paris, Payot, 1978.

4. *TAC*, t. I, p. 159 et suiv. (sur Weber), p. 85, 87 (sur le «décentrage de l'image du monde» selon Piaget) et p. 10, 347, 400. Voir aussi: *MPI* p. 958; M. Weber, *Économie et*

C'est ainsi que la «critique de la raison instrumentale» est reprise comme critique de la modernité par une réinterprétation du pessimisme intégral de Lukács, Horkheimer et Adorno. Depuis le XXe siècle, l'émancipation ne peut être comprise comme émancipation du capitalisme seulement, et le diagnostic de la «dialectique de la raison» a été établi «sans critères». Une théorie critique renouvelée (en un certain sens, le «projet à achever» peut être interprété comme projet de compléter celui de la théorie critique) doit récupérer la raison (bafouée par l'histoire, molestée par l'ancienne École) en passant au paradigme de l'intersubjectivité du langage aux dépens de celui d'une philosophie de la conscience (prédominante en Allemagne au XIXe siècle), sur lequel la critique de l'*Aufklärung* déployait sa logique[5].

Agir communicationnellement, c'est en quelque sorte «maîtriser» rationnellement une situation; c'est accorder des «plans d'action» selon des «définitions communes de situations[6]». Ce concept doit fournir les paramètres de la critique et permettre de voir ce qui

Société, Paris, Plon, 1971 et *Le Savant et le politique,* 10/18, n° 134, Paris, U.G.E., 1963 (Plon, Paris, 1958);T.W. Adorno et M. Horkheimer, *Dialectique de la Raison (DR)* (1944), Paris, Gallimard, 1974 (sur le passage du mythe au logos).

5. *TAC*, t. I, p. 347 et suiv. et «Le lien entre mythe et *Aufklärung*. Observations après une relecture de la Dialectique de la Raison» (*LMA*) dans *Revue d'Esthétique* (nouvelle série), n° 8, 1985 p. 31-46; (*Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölfe Vorlesungen*, Francfort, Suhrkamp, 1985, chap. V, p. 130-58). (Chez Adorno et Horkheimer, l'argumentation est identique pour les trois sphères, toutes les exigences de validité se ramenant aux aspirations au pouvoir).

6. J. Grondin («Rationalité et agir communicationnel chez Habermas» dans *Critique,* n° 464-5, janv.-fév. 86) fait remarquer

est mutilé (ce que la rationalité instrumentale réductrice ne permettait pas de faire): le «monde vécu». À y regarder de près, la «communication sans contraintes» comme condition maximale dans laquelle l'agir communicationnel opère avec un minimum de contraintes extérieures, ressemble au concept d'«intérêt émancipatoire» qui fondait la théorie critique. Cependant, l'accent est mis cette fois sur la *coopération* plutôt que sur la volonté de dépasser la réification aliénante. Autrement dit, c'est à partir d'une théorie de la rationalité communicationnelle (théorie de l'émancipation) que se développe la critique de la domination. En ce sens, Habermas effectue un pas de plus, et non un pas de moins, depuis les années 70. Dans l'agir communicationnel, les gens s'orientent *d'abord* vers la réalisation d'un consensus qui, au lieu de subjuguer les intérêts personnels et les succès stratégiques, permet de déployer les intérêts des locuteurs «engagés». Certains commentateurs critiquent l'aspect réactionnaire ou idéaliste de sa notion de «situation idéale de parole» et Lyotard s'en prend à l'idée d'un consensus. Pourtant, dès qu'un locuteur s'engage dans un rapport communicationnel, il *partage* des responsabilités avec son ou ses interlocuteurs. Le mot «idéale» ne fait que dénoter que les sujets tentent (désespérément peut-être) de se comprendre, que le locuteur est un agent «rationnel» (à la différence de chez Lyotard ou Foucault)[7].

(p. 45) qu'il n'existe qu'une définition de l'agir communicationnel dans les deux tomes de *TAC* (Voir *TAC*, t. I, p. 295-96).

7. La théorie de la communication a été amorcée en 71 dans *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (Francfort). Dans «What is Universal pragmatic» (*Communication and Evolution of Society,* Boston, Beacon, 1979), la pragmatique universelle

Ce n'est plus seulement à cause du processus de «désensorcellement», qui a conduit à une spécialisation à outrance (Weber), qu'il existe des «pathologies de la modernité» (anomie, dissolution de la tradition, perte de sens, crise d'identité). C'est lorsque les structures sociales (système) d'un groupe sont plaquées sur le monde vécu d'un autre groupe. Dans la pratique quotidienne, les sujets tendent toujours à une compréhension mutuelle: une communauté, un monde unique, «objectif», est ainsi délimité de façon non problématique. Mais aux moments de crise, il y a interruption des processus de reproduction symbolique (reproduction culturelle, intégration sociale, socialisation) dans l'agir communicationnel (compréhension, coordination, sociabilité)[8]. Autrement dit, la rationalité instrumentale s'impose dans un domaine qui a besoin (des critères) de la rationalité communicationnelle. La domination relève alors de pathologies communicationnelles (distorsions, consensus tronqué, etc.). Comprendre seulement ces «symptômes» aide le maître-«thérapeute» à formuler sa théorie du moderne avec Parsons, Weber et, en réintroduisant Marx. La «colonisation interne du monde vécu» — thèse déjà célèbre de l'ouvrage — (canalisée et as-

examine les «conditions universelles d'une entente possible» et formule les quatre «exigences de validité» (compréhensibilité, vérité, véracité, justesse) (c'est ce que peut soulever l'«engagement»). Pour la différence entre actions instrumentale/stratégique/communicationnelle, voir, entre autres, *TAC* et *La technique et la science comme idéologie,* Paris, Gallimard, 1973. Dans *TAC*, t. I, p. 31-7, 59, les seuls «agents rationnels» sont les expressions symboliques et les sujets.

8. Habermas reprend la théorie des systèmes avec Weber, Durkheim, Luhman, Mead, Marx et surtout Parsons. Mais, tandis que ce dernier réduit le monde vécu au système, Habermas les sépare. Voir *TAC,* t. I, p. 86, t. II, p. 156-58, 167-219, 311-13, 320-21, 329, 361, 424 et *RL*.

sourdie justement par les néo-conservateurs), produit en effet une réification structurelle et rend problématiques les styles de vie, conceptions du monde et formes discursives traditionnelles. Seuls les mouvements sociaux (écologistes, féministes, pacifistes, etc.) «résistent» à cette dissolution et à cet appauvrissement du vécu. L'enjeu (rationnel) de cette résistance au système s'articule autour de la qualité de vie et de la réalisation de soi (autour de la «grammaire des formes de vie» plutôt qu'autour de la distribution de l'argent et du pouvoir)[9].

Une fois compris l'engendrement des pathologies, ce n'est plus la rationalisation (sous l'action instrumentale ou stratégique) qui est accusée, mais bien l'incapacité de développer les divers moments de la raison dans un «équilibre». Autrement dit, la «décolonisation» du vécu ne se fera pas indépendamment de la modernisation parce que la «rationalisation du vécu» n'est plus intégralement une aliénation (objet de la critique des idéologies de l'École de Francfort) mais un phénomène nécessaire lié aux exigences matérielles de la vie quotidienne. Dans cette relecture de la dialectique de la raison, la rationalité communicationnelle (où entre l'esthétique) remplace pour sa part l'autorité religieuse dans les fonctions d'intégration et d'expression. En attendant, l'*Aufklärung* communicative (le rationnel à achever) ne peut avoir lieu tant que la rationalité moderne en général demeure distordue par la modernisation capitaliste[10]. Voilà l'en-

9. *TAC*, t. II, p. 216 et 367, 415, 431, 444 (sur la colonisation interne chez Marx) et p. 431-39 (sur les mouvements sociaux). Voir aussi *Id.*, «New Social Movements» in *Telos* (États-Unis) n° 47, 1981.
10. *TAC*, t. I, p. 24, 90, t. II, p. 216, 362, 422, 425, 439. Voir *MPI*, p. 965.

jeu (le dilemme?) de la nouvelle théorie revue par un concept de rationalité applicable désormais à la morale et à l'esthétique et non plus seulement à l'activité techno-scientifique, et un diagnostic moins «risqué» que celui de l'auto-destruction de la raison.

2) L'esthétique comme moment de la raison

Alors que la plupart des adversaires des postmodernes voient la postmodernité comme un projet de part en part esthétique (et qui ne peut être conceptualisé en dehors de cette catégorie), chez Habermas, bien entendu, les activités dans le domaine esthétique contribueront aussi à la colonisation du vécu. Comme on le sait, les trois sphères culturelles doivent collaborer pour rétablir une cohérence. L'esthétique n'est donc pas un domaine privilégié (comme chez les postmodernes), mais un moment nécessaire qui opère à l'intérieur de la sphère de l'esthétique-expressif. Depuis le XVIIIe siècle, la modernité est aussi un projet esthétique. L'artiste (le génie chez Kant) s'occupe d'une subjectivité décentrée, émancipée de la connaissance et de l'action. Mais en même temps, l'art, lui aussi, manifeste le «faux dépassement» des cultures spécialisées. Bien que la critique d'art doive «compléter» la démarche artistique et «interpréter» l'œuvre (ésotérique) pour le grand public, un fossé s'installe entre la culture des experts et le monde des profanes[11]. L'aporie de la modernité culturelle pourrait

11. *MPI*, p. 957, 959-60, 964. Voir aussi *TAC*, t. II, p. 359-60, 437 et suiv. Nous n'aborderons pas ici le «moment» de la moralité mais nous supposerons qu'une «éthique de la discussion» participe de l'agir communicationnel en général. Voir pour cette question *Id., Morale et Communication (MC)*, tr. C. Bouchindhomme, «Passages», Paris, Cerf, chap. 3, p. 63-130.

être comprise par le fait que les «histoires internes» propres à chaque sphère, sont aussi des «colonisations» qui ne savent pas dégager de potentiel cognitif ou de possibilité de transformation sociale.

Mais «l'expérience esthétique» semble receler elle-même beaucoup plus que le «jugement de goût» du critique. Axée sur le créateur et sur la réception (selon l'influence de Jauss et de Wellmer, au détriment d'Adorno qui l'axait sur l'œuvre), elle possède une fonction exploratoire. Tel tableau par exemple nous montre une situation historique qui, jointe à nos problèmes existentiels actuels, permet de réinterpréter nos besoins, intervient dans nos démarches cognitives, nos attentes normatives. Nous y cueillons des fragments de savoir passé et les introduisons dans notre vie présente. Cette expérience pourrait donc «excéder» le cercle de la critique experte et transformer la dynamique des divers moments de raison immobilisés par la décentration moderne. Selon Wellmer, que Habermas convie, le monde vécu s'approprierait ainsi la culture enfermée dans la critique autonome, et des rapports se créeraient entre les trois sphères selon une exigence première de «véracité»[12]. Mais en 1981, ces perspectives sont peu optimistes justement à cause de la critique de la modernité effectuée par les postmodernismes ambiants. Il éprouve aussi des difficultés à incorporer l'esthétique dans sa théorie de la communication[13]. Comme nous le verrons plus loin, c'est la philosophie qui assumera la fonction sociale de l'art.

12. *MPI,* p. 964. Voir *TAC,* t. I, p. 36.

13. C. Piché traite de cette question dans «Communication et esthétique chez Habermas», *Cahiers du département de philosophie* n° 8603, Université de Montréal, 1986.

3) *La critique de l'esthétisation postmoderniste du langage*

Dans *Le discours philosophique de la modernité* (1985), (histoire de la philosophie revue et corrigée par Habermas lui-même), les perspectives sont franchement meilleures pour une critique (par la négative) du postmodernisme actuel. L'aménagement d'une résolution des problèmes laissés par la dialectique de la raison, est poussé à bout et transformé en reformulation (non sociologique cette fois) d'une théorie de la modernité. Habermas redéclare que le postmodernisme est le «symptôme» du déclin de la philosophie du sujet (la rationalité communicationnelle est toujours proposée pour échapper aux «antinomies» de cette philosophie), mais il est présenté comme une «autre voie empruntée par la modernité elle-même[14]». C'est ce que nous nous proposons de voir brièvement pour pouvoir ensuite accentuer le phénomène d'«esthétisation du langage» qui, bien qu'il explique en partie le diagnostic «optimiste» des postmodernes, contribue en fait à ce que la modernité (la postmodernité?) se replie sur elle-même.

Toujours pour tenter de «guérir» les pathologies sociales, Habermas utilise, nous semble-t-il, un argument propre à la tradition allemande: mobiliser, contre la philosophie du sujet, la force subversive de la modernité (voir à ce qu'elle engendre elle-même une réponse, des potentiels critiques). Après révision des courants principaux (libéralisme conservateur, philoso-

14. J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne (PDM),* chap. XI, p. 347-51. Voir aussi R. Rochlitz, «Des philosophes allemands face à la pensée française» dans *Critique*, n°s 464-65, janv.-fév. 86, p. 24, 36, 39.

phie de la praxis, Nietzsche), il affirme (entre autres, dans un très beau chapitre où il déclare aussi le «paradoxe performatif» de Horkheimer et Adorno), que le postmodernisme est inauguré par la critique «totale» de la raison chez Nietzsche[15]. Compte tenu du fait qu'il persiste à maintenir la trilogie culturelle des sphères (et des exigences de validité) et la méthode d'une «critique immanente», il va sans dire que le «nivellement» caractéristique reproché à la postmodernité, se manifeste comme «l'esthéto-centrisme». En effet, dans l'avant-garde où la modernité rencontre le mythe, le sujet(-Wagner) se perd, dans un «présent immaculé», au-dessus du moral et du cognitif. Nietzsche n'aperçoit pas que le moment esthétique n'est qu'un «moment», qu'il procède d'un «tout différencié» (pour Habermas, la rationalité moderne doit s'équilibrer dans les trois sphères; il n'y a pas non plus de «raison en soi» et la totalité ne peut être intégralement le «non vrai»). C'est pourquoi, la critique de la raison emprunte à la raison ses propres armes (tout comme la critique des idéologies de l'École). Le paradoxe performatif de la «dialectique négative» continuerait donc aujourd'hui. Sur ce chemin, il y a Bataille, Lacan, Foucault, Heidegger, Derrida. Nous nous attarderons seulement à une partie de sa critique de Derrida[16].

15. *PDM,* chap. IV, p. 104-30; chap. V, p. 130-58. Voir aussi pour une traduction française: *LMA,* p. 39-41. Bien qu'il ne faille pas confondre la continuation du travail paradoxal du concept avec l'état d'esprit post-structuraliste, la *DR* doit beaucoup à Nietzsche.

16. Le Derrida de *Marges de la philosophie* (Paris, Minuit, 1972) est traité au chap. VII, *PDM,* p. 191-248 (en particulier la digression sur la confusion entre genre philosophique et genre littéraire).

Le réductionnisme que le grammatologue met en branle pourrait être paradigmatique dans le cadre d'un «dissensus» éventuel sur le postmoderne. C'est, entre autres, le nivellement de la différence entre «genre philosophique» et «genre littéraire». Ce n'est pas tant à la sémiotique que Habermas en veut mais c'est à cette stratégie de dissoudre la distinction entre logique et rhétorique, justement pour démasquer la raison (les pragmatiques du langage, que Derrida critique et dont Habermas est partisan, n'oseraient pas aller si loin): «[...] Le déconstructiviste peut traiter les objets philosophiques comme des objets littéraires et assimiler la critique de la métaphysique aux critères d'une critique littéraire[17].» Si tout écrit est «réduit» à la notion de «textualité», la critique elle-même n'est plus régie par aucun paramètre; elle ne peut avoir de consistance philosophique et devient elle-même une «œuvre» littéraire (une «belle critique» comme nous l'appellerons). Or, ce n'est pas une critique esthétique — dans les domaines philosophique, littéraire, artistique — (subvenant certes au psychologisme et au pouvoir par des réussites rhétoriques) qui saura panser le malaise social.

Dans le même ordre d'idées, remarque Habermas, l'usage de la citation et de la répétition chez Derrida interdit d'opérer une distinction capitale pour les mêmes paroles: 1) un emploi «sérieux» du langage qui «engage» les locuteurs, les contraint à réagir par

17. *PDM,* p. 222 (tr. Rochlitz), *op. cit.* p. 32. (Adorno avait au moins maintenu un écart entre image et concept, ce qui permettait le travail du dernier). Les pragmatiques du langage auxquelles Habermas fait référence sont surtout celles de Austin et de Searle. Sur le «réductionnisme», voir aussi R. Rorty, «Habermas, Lyotard et la postmodernité» dans *Critique,* n° 442, mars 84, p. 188-89.

des décisions et des prises de position (force illocutionnaire) dans la pratique communicationnelle quotidienne; 2) un emploi «fictif», dépourvu de cette force performative et engageante, dans la pratique poétique. Sans cette force (annulée par Derrida) et la notion de «contexte» (en pragmatique), *aucune* coordination des actions ni vie sociale n'est possible. Sans cette force (qui comporte nécessairement des présupposés idéalisants), la modernité meurt d'une asthénie instrumentale. C'est cette force (l'agir communicationnel qui conditionne toute coopération intersubjective) qui, bien encadrée et dirigée, permettrait à la modernité de se projeter en avant. Sans cette force d'ailleurs, Habermas lui-même ne pourrait ni justifier sa position ni continuer son «projet». Le réductionnisme esthétique (depuis Nietzsche) accompagné de l'esthétisation allègre du langage annoncent bien la dissolution postmoderniste. Reprenant le continuum des années 80, il ajoute que l'emploi fictif ou esthétique, qui suppose la suspension (neutralisation) de cette force (ou, comme nous le verrons, le renversement des moyens et des fins), a ceci de positif qu'il *libère* des contraintes cognitives et morales. Ce phénomène permet au langage de recevoir un «sens propre» et de révéler un «réel inédit» (parallèlement, l'expérience esthétique «ouvre» sur les deux autres sphères[18]). Ce qui est loin d'être négligeable. N'est-ce pas un peu le contraire qui arrive dans la situation actuelle? Par les discours esthétiques, les postmodernes nous font croire qu'on ne saurait faire dans la vie, ce qui n'est réalisable que dans leurs discours...

18. Voir aussi *MPI*, p. 960 et note 7 ci-avant.

B) Alternative à l'achèvement: l'esthétique

Si tout est mauvais,
il vaudrait mieux savoir le pire.
Adorno

1) *La belle critique ou l'optimisme joyeux diagnostiqué par les intellectuels postmodernes*

La tentation est grande d'appliquer mot pour mot la critique habermassienne de la modernité en conflit avec elle-même, au phénomène de la critique d'art et d'annoncer nos propres préjugés: «La critique est devenue séduisante, la pensée s'est alanguie par l'esthétisation ambiante, l'art sanctionné comme «sublime» par la critique, n'a de sublime que le nom...» En effet, nous n'aurions pas peine à constater qu'un consensus lucide et savant se forge, dans les suites de Lyotard et Cie, *contre* un meilleur savoir, *pour* un meilleur pouvoir, ou que le postmoderne se faufile, sans atteindre les masses (sinon elles se réjouiraient! Mais elles sont si tristes...) dans le désir infini de théorie des experts. Nous pourrions aussi trouver de bonnes raisons de plaquer sans vergogne la critique de l'industrie culturelle à ce phénomène, ou de cerner, «à l'ère de la morosité postmoderne», le sourire de supériorité de quelques barbares «stylisés», englués dans leur «narcissisme universitaire». Il ne serait presque pas fallacieux non plus de repérer l'esthétisation derridienne dans l'omniprésence des performances langagières, de même que la «mutilation» des mondes vécus des artistes eux-mêmes, dans ce phénomène du temps qui ose traiter l'artiste de béotien tout en le sommant de se promener une revue

très spécialisée sous le bras[19]. Mais il ne faut pas perdre de vue que toutes les sphères de la culture ont dû subir cette colonisation idéologique. Quant au postmoderne, il nous apparaît comme une colonisation du moderne opérée par des intellectuels qui n'ont conservé de la modernité et de la rationalité, que le «rendement». C'est pour ces raisons, mais aussi parce qu'il ne sert à rien de dénoncer pour dénoncer et parce qu'il est impossible de systématiser un champ pluraliste, que nous parlerons maintenant non pas tant des arts postmodernes de la critique, que des arts produits dans une ère postmoderne.

2) L'optimisme sain des arts visuels

C'est la «conscience radicalisée de la modernité» (la reconnaissance de l'authenticité d'une «actualité passée»), selon Jauss, qui a engendré au XIXe siècle la notion de modernité culturelle comme «processus inachevé» (qui bascule sans cesse de l'avant à l'arrière). Aux alentours de 1910, il se passe quelque chose d'essentiel pour l'autonomie effective de la sphère esthétique: un transfert de contenu de la vie intellectuelle au domaine artistique. L'art enregistre l'imperturbable rationalité de la société, la réalisation tronquée des valeurs (économiques) des Lumières. De plus, une compréhension du monde se fait jour

19. Les expressions de «morosité postmoderne» et de «narcissisme universitaire» sont empruntées à J. Godbout, «Des saucissons dignes de ce nom» dans *Possibles*, vol. 10, n° 2, Montréal, Hiver 86, («Du côté des intellectuel-le-s»), p. 96, 98. Celle des «barbares stylisés» est induite de T.W. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 7-23 et de «La production industrielle des biens culturels» dans *DR*, p. 137, 144. Habermas qualifierait ce comportement d'«agir stratégique dissimulé»: voir le tableau dans *TAC*, t. I, p. 341.

par l'intermédiaire inhabituel d'une conception de l'art[20]. Pour couper court: après les gratifications apportées par le «bien-être» entre 1945 et 1960, voilà que la déception s'exprime encore. Elle aurait dû mettre la puce à l'oreille. C'était le climat favorable à l'entrée dans le «postmoderne».

Les arts postmodernes sont nés d'une réaction face à l'institutionnalisation aliénante du «modernisme» artistique et des valeurs canoniques qu'il véhiculait dans son autoréférentialité[21]. Ce sont des arts de la critique: la déconstruction et la citation derridiennes, la recherche du paradoxe et l'exhibitionnisme de Lyotard, sont omniprésents. Mais, par delà ces auteurs et d'autres (Deleuze, Genette, Greimas, etc.), le postmoderne se donne comme registre où viennent s'inscrire les distorsions engendrées par le système qui a déjà sélectionné les types de représentations (il exhibe, d'après Jameson, une expérience «non humaniste» des limites) et les conditions de possibilité concrètes de l'expérience esthétique (his-

20. Voir H.R. Jauss, «La «modernité» dans la tradition littéraire», *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978. *Literaturgeschichte als Provokation,* Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 158-209; *MPI,* p. 951-2; A. Gehlen, *Man in the Age of technology* (1957), tr. Lipscomb, New York, Columbia U.P., 1980.

21. Contentons-nous d'en donner quelques «symptômes»: intérêt pour le rhétorique, le contexte d'énonciation et de production; retour à la figuration, à l'ornementation, au contenu, à la référence; effet de dépaysement, hybridité, citations et motifs historicisants. Pour une description exhaustive des traits de ce «dominant culturel» dans le contexte américain, voir Anders Stephansen «Interview with F. Jameson» in *Flash Art International,* n°131, déc. 86-janv. 87, p. 69-73 et l'article de F. Jameson, «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism» in *New Left Review,* n° 146, juil.-août 84, p. 53-92.

toire de l'art, autobiographie, etc.). Sa valeur cognitive semble donc indéniable.

Il est cependant difficile d'évaluer les formes de résistance et, par le fait même, de repérer leur fonction, étant donné, entre autres, le caractère hétéroclite presque implicite au mouvement lui-même et les variantes qu'il comporte[22]. Habermas, après avoir parlé des mouvements sociaux, se prononce à ce propos:

> C'est comme si, dans ces mouvements en sens contraire, les moments de raison radicalement différenciés voulaient renvoyer à une unité qui, de toute évidence, ne sera pas reconquise au niveau des images du monde, mais seulement en deçà des cultures spécialisées, dans une pratique communicationnelle courante qui ne soit pas réifiée[23].

Cette affirmation (quelles que soient les relations entre «l'art de la post-avant-garde» en Allemagne et le postmodernisme américain) ne veut pas dire que l'art puisse par lui-même «stabiliser» la pratique vécue

22. D'après Jameson (dans l'interview), le postmodernisme américain, qui est devenu un académisme, comporte des variantes «rationalistes». Opérant une distinction importante, entre la réalité et l'idéologie sur cette réalité, il qualifie le postmoderne de «culture multinationale décentrée» qui peut inclure des résistances. Pour lui, «aucun postmodernisme singulier ne peut rendre compte du postmoderne», *op. cit.*, p. 69. (Ex. Warhol, Rauchenberg, Anderson). L'analyse ne nous est pas facilitée non plus par le fait que le postmodernisme comporte des variantes de modernisme, d'avant-garde et qu'il peut (selon les pays) s'opposer au modernisme du début du siècle ou à la réduction moderniste des années '60.

23. *TAC,* t. II, p. 439. Voir aussi *MC,* chap. I, p. 39. Habermas se réfère ici à *Theorie der Avant-Garde,* de P. Bürger, Francfort, 1974. Pour la traduction anglaise: *Theory of the Avant-Garde* (tr. Shaw), Minneapolis, 1984.

ou que représenter le vécu dans l'art d'élite postmoderne puisse en quelque façon guérir des maladies modernes. Mais un bref survol de l'art actuel, dans son pluralisme même, nous montre qu'il a quelque rapport au voir, au sentir, d'une société désenchantée, non pas tellement du moderne, mais de la rationalité qu'il a célébrée. La représentation médiatisée de ce vécu déserté des dieux mais boursouflé de fétiches économiques (l'art pop par exemple) et purement imaginaires, ouvre, selon nous, des potentialités d'émancipation en exhibant une nouvelle exubérance (fonction médiatrice de l'art), que la pensée (désabusée) ne semble pas, pour le moment, à même de produire par elle-même[24]. En ce sens, le «moment» de l'esthétique, et non pas l'«alternative» esthétique (de la critique experte), nous semble indispensable.

Pessimisme ou optimisme? Inachèvement versus achèvement?

1) Remarques sur le renversement des moyens et des fins

Depuis le début de la modernité, la rationalité instrumentale accentue le moyen comme fin en soi en vue de succès techniques ou stratégiques. La philosophie qui constate cette inversion (la création d'un vide pour les valeurs) est «pessimiste». L'optimisme détectable en esthétique s'explique simplement par le fait, qu'en ce domaine, la libération du cognitif et du moral (ou l'inversion des moyens et des fins) est de mise. En effet, «La Dernière Cène» de

24. À moins qu'on puisse, à l'intérieur de la sphère esthétique, distinguer les potentialités émancipatoires de celles de résistance et de refus. Voir *TAC*, t. II, p. 433.

Warhol, par exemple, n'est pas pour le spectateur le médium d'une fin ou d'un message extra-pictural lui assurant sa survie ou créant son intérêt (pour un simple repas ou pour une toile célèbre de la Renaissance). La toile doit être regardée pour elle-même (sans intérêt autre que celui du plaisir, à moins que le spectateur soit collectionneur). Mais cette inversion peut être pervertie, selon nous, au niveau de la critique en vertu du processus d'esthétisation qui agit comme réensorcellement. Autant une critique postmoderne — dont le soi-disant rôle est d'enregistrer et de systématiser les différés pour faire penser le public (Jameson[25]) — qu'une critique moderne experte (Habermas) tombent sous l'égide d'une réification optimiste de la contingence: tout ce qui arrive ou tout ce qui mérite le jugement du critique, est «bien» (neutralisation axée sur le nivellement plutôt que sur des potentialités critiques).

L'esthétique, comme discipline, est entrée en scène au XVIIIe siècle pour résoudre des conflits conceptuels à l'intérieur de la philosophie et pour subvenir à un besoin de transcendance. Mais il est important de noter que l'esthétique a surtout joué un rôle de relais éthique. Devant le pessimisme obnubilant, l'art présentait une manière «non nihiliste» d'arriver à des fins et assumait déjà la conscience du «scandale» de la rationalité instrumentale[26]. Il n'est donc pas étonnant de voir le pessimisme philosophique s'affronter à l'optimisme esthétique. Par contre, l'inversion favorable en esthétique, peut, pour

25. F. Jameson, *op. cit.*, p. 73. (Cette affirmation n'est pas convaincante).

26. S. Schmidt-Wulffen, «Interview with P. Sloterdijk» in *Flash Art International*, n° 134, mai 87, p. 54-55.

des raisons qui ne sont pas étrangères à celles qui motivent Habermas à rejeter «l'esthéto-centrisme», devenir inquiétante à plusieurs degrés. Tout le monde connaît la formule de Benjamin d'une «esthétisation du politique» ou l'analyse de l'industrie culturelle de Adorno et Horkheimer[27]. Dans cette perspective, la belle critique spécialisée qui colonise à force de mots le vécu d'une certaine élite, demeure accusée. Il ne faut pas oublier non plus que la neutralisation esthétique, accompagnée de discours esthétisants de toutes sortes, a pénétré depuis quelque temps, le domaine philosophique (des philosophes s'adonnent au postmoderne). Ce phénomène n'a plus grand chose à voir avec le rôle «compensateur» de la culture (résorber les symptômes de crise) que le retrait de la religion ne peut plus satisfaire[28]. En ce sens, Habermas pourrait incarner une forme de «résistance» (plutôt que de «réaction»), si ses potentialités de rationalité n'étaient pas encore à même d'être *crédibles*. Pendant ce temps, des philosophes allemands contemporains proposent le «tournant» esthétique (Wellmer) ou l'alternative simultanée de l'esthétique et de l'éthique (Sloterdijk). Face à ce que notre critique du postmoderne nous a révélé, il nous semble devoir préserver la dimension de complémentarité et d'ouverture de l'expérience esthétique, et ce, dans la mesure où son mode communicatif n'est pas que langage, formalisme, «luxe additionnel» pour une certaine élite[29].

27. Par exemple la connotation nazie de l'esthétique des futuristes italiens qui célèbrent la machine: voir W. Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (1936), *Essais 2: Poésie et Révolution,* Paris, Denoël, 1971, et *DR.*

28. Voir R. Rochlitz, *op. cit.,* p. 25.

29. Cette place centrale accordée à l'esthétique se trouve chez A. Wellmer in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne,*

2) *Une alternative qui n'est pas une «condition»: le diagnostic de cynisme à propos des postmodernes*

L'échec de la modernité, la fin de la croyance au progrès, n'est pas tant une sentence qui met sous «condition» qu'une alternative pour Bouveresse et Sloterdijk: l'alternative (esthétiquement neutre) des cyniques postmodernes. En effet, la solution de Lyotard, «n'est qu'une surenchère ultra-moderne» qui n'offre ni réponse ni modification significative après la prise de conscience qu'elle semble infliger. La fascination actuelle pour les paradoxes ne veut pas dire qu'on doive se donner comme but (en philosophie) «de les produire plutôt que de les résoudre». La mission d'«avant-garde» des philosophes (proposée par Lyotard, mais reconnue chez d'autres auteurs) — *ne veut pas* s'accorder avec la tâche, exigée dans la modernité, d'essayer de comprendre les problèmes actuels[30].

Face aux désillusions de la science et suite à l'irrationalisme ambiant engendré depuis Nietzsche, la solution «cynique» offre, selon Sloterdijk, une combinaison dangereuse: «l'amoralisme cynique des

Francfort, Suhrkamp, 1985; voir R. Rochlitz, *op. cit.*, p. 19-23; et chez P. Sloterdijk, «Interwiew...», *op. cit.* (pour ce dernier, certains philosophes contemporains semblent vouloir restaurer la métaphysique, alors que c'est d'éthique qu'ils ont besoin). À propos du luxe additionnel, voir l'analyse d'Adorno (*Modèles critiques,* Paris, Payot, 1984, p. 53) sur le «destin de motif pour papier peint» auquel peut aboutir un formalisme unilatéral.

30. J. Bouveresse, *Rationalité et Cynisme,* Paris, Minuit, 1984, p. 129, 125-61. (Nous y référons tout lecteur ignorant de Lyotard); P. Sloterdijk, *Kritïk der zynischen Vernunft,* 2 tomes, Francfort, Suhrkamp, 1983.

moyens et le moralisme pseudo-naïf des fins.» Pour guérir de l'impasse d'une «éthique impérative» (imposant des idéaux) et pour éviter le piège de l'idéologie du progrès, on soigne avec une «éthique non impérative». L'alternative esthétique est donc proposée comme un devoir par des individualités exceptionnelles (les avant-gardistes postmodernes) pour lesquelles il est plus important d'avoir de bonnes idées (du pouvoir) que de s'«entendre» sur des réponses (amélioration du savoir). Face à ce maintien de l'ignorance, Sloterdijk propose l'alternative de la sagesse (qui complète la perspective optimiste de la rationalité): «[...] attendre que la pensée du mélange, de l'hybridation et de la confusion commence à épuiser sa séduction et que l'on redécouvre progressivement l'attrait de la pensée claire[31].»

Conclusion

Il est courant d'écrire «postmodernement» en philosophie actuellement. Les écrits contemporains sont parsemés de «je», plutôt que de «nous», d'aspect journalistique ou autobiographique, minés de citations sans titres ni noms propres. Devant ce phénomène de «postmodernisation», les écrits non esthétisants de Habermas, nuancés d'«à moins que je ne me trompe», bourrés de références, apparaissent complètement réactionnaires ou tout simplement ennuyeux. On l'accuse d'être sociologue plutôt que philosophe, de ramener une «forme postmoderne de vie sociale» plutôt qu'une «forme postmoderne de vie intellec-

31. J. Bouveresse, *op. cit.*, p. 99 (voir aussi p. 26, 28-29, sur la distinction entre le «cynisme» et le «kunisme») et G. Lukács, *op. cit.*, (sur l'irrationalisme).

tuelle» (Rorty), d'être herméneute et idéaliste plutôt que marxiste. On déclare que la modernité est, partout ailleurs qu'en Allemagne, morte de sa belle mort et que sa défense du projet moderne, qui tient à continuer ce qui avait été «interrompu» par le nazisme, est totalement rétrograde (Jameson)[32]. À notre avis, la question urgente est de savoir si, après avoir «diagnostiqué» la situation sociale et philosophique actuelle, nous voulons en sortir en commandant (sagement peut-être) une nouvelle attitude qui puisse nous permettre d'atteindre une meilleure compréhension de l'époque que nous vivons (nous n'oserions dire une «meilleure vie»), ou si nous voulons en pâtir (du postmoderne et de l'ère postmoderne, bien entendu). Évidemment, l'accusation ne touche pas tant la littérature ou les approches sémiotiques, que cette attitude «cynique» qui fait semblant de ne pas voir que nous pouvons encore faire prévaloir l'exigence de logos contre des formes qui en déclarent la haine (ou l'oubli), et contre une situation sociale inacceptable. La vision du monde d'une époque n'est pas forcément sa compréhension.

Nous avons surnommé *«bad painting»*, le pessimisme philosophique qui décèle l'intolérable ou qui discrédite. Pas tellement pour proposer une éthique (ce qui va de soi) que pour opérer ici une croisée avec le «savoir mal peindre» que quelques critiques d'allégeance postmoderniste qualifient actuellement de «sublime» — après Lyotard après Adorno après Kant — (par exemple le néo-fauvisme). Entre l'œuvre d'art de la critique experte et la croûte philosophique, il est compréhensible que plusieurs choisissent la première alternative. Quant à Habermas, il examine

32. F. Jameson, *op. cit.*, p. 71 et R. Rorty, *op. cit.*, p. 196-7.

sérieusement (avec une marge de «réserves hypothétiques») les symptômes, propose des perspectives plutôt que des remèdes «miracles». Il se faufile donc entre les deux alternatives, repérant même des potentialités rationnelles dans le domaine esthétique. En ce sens, les récentes traductions commencent déjà à semer un champ de réponses françaises[33].

Mais une autre question intéresse la modernité, et nous achèverons nos propos sur la réjouissance qu'elle appelle. On se demande comment Habermas envisage vraiment les retombées morales, cognitives, sociales surtout, de cette expérience esthétique qui semble se réduire à une expérience subjective. Ce sera le rôle de la philosophie. Aujourd'hui (pour paraphraser Adorno sur la pensée topologique et positiviste), elle «démissionne en se mettant au même niveau que ce qui devrait recevoir sa lumière d'elle». Voilà, en partie, ce qui brouille le diagnostic des postmodernes. Wellmer parle d'une «fonction thérapeutique et de remémoration»; Nancy, du pas accompli par sa propre remise en question[34]. Dans *Morale et Communication,* Habermas qui persiste à penser la philosophie dans un rapport «critique» avec son temps, se demande comment les trois sphères culturelles pourraient s'ouvrir aux traditions appauvries du vécu, pour que les moments dispersés de la raison trouvent un équilibre. Il attribue à la philosophie, à ce moment, un double rôle (plus «modeste» que chez

33. *TAC,* 1987; *MC,* 1987; en cours de traduction: *Pour une logique des sciences sociales* et *Le discours philosophique de la modernité.*

34. J.-L. Nancy, *L'oubli de la philosophie,* Paris, Galilée, 1986; T.W. Adorno, *Modèles, op. cit.,* p. 16-7, 22 et *Prismes, op. cit.,* p. 22.

Kant) d'«interprète médiateur» entre la modernité culturelle autonome et le monde vécu des profanes, tout en lui conservant son statut de «gardienne de la rationalité»: «celle qui, d'une part, repère et préserve les places *(Platzhalter)* qu'occupent les théories ambitieuses et qui, d'autre part, interprète ce qui se dit[35].» Dans la pratique communicationnelle quotidienne, les trois sphères s'interpénètrent. Ce nouveau rôle pourrait donc «remettre en marche» le mécanisme immobilisé par la modernité «instrumentaliste». La théorie de la société n'a plus besoin d'une critique des idéologies et, avec le concept d'agir communicationnel, elle exige encore un travail systématique de la part de la philosophie: la tâche de contribuer, avec une coopération des sciences sociales, à une «théorie de la rationalité». C'est cette tâche réitérée qui doit conférer à l'art, la fonction sociale que la critique, malgré ses prétentions, n'était pas à même de lui donner. Ce rôle de complément et d'interprète, contraste, bien sûr, avec la mission d'avant-garde que les postmodernes décernent aux philosophes. Mais c'est un rôle analogue à celui que Habermas lui-même accordait en 81 au critique d'art qui tente d'échapper aux apories de la modernité[36]. Décevant ou salutaire?

> C'est dans l'allégorie que l'inconcevable s'accomplit.
>
> Benjamin

35. *MC,* chap. I; «La redéfinition du rôle de la philosophie», p. 26; voir aussi p. 36, 39. (Ces théories reconstructives sont identifiées comme étant celles de Piaget, Freud, Chomsky, Kohlberg). Sur le «devenir philosophique des sciences humaines», voir *TAC,* t. II, p. 438-44.

36. Comme le fait remarquer Rochlitz, *op. cit.,* p. 23. Voir *MPI,* p. 963-64; *TAC,* t. II, p. 87-8; et W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand,* Paris, Flammarion, 1986.

Légitimité et postmodernité: l'exemple du syndicalisme

Madeleine Ferland

Professeure au département de philosophie du CEGEP Montmorency

Sur le plan politique, les principaux théoriciens de la postmodernité ont situé la rupture qualitative entre les sociétés modernes et postmodernes dans la perte de légitimité de ces dernières, celle-ci ayant pour effet de détrôner l'État de sa position de référent et du même coup le discours totalisant bourgeois fondé sur le droit et la propriété privée.

À partir d'une critique des causes de l'actuelle crise de légitimité, on cherchera à savoir si la perte de légitimité dans les sociétés postmodernes permet une plus grande affirmation des groupes sociaux.

Ce qu'on appelle la modernité est défini par la pensée occidentale capitaliste. La modernité trouve ses éléments constituants dans la séparation philosophique homme-nature, l'exploitation technique du monde, la connaissance scientifique comme nouvelle prétention à la vérité ainsi que dans une vision du monde définie à partir de ce type de savoir. Cette vision moderne du monde se caractérise par la repré-

sentation quantitative des objets et des hommes, la systématisation des concepts de production et de profit et une nouvelle définition du progrès désormais considéré à travers ses composantes technologiques. Les institutions essentielles de la modernité que sont la propriété, le contrat et la légalité étaient reconnues comme l'expression de la socialité suivant la certitude en l'existence d'une raison humaine qui soit commune à tous les individus et qui, comme Dieu, puisse connaître la vérité et déterminer la justice. L'État pouvait en ces termes réaliser politiquement l'idéal de la Raison. Ainsi, on peut comprendre que l'État a été beaucoup plus que la résultante organisationnelle des premiers échanges capitalistes; il a dû être considéré comme un a priori à tout échange, la caution morale de l'idée même de contrat, le fondement de la responsabilité civile, la garantie de la légitimité du droit. L'État renvoyait au fondement même de la socialité par-dessus l'idéologie abstraite et universaliste du citoyen.

Comment expliquer la fin de la légitimité moderne et même, si l'on en croit certains auteurs, de la légitimation occidentale? Richard Rorty répond à cette question en invoquant la perte de l'objectivité. Pour lui, la crise de l'objectivité causée par l'incapacité à instaurer l'idéal des Lumières et par la désillusion vis-à-vis les résultats de la science provoque un retour aux questions de légitimation. Selon lui, la crise de l'objectivité est salutaire, elle annonce le passage des sociétés universalistes où la légitimation est basée sur l'objectivité aux sociétés pragmatiques où elle est basée sur la solidarité. En fait, Rorty fait de l'objectivité essentiellement un choix éthique.

Je voudrais, quant à moi, montrer les insuffisances de cette position. À partir de là, je tenterai

d'expliquer la perte de légitimité en suggérant tout d'abord de ne pas limiter la notion de légitimité à l'instance politique (à travers le lien savoir-pouvoir), mais de la penser plutôt dans son rapport à la culture.

J'oserai rapprocher Rorty et Habermas car, pour les deux, l'enjeu de la crise de légitimité des sociétés modernes est la solidarité fondée sur la communication. Seulement, Rorty croit que le passage à la société postmoderne est déjà accompli, contrairement à Habermas pour qui la rationalité technicienne n'est que la nouvelle forme qu'a prise le développement aveugle des sociétés capitalistes modernes.

Rorty défend tout de même une différence essentielle entre lui et Habermas: pour Habermas, on ne peut abandonner la distinction entre le vrai et le faux, entre la validité et le pouvoir sans perdre toute possibilité critique (c'est que le sujet habermassien est kantien dans l'idée qu'il entretient de pouvoir devenir transparent à l'objet et au monde); Rorty, pour sa part, veut en finir avec les métarécits et leur définition a priori de la vérité. Selon lui, en abandonnant la distinction platonicienne entre opinion et connaissance, on se débarrasse du même coup de cette métaphysique de la vérité comme correspondance à la réalité et de la nécessité d'une épistémologie pour la fonder. Si l'illusion kantienne consistait à croire que pouvoir et vérité pouvaient être séparés, la réconciliation de ces deux termes par la fin de l'objectivité crée un champ politique inédit ouvert sur la critique authentique, dans la mesure où l'on peut reconnaître à la science un rôle de «pratique sociale» plutôt que de «dynamique théorique»[1].

1. Richard Rorty, «Habermas, Lyotard et la postmodernité» dans *Critique,* n° 442, mars 1984.

Or sur ce point, si on peut reprocher à Habermas de vouloir reconstruire le modèle scientifique sur une utopique transparence décisionnelle (politique), la position «pragmatiste» de Rorty est tout aussi problématique. En effet, avec la techno-science, la nature humaine est dépassée. Si on peut encore espérer penser la technique plutôt que de se penser à travers elle, on ne peut croire que l'instance politique puisse entièrement dominer la technique, qu'elle ait, par simple choix éthique, une primauté sur elle. Durant la modernité, si l'idéologie de la science, par sa dimension eschatologique et émancipatrice participait à l'élaboration du sens de la communauté, c'est quand même la morale puritaine bourgeoise qui, en valorisant le travail et l'économie, résolvait la contradiction entre la structure industrielle techno-scientifique gouvernée par la libre concurrence et la culture illusoirement branchée sur la vie privée et le bonheur. Ainsi la crise de la légitimité de l'État, à laquelle a contribué la science il est vrai, n'implique pas pour autant la crise de l'objectivité. L'objectivité scientifique, en tant que méthode d'exploitation sociale de la nature (et de la société) n'est pas affectée par cette perte de légitimité, mais elle se retrouve sans but et sans frein. C'est cette absence qui fait basculer la science de l'objectivité à la rationalité technicienne. Pour ces raisons, je trouve plus intéressante l'idée de Freitag qui fait de la perte de la légitimation transcendante fondée dans l'État l'exacerbation de l'objectivation de la société plutôt que sa fin[2]. Ainsi, la science comme rationalité technicienne devient la nouvelle caution, la nouvelle légitimation du pouvoir; elle alimente et finit même par transformer l'instance

2. Michel Freitag, *Dialectique et société,* t. 2, Montréal, Albert Saint-Martin, 1986.

politique suivant ses modèles d'organisation du monde. C'est en ce sens qu'on peut risquer de parler de nouvelle légitimité bien que, par son caractère auto-référentiel c'est-à-dire dans la mesure où elle ne fait appel à aucune croyance transcendante, où elle ne nous dit pas comment vivre, il ne s'agisse pas au sens strict de légitimation; on légitime la science parce qu'elle est efficace et l'efficacité, par les résultats de la science[3]. Or cette légitimité auto-référentielle ne peut combler idéologiquement la scission entre la structure techno-économique et hiérarchique et une culture obsédée par l'épanouissement individuel. L'instance politique se trouve réduite à gérer l'équilibre entre les intérêts particuliers des nouveaux groupes sociaux tout en défendant formellement l'égalité et la participation. Par ces contradictions, elle perd son rôle d'unité originaire et transcendante.

C'est aussi la scission entre l'instance politique et la culture qui est responsable de l'émiettement du sujet. La valorisation de la vie privée est en ce sens la récupération inconsciente du problème de l'identité sociale.

Le processus de délégitimation de l'État exige ici une précision. Si on analyse la perte de légitimité dans les sociétés postmodernes du point de vue des institutions politiques, force nous est de constater que le pouvoir d'État s'est accru dans ce processus bien que sa définition et sa fonction se soient radicalement transformées. Le développement techno-économique fait passer l'État d'une structure de propriété à une structure de contrôle; d'a priori aux différents intérêts en jeu, il en devient la résultante et c'est de là qu'il

3. Lyotard, *op. cit.*

perd sa légitimité[4]. Or, que sont les intérêts en jeu? Pour Freitag, il s'agit d'intérêts privés, comme les syndicats ou les coopératives, qui, en se réclamant du droit bourgeois, ont graduellement miné le rôle exclusif de l'instance politique. Il me semble qu'au contraire l'État, comme institution, avait déjà, à un certain stade de son développement, opéré un déplacement de sens. La logique communicationnelle a rendu l'État transparent aux autres États. C'est dans ce rapport qu'il a perdu sa légitimité. Déjà, les luttes de libération nationale, en plus de remettre en cause le modèle universel de la raison bourgeoise, avaient fait apparaître l'État comme singulier; de même, les échanges économiques, les guerres, l'espionnage et le terrorisme d'État, superbement éclairés par les mass médias, nous disent ce que l'État, en tant que principe universel doit toujours cacher: qu'en dehors de celui-ci, il n'y a plus de lois. Dans cette perspective, la rationalité technicienne s'inscrit d'emblée comme processus d'organisation et de contrôle de l'État. L'État s'impose dorénavant comme structure industrielle-bureaucratique-technologique dont les élites s'appuient toujours sur l'idée de souveraineté nationale.

Si on accepte que la rationalité technicienne soit la nouvelle légitimation des sociétés postmodernes, on verra que Rorty se trompe tout simplement de débat en attaquant Habermas exclusivement sur la question politique.

La science, en effet, ne peut être utilisée à des fins sociales si l'instance politique, bien que restituée à la société civile, se dissout dans ce qui supplée dorénavant à la connaissance, soit l'efficacité et la

4. Michel Freitag, *op. cit.*, p. 319.

performance en tant que résultats de la réduction de la raison à la rationalité technicienne. De plus, Rorty ne rétablit pas le lien vérité-pouvoir en limitant la connaissance à des critères socio-historiques, puisque la solidarité, qui devrait être la nouvelle légitimation, est impuissante à contrôler la rationalité technicienne. Non seulement n'a-t-on pas redonné au politique sa primauté mais le politique lui-même est englouti dans l'idéologie technicienne. Dans cette nouvelle logique communicationnelle, le fondement éthique ne peut être issu que des rapports de force dominants.

Si tous les postmodernes sont pragmatistes, tous les pragmatistes ne sont toutefois pas postmodernes. D'ailleurs, en tant que pragmatistes délinquants, les postmodernes sont peut-être plus conséquents puisqu'ils envisagent l'affirmation culturelle des individus à l'intérieur du cadre de la rationalité technicienne, plutôt que la participation ouverte des individus à l'instance politique en dehors de toute influence culturelle.

Pouvoir sans légitimité ou légitimité sans pouvoir: le dilemme des groupes sociaux et de l'État postmodernes

Dans les sociétés qui nous occupent, la légitimité est toujours donnée aux institutions. Légitimer, c'est instituer. Ce qui caractérise les sociétés modernes, c'est que l'instance de légitimation est abstraite dans l'État de droit. Ainsi, les mouvements sociaux modernes n'avaient au sens strict aucune légitimité. Cependant, quand un mouvement social parvenait à ébranler «l'idéologie de légitimation[5]», c'est l'institution elle-même qui était obligée de se transformer.

5. Voir Michel Freitag, *op. cit.*

Si, dans les sociétés postmodernes, l'instance de légitimation s'est déplacée de l'État de droit à la rationalité technicienne, le pouvoir effectif réside toujours dans la sphère politique, là où le discours techniciste s'est institutionnalisé. Ainsi, le fait d'établir un lien de causalité entre le processus de délégitimation de l'État et l'émergence d'un nouveau pouvoir populaire différencié me semble téméraire. Cette position présuppose la primauté de la politique sur la technique, elle assimile la perte de légitimité de l'État à la perte de toute possibilité de légitimation et identifie l'essentiel de la socialité au champ culturel. Il serait utile ici de distinguer les mouvements sociaux en fonction de leur lieu d'intervention afin de mieux situer et mesurer leur rapport à l'institution et par là, leur pouvoir réel. Le syndicalisme, en tant que mouvement politique à la fois non culturel et non institutionnel, me servira ici d'exemple.

La légitimité tirée de la solidarité, un exemple: le syndicalisme

L'illusion postmoderne consiste à croire que les individus et les groupes détiennent réellement un pouvoir, mais quel type d'émancipation peut bien imaginer Rorty dans sa réconciliation de la vérité et du pouvoir, si la «vérité pragmatique» provient toujours des mêmes décideurs dans la sphère politique? Oserions-nous tout de même espérer que les critères de décidabilité ont par là été repensés, que le problème essentiel n'est pas pour autant résolu; en effet, la contradiction entre le social et le politique se trouve renforcée et non pas diminuée ou éliminée. Cela signifie que l'affirmation individuelle ou minoritaire est tolérée et même encouragée sur le plan culturel, dans la mesure où la culture détourne du politique, où

l'idéologie participative occulte notre exclusion du pouvoir et où la vie privée, malgré sa prétention émancipatrice, est contrôlée socialement par les règles de la consommation.

En ce sens, il me semble que le syndicalisme ne peut être un exemple d'association postmoderne, au même titre que les groupes à affirmation culturelle comme par exemple l'union des boulimiques, le club de l'âge d'or, l'association pour la sauvegarde du béluga, la secte des enfants de l'amour infini, etc. D'autre part, il ne peut être rangé dans les manifestations sociales modernes (comme le font Lyotard, Raulet et Baudrillard). Sa caractérisation dépasse cette distinction.

Le syndicalisme s'est constitué sur la base du droit d'association. Si on parle aujourd'hui du syndicalisme comme d'une institution, c'est par métaphore, par habitude pour une entité sociale qui nous est devenue familière. Or le mouvement syndical a dû lutter pour se faire reconnaître ce semblant de légitimité.

Les attaques récentes contre les syndicats et contre le principe même de la syndicalisation démontrent que l'organisation postmoderne du travail n'a aucunement besoin de regroupement de travailleurs. Le syndicalisme ne tire d'ailleurs pas sa légitimité de son association avec le gouvernement ou le patronat; il n'est d'aucune manière issu de la définition de l'État. De plus si les syndicats deviennent des interlocuteurs auprès des instances dirigeantes et s'ils jouissent d'une certaine légitimité auprès d'elles, ce n'est pas en vertu d'un quelconque pouvoir politique mais bien uniquement à cause de la solidarité des travailleurs qui crée un espace inédit de force et de liberté qu'elles ne peuvent ignorer. En ce sens, le mouve-

ment syndical représente aujourd'hui un bel exemple de démocratie car il tient sa légitimité, non d'un ordre supérieur inattaquable mais bien de l'adhésion consentie et solidaire de tous ses membres. Et si beaucoup de critiques lui sont adressées, c'est justement parce que l'exercice démocratique y est si exigeant et que sa légitimité n'est jamais acquise une fois pour toutes.

Il peut paraître étonnant qu'on n'ait pas toujours reconnu au syndicalisme le droit à l'existence alors qu'aujourd'hui on en parle comme s'il avait toujours eu sa place. Sur la base d'une reconnaissance légale on lui reproche de ne pas tenir compte des nouvelles conditions participatives dans l'organisation du travail, dans la mesure où tous les groupes peuvent, avec une pleine reconnaissance de leurs droits, s'entendre par la négociation «de bonne foi».

Les critiques de gauche nous avaient déjà habitués à reconnaître l'écart qui existe dans le capitalisme entre l'égalité formelle et l'inégalité de classe. Il me paraît toutefois inquiétant et révélateur qu'on ait oublié ces analyses et fait uniquement intervenir la question de droit — que les groupes minoritaires ou peuples colonisés ont fait valoir, il est vrai — pour expliquer l'affirmation des groupes minorisés[6].

Nous avons déjà retenu au sujet des institutions le fait qu'un mouvement social pouvait, en attaquant l'idéologie de légitimation d'une institution, ébranler l'institution elle-même et l'obliger à se transformer. Durant la modernité, si les syndicats pouvaient avoir

6. Il est certain que le concept de classe ne peut plus être utilisé comme par le passé et que les concepts de statut ou de fonction pourraient être plus appropriés à l'analyse des sociétés postmodernes.

un pouvoir réformiste, c'est qu'ils pouvaient se battre dans le champ politique. C'est cette possibilité qui est de plus en plus inaccessible aujourd'hui, puisque la structure de contrôle postmoderne confine le syndicalisme — comme toute organisation d'ailleurs — à ses intérêts particuliers, à la démotivation interne et au repli dans la vie privée.

Avec l'hégémonie d'une vision du monde fondée sur le savoir scientifique, s'est instaurée une nouvelle dualité entre la connaissance scientifique et l'analyse critique et ce au sein même du travail intellectuel. Or, à partir du moment où la rationalité technicienne s'impose comme savoir absolu, cette séparation se solde par l'évacuation complète de l'analyse critique ou éthique du champ reconnu de la connaissance, celui dont les postulats limitent la réalité à des critères quantitatifs et objectifs.

Dans sa nouvelle phase d'organisation postmoderne, le capitalisme a donc réussi, par l'échange de l'élite industrielle pour l'élite communicationnelle, que nous vivons sous le nom de «virage technologique», à réaliser l'exclusion de l'idéologie elle-même. Les récentes mesures de l'État, fondées sur le principe suivant lequel l'ère des spécialistes doit remplacer la politique engagée, ont eu pour conséquence de retirer au syndicalisme sa précaire légitimité.

Les capacités du militantisme actuel sont donc étouffées par l'impossibilité de tenir un discours critique à l'intérieur du discours dominant. La seule alternative envisageable est condamnée dès le départ: militer sans discours propre en s'accrochant à des luttes ponctuelles, ou militer suivant un discours recevable par des spécialistes donc déjà récupéré parce qu'a priori vidé de tout contenu véritablement critique.

On ne doit pas interpréter trop hâtivement la phase actuelle de délégitimation de l'État comme marquant la fin du contrôle des classes bourgeoises mais plus prudemment comme un déplacement des institutions sous l'égide de la rationalité technicienne que nous pouvons déjà saisir intuitivement dans le champ de la production par le terme abusivement neutre de «virage technologique» et dans l'organisation du travail, par la restructuration (précarisation) de la main-d'œuvre et la reprise du contrôle de l'aménagement du temps de travail.

Au terme de cette analyse, on reformulera la question initiale pour se demander si la perte de la légitimité de l'État bourgeois crée un nouveau lieu d'affirmation des groupes minorisés.

On peut certainement répondre par l'affirmative dans la mesure où l'État est devenu un partenaire qui doit négocier dans les limites de son rapport de force, le terrorisme étant l'exemple mené jusqu'à l'absurde de cette nouvelle logique communicationnelle. Or l'existence du terrorisme manifeste justement le vice d'un système qui reconnaît les groupes sociaux mais rend irrecevables leurs revendications dans le champ politique et qui, sous l'égide de la rationalité technicienne, réduit les problèmes à des questions d'ordre administratif. Même les espoirs de libération du travail proposés par le virage technologique ne peuvent se réaliser quand l'espace de liberté du champ culturel est lui-même défini en des termes techniques et de consommation.

Pourtant, l'apparition de nombreux groupes sociaux peut aussi représenter un effort de solidarité qui vise à reconstituer une identité sociale (compensatoire?) dans une société qui a perdu son rapport à la transcendance. De plus, ces groupes ont permis l'af-

firmation d'identités réprimées, un nouveau questionnement sur la culture et même la socialité; ils imaginent de nouvelles alliances. Il ne faudrait toutefois pas être dupe de ce que le surinvestissement dans la vie privée a de compensatoire et... de dépolitisant.

Il faudrait peut-être refocaliser l'analyse sur les groupes qui tentent de jouer dans la sphère politique en commençant par refuser la dualité militer-connaître ou l'hégémonie de la connaissance scientifique et du pouvoir technocratique, plutôt que d'invalider cette approche comme étant moderne — entendre anachronique — et de considérer l'hédonisme dans la sphère privée comme étant la voie vers l'accomplissement de tous les désirs.

Plus concrètement, et pour reprendre l'exemple du syndicalisme, parions que c'est justement par ce qu'on lui reproche actuellement que celui-ci se montrera le plus émancipateur, c'est-à-dire par ses analyses politiques — où on le déclare justement incompétent —, par ses engagements sociaux globaux (dans ses efforts pour penser le féminisme, l'environnement, la paix, etc.), dans le seul lieu d'où puisse être opérée une réelle réconciliation avec nos aspirations culturelles et sociétales.

Post modernum omne animal triste*

François Raymond

Professeur au département de philosophie du CEGEP Édouard-Montpetit

et

François-Marie Bertrand

Peintre

* Ce texte est un simulacre.

I

Le tenseur moderne/postmoderne

Il nous est apparu de plus en plus que la question postmoderne compte une complexité telle que nous pouvons facilement dire qu'il en existe un bon nombre de sens différents et qu'ils ne sont pas — quel bonheur! — tous conjugués. Cette question se présente avec une acuité différente en architecture, dans la danse, la musique, la littérature, la peinture, la cuisine, l'esthétique, etc. Donnons quelques exemples. Suzi Gablik[1] après avoir montré la multiplicité des options picturales radicalement différentes les unes des autres dans le New-York des années 70 déplore cette même multiplicité. Pour elle, la condition postmoderne est une calamité parce que cette période

1. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, New-York, Thames and Hudson, 1985, chap. 5, «Pluralism, The Tyranny», p. 73 et suivantes.

se refuse à toute unification. Kroker et Cook dans un texte caustique et stimulant, près de Nietzsche et d'un de ses lecteurs assidus, de Chirico, annoncent le tenseur corporel extase/torture comme horizon postmoderne. Selon eux:

> It is our general thesis that the postmodern scene in fact, begins in the fourth century with the Augustinian subversion of embodied power, and that everything since the Augustinian refusal has been nothing but a fantastic and grisly implosion of experience as Western culture itself runs under the signs of passive and suicidal nihilism[2].

C'est que la raison porte en elle à la fois le totalitarisme et l'intention de s'en départir.

Ce qui est proprement postmoderne peut être rapporté aux deux formules qui décrivent le nihilisme. La première formule est double. Elle s'énonce ainsi: le monde tel qu'il existe, ne devrait pas être; le monde, tel qu'il devrait être, n'existe pas. La deuxième formule dit que les valeurs se dévalorisent.

Que signifie la première formule? Les idéaux d'où sont produites les évaluations transcendent toujours le monde sur lequel on les applique. Et cette transcendance s'avère bientôt irréductible et fatale. Car l'attachement à l'idéal empêche toujours de le voir matérialisé dans ce bas monde et, simultanément, représente le point de vue à partir duquel ce bas monde perd sa plénitude. La deuxième formule énonce le peu de valeur de chaque valeur. Parce que chaque valeur se comporte comme un idéal et ramène

2. Arthur Kroker et David Cook, *The Postmodern Scene,* Montréal, New World Perspectives, 1986, p. 8.

aux balancements de la première formule. Mais il y a plus! Que les valeurs se dévalorisent ne veut pas dire qu'on les abandonne. De telle sorte qu'à la fois on valorise et à la fois on éprouve une profonde insatisfaction, dans une forte conjonction. Évidemment, tout cela vient directement de Nietzsche qui généralisait la chose jusqu'à la valeur de la vie:

> Il faut se donner la peine de toucher du doigt, dit-il, essayer de saisir cette surprenante *finesse: la valeur de la vie ne saurait être évaluée.* Pas par un vivant, car il est partie, et même objet du litige, et non juge; pas davantage par un mort, pour une toute autre raison[3].

Le moderne

Ce qui est le propre du moderne c'est la prise de distance sur la tradition. Le projet de la modernité défini par Tom Wolfe dans *The Painted Word*[4] nous montre que, de Courbet à 1970 environ, une seule idée a cours: «Épater le bourgeois.» Ce, grâce à la Théorie, de plus en plus envahissante, qui culmine dans l'art conceptuel où elle prend toute la place et la peinture, aucune. Fuir l'acceptation sociale par la classe dominante. Ce qu'on appellerait aujourd'hui, bête soumission au capital: fétichisation de l'objet d'art, nécessité d'être évaluée en équivalent monétaire, etc. Fuir cela à tout prix.

Des artistes, tels Marcel Duchamp et Francis Picabia, ont eu cette qualité d'identifier les faiblesses d'un art trop condescendant face à la société et de

3. *Crépuscule des Idoles,* Paris, Gallimard, 1974, p. 70.

4. New-York, Bantam Book, 1976.

se donner comme norme l'absence de norme. L'idée même de la modernité, qui est de ne *pas s'équivaloir à soi-même,* provoque de la part de ces artistes, une dérive dans les formes de créativité. Ce que nous avons appelé ailleurs des opérateurs de déterritorialisation.

Un opérateur de déterritorialisation est l'idée de ce qu'est un artiste. Il refait l'ensemble du territoire artistique dans lequel il se situe. Non pas qu'il fasse un nouveau territoire, ce qui serait une reterritorialisation (cela correspond par exemple au moment Greenberg aux États-Unis) mais qu'il abolisse l'ancien territoire sans en constituer un nouveau comme tel, car c'est comme s'il lançait encore une fois les dés. Le pouvoir créateur s'affirme de nouveau. Une opération déterritorialisante est l'affirmation d'une multiplicité irréductible et elle comporte des ambiguïtés obscures. Une reterritorialisation tirera plutôt des règles de cette première affirmation et la projettera sur des plans de clarté qui réduisent la complexité de ce qui s'affirmait, en totalisant, en encerclant. Déterritorialiser c'est plutôt maintenir, momentanément, un non-territoire tel qu'il ne satisfasse rien d'antérieur, rien d'habituel, et tout ce qui affecte du désagrément du méconnaissable.

Or, le postmoderne, parce qu'il fait fond sur des styles déjà existants — surtout en architecture mais aussi en peinture et en photographie avec la parodie, le pastiche, la citation, l'allégorie et les simulacres — montre que la modernité est prise à partie. D'où cette idée cautionnée par certains que le postmoderne est un essoufflement de la créativité, c'est-à-dire un collage de *déjà vu*.

Certes, le postmoderne serait moderne dans la mesure où le collage (technique qui remonte au XVIIIe

siècle et qui a revécu encore vers les années 1850[5]) est une technique fortement utilisée par les modernes du début du siècle: cubistes, dada et abstraits. Mais un collage de styles déjà existants n'avait pas encore été exploré. D'autre part, un tel type de collage serait réactionnaire dans la mesure où *la nouveauté* n'est pas affrontée comme telle.

Considérée sous un œil historique, l'évolution de la peinture, de la fin du siècle dernier jusqu'à maintenant, montre une ou deux ruptures: la première apparaît vers les années 1910 et correspond à la simultanéité de la *représentation,* du *cubisme* et de *l'abstraction*. Ce, par opposition à la discursivité, à la linéarité qui les avaient précédés: le *réalisme,* le *naturalisme,* l'*impressionnisme,* le *pointillisme,* le *symbolisme,* et enfin Cézanne. Et une deuxième fois, quand le *néo-dadaïsme américain,* connu sous le nom de *Pop Art,* fut contemporain de l'*Op Art*. Maintenant, serait postmoderne la simultanéité d'une multiplicité de mouvements disparates; art du monde post-industriel et des gestions multinationales.

* * *

Jean-François Lyotard dans un article intitulé «Histoire universelle et différences culturelles» présente la question du postmoderne comme une exigence surgie de la défaillance des grands récits:

> Sans vouloir décider sur-le-champ s'il s'agit de faits ou de signes, les données qu'on peut recueillir quant à cette défaillance du sujet moderne paraissent diffi-

5. Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in Motion,* Chicago, Paul Theobald and Company, 1965, p. 212.

> ciles à récuser. Chacun des grands récits d'émancipation à quelque genre qu'il ait accordé l'hégémonie, a pour ainsi dire été invalidé dans son principe au cours des cinquante dernières années. — Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel: «Auschwitz» réfute la doctrine spéculative. Au moins ce crime, qui est réel, n'est pas rationnel. — Tout ce qui est prolétarien est communiste, tout ce qui est communiste est prolétarien: «Berlin 1953, Budapest 1956, Tchécoslovaquie 1968, Pologne 1980» (j'en passe) réfutent la doctrine matérialiste historique: les travailleurs se dressent contre le Parti. — Tout ce qui est démocratique est par le peuple et pour lui, et inversement: «Mai 1968» réfute la doctrine du libéralisme parlementaire. Le social quotidien fait échec à l'institution représentative. — Tout ce qui est libre jeu de l'offre et de la demande est propice à l'enrichissement général et inversement: les «crises de 1911, 1929» réfutent la doctrine du libéralisme économique. Et la «crise de 1974-1979» réfute l'aménagement post-keynésien de cette doctrine[6].

Les grands récits représentent des principes unificateurs et prescriptifs et leurs échecs sont «[...] autant de signes d'une défaillance de la modernité[7]».

Une des objections les plus fortes que l'on puisse lancer au visage de la modernité c'est son statut actuel de standard omniprésent dans les musées, les galeries, l'histoire de l'art. En somme, l'art moderne a perdu le potentiel critique qu'il se reconnaissait comme essentiel, pour devenir l'apanage des *establishments* métropolitains. Mais l'insistance de Lyotard sur l'échec des grands récits nous semble plus significative et explicite. Ce qui est posé dans cet

6. *Critique,* n° 456, mai 85, p. 563.

7. *Ibid.* p. 563.

énoncé, c'est l'impossibilité des consensus. Là-dessus, Richard Rorty dans *Habermas, Lyotard et la postmodernité*[8] présente une position pragmatique, sans établir la solution métropolitaine et américaine comme un idéal transcendant. L'*American Way of Life* lui semble à long terme le plus convaincant. Selon Rorty, une minorité quelconque n'aurait jamais autant d'avantages à offrir que l'américaine. Par contre, il faudrait perdre beaucoup trop à prendre comme standard une autre minorité. Rorty se dit d'accord avec Habermas qui, lui aussi, explore l'hypothèse d'un consensus possible. Ce dernier présente Lyotard et son pluralisme comme un néo-conservatisme. Lyotard:

> Où peut résider la légitimité, après les métarécits? Le critère d'opérativité est technologique, il n'est pas pertinent pour juger du vrai et du juste. Le consensus obtenu par discussion, comme le pense Habermas? Il violente l'hétérogénéité des jeux de langage. Et l'invention se fait toujours dans le dissentiment. Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs[9].

Le postmoderne serait l'ère de la paralogie: c'est-à-dire un temps où légitimer ne passe pas par l'activité totalisante de la raison mais par «le systématique ouvert, la localité et l'anti-méthode[10]». L'art et la

8. *Critique,* n° 442, mars 1984, p. 181.

9. *La condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979, p. 8.

10. *Ibid.* p. 98.

science, si l'on excuse le singulier, procèdent plutôt par «hétérogénéité des règles» et «recherche du dissentiment[11]».

Que se passe-t-il quand les grands récits perdent leur valeur de coalescence? L'échec des grands récits est une autre façon de poser le problème du nihilisme, de l'échec de la métaphysique et d'affirmer les pluralités de positions simultanées et divergentes qui s'offrent actuellement. Nous allons délaisser le modèle et la copie, les beaux modèles les mauvaises copies, les mauvais modèles les bonnes copies, et toutes les hiérarchisations qu'elles entraînent. Apparaîtront des formes qui ne sont ni modèles ni copies. Et c'est ce qui semble à certains si menaçant[12]. Avec la raison disparaît aussi l'histoire. Cette menace c'est la mauvaise multiplicité. Une mauvaise multiplicité, c'est un peu comme le faux infini. Elle prend les traits du désordre et de l'incohérence. Nous voyons jouer cette forme de multiplicité en opposition avec une autre forme politique dans un autre texte cité par Hannah Arendt:

> Le miracle, si c'en fut un, qui sauva la révolution américaine, n'est pas que les colons aient été assez forts et puissants pour gagner une guerre contre l'Angleterre, mais que cette victoire n'ait pas abouti à l'apparition d'une «multitude de républiques, de crimes et de calamités [...] qui auraient fini par faire sombrer les provinces épuisées dans l'esclavage et

11. Sur ce sujet le dernier chapitre de *La Condition postmoderne* intitulé «La légitimation par la paralogie», p. 98.

12. Dans un ensemble de simulacres on ne sait pas quelle direction prendre. On se trouve dans cette situation où «le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres» (de Tocqueville cité par Hannah Arendt dans *La crise de la culture,* Paris, Gallimard, 1972, p. 15-16).

sous le joug de quelques heureux conquérants», comme l'avait craint, à juste titre, John Dickinson[13].

Une fausse multiplicité est un petit peu trop barbare. Après le nihilisme il ne reste que des simulacres.

Qu'est-ce qu'un simulacre?

Qu'est-ce qu'un *objet* suite à la faillite de la modernité? Pour le dire d'une façon négative, un simulacre est une forme que l'on ne peut pas hiérarchiser dans un rapport à un modèle, ni dans un rapport à une copie. Cette forme n'est ni modèle ni copie. C'est ce qui reste quand le *Crépuscule des Idoles* est tombé. Le monde devient fable. Mais la fable n'est plus l'histoire de quelque chose de réel. Non plus une fausseté, une erreur, une distance ou un écart par rapport à un même réel. C'est la puissance de l'indéfini affirmée comme telle. Et c'est un danger. Les monismes ne sont plus possibles et les métropoles s'instituent comme des réserves de pluralisme en autant que celui-ci soit endigué.

Le simulacre est un élément quelconque dans une série d'objets disparates. Une série, sans loi, irréductible à l'unité. C'est ce que l'on pourrait nommer un *archipel*.

Alain Badiou dans un article[14] utilise l'expression *archipellagique* pour décrire la relation des différents types de discours du texte de Lyotard: *Le différend*. L'idée de l'*archipel* dont la mer est elle-même une île. En quelque sorte une autre formulation de la *Bibliothèque de Babel* de Borges. Et pour citer Badiou:

13. *Ibid.* p. 206.

14. «Custos, quid Noctis?», dans *Critique,* n° 450, nov. 84, p. 852.

L'incertitude quant à la règle s'avère dans la multiplicité, proprement déréglée, des procédures d'enchaînement[15].

L'aspect pluraliste est lié au simulacre lui-même rattaché à cette époque postmoderne, époque où le principe unificateur de la raison est cassé. C'est ce que Katharina Kuh nomme le *Break up*[16], identifié comme une des caractéristiques de l'art moderne. C'est aussi une mise en morceaux critique des conditions d'existence nécessaires d'un certain état technique donné[17].

Lyotard est un pluraliste[18]. C'est pourquoi Alain Badiou est amené à poser l'idée d'archipel; un ensemble d'objets disparates est une idée moderne. Car, si les grands récits ne valent plus, si le monde ne s'unifie plus, ce qui doit s'affirmer du monde est pluriel. Nous tentons de penser en terme de multiplicité. Sous cet aspect, le concept postmoderne — soit simultanéité de différence, soit mouvement — est semblable au concept moderne de *Break up*. Les peintures postmodernes qui sont invoquées comme

15. *Ibid.* p. 851. Voir Apollinaire, *Chroniques d'art,* Coll. Idée, Paris, Gallimard, 1960: «Picabia, rompant avec la formule conceptionniste, s'adonnait, en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle.» Dans *Le Temps,* 14 octobre, 1912, p. 343.

16. *Break-up: The Core of Modern Art,* Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1966.

17. Lyotard présente la force du moderne dans la capacité d'anamnèse qui se manifeste chez les modernes graduellement, chacun ajoutant, de Manet à Barnett Newman, une chose de plus que nous avions oubliée être nôtre.

18. Voir Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 189.

exemples sont d'aussi *beaux* collages que ceux que nous trouvons chez les modernes du début du siècle. Dans ce sens, le postmoderne n'est qu'une autre forme de moderne. L'échec des grands récits est déjà chez Nietzsche, et chez le Dostoïevski de *Dans mon souterrain*. Cette idée du simulacre est chez Nietzsche dans un texte intitulé «Comment pour finir le «monde vrai» devient fable». Il termine par:

> Nous avons aboli le monde vrai: quel monde reste-t-il? Peut-être celui de l'apparence?... non! *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences!*

Et pourquoi Nietzsche invoque-t-il ensuite l'idée de «l'ombre la plus courte[19]»? Une ombre indique toujours sa source. Quand il n'y a plus d'ombre, l'objet apparaît comme lui-même sans référence à aucune source. Et c'est cette idée que nous retrouvons ici dans le simulacre. Forme qui ne se rapporte pas à une autre, sinon par distance. Un monde à ombre longue, c'est un monde où tous les objets pointent dans une même direction. Un monde de simulacre, ne pointe dans aucune direction. Les points de vue totalisateurs sont eux-mêmes des éléments quelconques d'une série de disparates. D'emblée, Gilles Deleuze décrit aussi l'art moderne comme étant du simulacre:

> On définit la modernité par la puissance des simulacres[20].

Donc, dans ce sens également le postmoderne semble une forme nouvelle du moderne.

19. *Crépuscule des Idoles,* Paris, Gallimard, p. 80.

20. *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969, p. 306.

II

Politiquement, les simulacres sont autant de formes véhiculées socialement par les médias où nous trouvons parodiés, imités, les *grands récits* présentés morceau par morceau, reconstruits par artifice en un semblant d'unité de récits. Au-delà de cette unité factice, on découvre la pure distribution des points de vue locaux disparates. En terme de géographie politique, l'expression «local» signifie le pays comme simulacre. Historiquement, le moderne a dénoncé les fictions unificatrices circulant dans les idéologies européennes et américaines, en produisant des formes hors des fictions entretenues par l'*establishment* du moment. Si toutes les œuvres modernes ne conviennent pas intégralement à cette idée, il n'en reste pas moins que l'élément critique, choisi comme moyen, privilégie l'affirmation d'une pure multiplicité. C'est le paradoxe du pluralisme: sembler présenter un point de vue extérieur à un ensemble d'objets hétéroclites tout en étant l'un d'eux. Un ensemble périphérique de pays, arrivant à faire taire le mouvement centralisateur de la métropole, s'affirmera comme flots de simulacres non liés. Utopie. D'un autre côté c'est ce que nous propose comme horizon actuel Jean-François Lyotard. Voilà une autonomie locale positive, construite avec les ruines bricolées des grands récits méconnaissables.

Le local

Le trilemme du local réside dans cette affirmation: un *pays local* n'a que le choix d'être: a) anthropologiquement intéressant, b) attardé historiquement,

c) esclave d'une métropole. Inévitablement, la servitude ne génère pas du local original. Ce qu'on appelle la créativité: c'est-à-dire la capacité de simulacre comme entente à demi-mot.

Quel est notre aspect anthropologique? On connaît la popularité de Charlevoix, des représentations de cabanes à sucre, de terres-en-bois-debout au soleil nordique fortement incliné, bref, un art populaire légèrement «l'agriculture a besoin de bras». Fêtons nationalement Dollard Desormeaux et la décollation de saint Jean-Baptiste. Cela sur fond de forte dénatalité. Pour résumer, nous sommes des pseudo-primitifs en voie d'extinction.

Dans quel sens, attardés? Attardés parce que nous sommes modernes. Nous découvrons l'intérêt de critiquer les grands récits, et de participer à la lente déterritorialisation de l'histoire de l'art contemporaine: c'est-à-dire *métropolitaine*.

En quoi sommes-nous serfs? Parce que nous pensons la problématique de notre art avec du central univoque: nous proposant assez de variations pour qu'on la croit vraiment ouverte. On se représente la situation comme si nous n'avions pas le choix — avec la variante «nous les New-Yorkais connaissons la vérité de l'art». «US is using us» ou bien, «US vs US».

Avons-nous une alternative? Si nous sommes pluralistes, si nous mettons l'accent sur les simulacres, nous emboîtons le pas à Jean-François Lyotard, à Pierre Klossowski, à Gilles Deleuze, nous affirmons l'autarcie du local.

Supposons que le monde actuel possède quatre formes: l'anthropologique, l'attardée, l'esclave et la

simulée[21]. Elles sont interreliées car l'anthropologique, l'esclave ou l'attardée sont autant de simulacres. De la même façon, telle simulation citera un moment historiquement antérieur, un retard; en même temps il pourrait apparaître qu'elle ait été faite sous pression. Elle pourrait très bien aussi avoir une valeur sans être intéressante pour la métropole. Localement on s'y attarderait en plus ou moins grand nombre. C'est l'impensable affirmation internationale des différences locales. Si nous supposons que le postmoderne représente le règne des simulacres, il faut en même temps supposer que toute position centralisante est elle-même attardée. L'impérialisme est une position qui feint, avec succès, au plus près de l'aveuglement, la maîtrise de la dispersion.

Le postmoderne entendu comme une multiplicité de simulacres ne fait pas son deuil des conflits dûs aux différences. Quitte à ce qu'aucune orientation globale ne soit accessible[22].

Le postmoderne nous semble le lieu le plus ouvert, de loin le plus riche. Certes, une nouvelle possibilité, un quatrième choix nous mènera lui-même vers un cinquième, et ainsi de suite. Pendant que sans *masse critique,* ce mouvement est voué à l'isolation. Cette idée nous ramène l'*archipel* qui est une communauté d'isolement.

21. Il n'est pas tout à fait certain que le simulacre ne soit pas dans l'attitude mentale vis-à-vis quoi que ce soit et non dans la structure même de ce qui est donné à voir.

22. Dans un aphorisme, Nietzsche dit en substance: «Vous cherchez un fil pour sortir du labyrinthe, eh bien moi je vous dis pendez-vous-y.»

Pourquoi aurions-nous épuisé les relations possibles entre l'abstraction[23], la représentation[24] et l'énonciation[25]? Quel est l'*intérêt* qui se cache derrière l'idée de cet épuisement?

III

Chaque espèce animale est minoritaire. Les minorités sont grandement en danger si on en croit les dernières nouvelles:

> [...] un million et demi d'espèces vivantes recensées — plantes, insectes et animaux — a disparu depuis un siècle. Cause principale, l'abattage depuis 100 ans de la moitié des forêts du globe où habite la moitié des espèces [...][26].

Ce qui revient à dire que l'univers dans lequel nous vivons est le lieu d'une ultra-simplification. Ce phénomène se retrouve chez les minorités culturelles. Et cette fois-ci, ce n'est pas l'abattage du bois le plus dangereux.

Serait de mise un bon cynisme *au sens antique,* près du cri, de l'aboiement. Comment, tout peintres que nous soyons, pouvons-nous lutter contre l'envahissement des images produites par un appareil médiatique imposant muni de capitaux incommensurables à ceux d'un artiste? Ou encore, contre des images qui bougent et qui émettent des sons! Com-

23. Source, reflet/miroir, gouffre.
24. Modèle, copie, simulacre, parodie, pastiche, etc.
25. Science, morale, esthétique.
26. *L'Actualité,* janvier 1987, p. 84.

ment lutter ne disposant que d'une immobilité silencieuse sans effets spéciaux — la peinture? Ce cynisme est actuel. Car les gens sont de plus en plus sourds suite à la surenchère des symboles, des images et des violences qui y sont inscrits. D'où l'obligation pour ceux qui produisent des œuvres, de crier tout haut ce qui autrement, en un autre temps ou en un autre lieu, aurait pu être simplement dit ou chuchoté.

Ou bien peindre comme on jette une bouteille à la mer, chaque ensemble pictural à la dérive, éventuellement s'agrégeant un public. Pur passage temporel sans finalité...

Pourquoi refuser l'importance des forêts? Pourquoi refuser l'importance de l'essentielle diversité culturelle? Et pourtant, n'est-ce pas le projet d'une histoire universelle — strictement métropolitaine qui forme dans les faits historico-politiques son unanimité dans un rapport de forces qui crée une hiérarchie qu'elle domine évidemment. Ceci est mort. Ou ceci serait mort selon Jean-François Lyotard[27].

Le cynisme est donc une façon d'agir face à la situation de dépendance suscitée par une puissance dont le centre n'est pas ici. Ce, pour la majeure partie

27. *La condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979. (Ce texte a été écrit à la demande du président du Conseil des Universités auprès du gouvernement du Québec.) *Histoire universelle et différences culturelles, Critique* n° 456, mai 85, suivi d'un débat avec Richard Rorty *Le cosmopolitisme sans émancipation en réponse à Jean-François Lyotard.* Et de ce dernier encore, *Le différend,* Paris, Minuit, 1983, *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* Paris, Galilée, 1986 et *Postmodernism, ICA Documents 4,* London, Institute of Contemporary Arts, 1986.

des pays du monde, chacun à sa façon. Le nihilisme est lié à l'ébranlement du centre.

Une minorité se présente sous trois états différents: d'abord, un état libre; ensuite, un état hiérarchisé par un pouvoir métropolitain (ce qu'on nomme ordinairement une colonie attardée par rapport au front culturel contemporain dans la métropole), et enfin un état qui offre une apparence d'autonomie grâce à des particularités repérables anthropologiquement.

> When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time when we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an «other» among others. All meaning and every goal having disappeared, it becomes possible to wander through civilization as if through vestiges and ruins. The whole of mankind becomes an imaginary museum: Where shall we go this weekend — visit the Angkor ruins or take a troll in the Tivoli of Copenhagen? We can very easily imagine a time close at hand when any fairly well-to-do person will be able to leave his country indefinetely in order to taste his own national death in an interminable, aimless voyage[28].

L'acceptation d'une multiplicité de minorités réserve à l'intérieur de soi la destruction d'un point de

28. Paul Ricœur in Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernity* in *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture,* textes réunis par Hal Foster, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 57-58.

vue central[29] métropolitain. Ce n'est pas sans une certaine amertume qu'un métropolitain considérera la distribution d'un ensemble de disparités minoritaires. Le métropolitain n'arrive pas à concevoir qu'un aussi grand nombre de différences puisse se passer de lui, avec autant de façons diverses. Aussi, parce que ce point de vue jette un arbitraire sur les idées: celles qui lui donnent le plus de pouvoir, simulant ainsi au plus près, la raison.

Ici, au Québec, de novembre 1976 à novembre 1985, nous avons vécu une période qui, premièrement, n'est pas nihiliste ou qui, deuxièmement, est nihiliste. Si elle n'est pas nihiliste, elle est l'affirmation d'un idéal d'indépendance. Si elle l'est, c'est l'affirmation même d'une méprise collective confondant quelques valeurs nationalistes avec la démonstration de notre impuissance à donner une réalité à cet idéal dans un ghetto culturel à indifférence.

L'irréalité de la culture locale rend les problèmes de *simulacres* à la fois intéressants et dangereux. Intéressants parce que n'étant pas fils de Jupiter, ni petit-fils de Victor Hugo — comme tout Américain — n'ayant, en somme, aucune filiation de noblesse culturelle, l'affirmation des simulacres pour les gens de cultures hégémonique autant que périphérique — comme la nôtre — rend chacun indépendant de tout autre. D'autre part, par l'arbitraire ainsi libéré, dans un pays où la culture est extrêmement ténue, l'abolition de la tradition agit comme un poison violent. Les

29. Cet aspect se retrouve aussi dans l'art moderne selon Umberto Eco, et Gilles Deleuze après lui: «La caractéristique de l'art «moderne» apparaît comme l'absence de centre ou de convergence», *Différence et Répétition,* Paris, PUF, 1968, p. 94.

singularités anthropologiques disparaissent au lieu d'être brisées en morceaux et rebricolées autrement.

Selon certains, l'art actuel québécois devrait fonctionner sous la norme d'une «industrie culturelle» à l'américaine: décorations, *entertainment,* valeurs de revente et participation aux débats technique et culturel métropolitains avant tout. Selon d'autres, l'art dit de gauche, socialisant, démocratique, «l'art dans la rue», est moribond. On invoquait, pour le démontrer, cette fameuse sculpture devant l'édifice de la Confédération des syndicats nationaux (C.S.N.) où l'on retrouve un groupe de maçons, hommes et femmes, tristes, éprouvant des difficultés avec des blocs de pierres.

Ce qui s'est passé au Québec, c'est le remplacement récent des églises par les centres d'achat. Montréal la ville aux cent clochers, est maintenant la ville aux mille et un centres d'achat. On s'accroche au moderne après le moderne, aux cabanes à sucre et à Charlevoix, comme à des bouées de sauvetage qui ne sont que des masques de l'inanité locale.

Dans la société contemporaine, la tradition c'est l'ordinaire de la consommation suscitant de très grands ensembles grégaires qui s'offrent, turgides et innocents, dirons-nous, comme une pâte. Dans un tel débat, la condition minoritaire et périphérique risque de passer inaperçue. Peut-être une valeur relative pour une anthropologie condescendante (entendons métropolitaine)[30]?

30. Charles Levinson — dans son livre *L'inflation mondiale et les firmes multinationales,* Paris, Seuil, 1973, p. 93 — présente le Canada comme le «pays qui a l'économie la plus contrôlée au monde». Et: «Tout en restant prudent, on peut

Dans son chapitre intitulé *La théorie de la colonisation*[31], Marx montre la relation existant entre une métropole hégémonique et une colonie hétéronome au point de vue de la production:

> Si Wakefield n'a rien dit de neuf sur les colonies, on ne saurait lui disputer le mérite d'y avoir découvert la vérité sur les rapports capitalistes en Europe. De même qu'à ses origines le système protecteur tendait à fabriquer des fabricants dans la mère-patrie, la théorie de la colonisation de Wakefield que, pendant des années, l'Angleterre s'est efforcée de mettre légalement en pratique, avait pour objectif la fabrication de salariés dans les colonies. C'est ce qu'il nomme la *colonisation systématique*.

Nous ne doutons pas que ce soit ici notre cas.

C'est que nous sommes dans une ambiguïté rattachée à notre relation aux Américains: ou bien nous sommes dépendants et impliqués dans un débat *métropolitain,* le postmoderne, ou bien nous sommes modernes et attardés. Dans le premier cas, nous sommes une minorité entièrement dominée, ou, dans le deuxième cas, nous avons une impression d'autonomie (impression entretenue, bon gré mal gré) dans la pratique d'une «technique artistique» déjà révolue dans la métropole. Celle-ci insiste toujours pour créer un *state of the art.*

> Que le standard change, dira-t-on à New-York, ou à Paris, pourvu qu'il vienne d'ici-même.

dire que les États-Unis exercent leur influence sur plus de 70% de l'industrie canadienne.»

31. *Le Capital,* livre I, chap. 33, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 569.

Et on en prend les moyens[32].

Compliquons un peu. Moderne s'oppose à tradition. Pour être moderne il faut se démarquer d'une tradition. Dans notre situation quelle est la tradition? La tradition ne se mesure-t-elle pas avec nos constantes historiques: celle d'une hégémonie politique locale inexistante ou d'une colonisation politique, économique et culturelle par Paris, Londres, Washington, le tout accompagné d'une odeur ultra-montaine?

32. Voir à ce sujet le livre de Yves Eude, *La conquête des cerveaux L'appareil d'exportation culturel américain,* Paris, Maspero, 1982.

Le postmodernisme est-il généré par la critique

Michaël La Chance

Chargé de cours au département de philosophie à l'Université du Québec à Montréal

(Communication présentée dans le cadre d'une table ronde au Colloque «Esthétique et Postmodernisme», organisé par la Société d'esthétique du Québec et la Société de philosophie du Québec, ACFAS, 15 mai 1986.)

L'art moderne n'est plus seulement un représenter mais donne une valeur conceptuelle au fait même de représenter

On peut établir un parallèle entre le travail d'évaluation en philosophie, qui s'est substitué à la recherche de la vérité classique, et le travail d'expérimentation en art comme recherche de nouveaux modes, non-mimétiques, de représentation. Les avant-gardes artistiques rejoignent ainsi le projet philosophique de 1- libérer la pensée de la théâtralité à laquelle elle est soumise (quand elle doit mettre en scène un sujet transcendental ou produire une illusion de réalité objective) et 2- confronter la pensée à toute l'étendue du concevable (tenir la gageure qu'elle saura rester aux prises avec le concevable, sans le réduire aux règles du présentable).

Sans pour autant se développer comme un développement théorique, le modernisme en art annonçait

un nouveau rapport, qui n'est pas celui de la maîtrise, avec cette faculté de concevoir et de manipuler des idées qui est communément considérée depuis Descartes comme la faculté la plus spécifiquement humaine. Plutôt que de chercher à maîtriser toutes les facultés par celle du concevoir, le moderne 1- lui donne libre cours, dans le jeu pictural, littéraire, etc. (ex. les cubistes, futuristes, et amateurs de combinatoires à la Duchamp) et 2- joue de la disproportion monstrueuse qui sépare nos facultés rationnelles et nos facultés de sensibilité et d'imagination. L'expérimentation en art rejoint ici le mouvement de l'illimité dans le concevable et du négatif dans la représentation.

On peut faire remonter la question de l'expérimentation, dans le monde clos et autonome de l'expressif, à Kant qui considère que l'objet esthétique (bien qu'il ne soit qu'une représentation) peut être soumis à un jugement objectif. Toute expression présente ainsi une valeur expérimentale quand les moyens de la représentation ne s'effacent plus devant le représenté, mais présentent un intérêt comme support de représentation, soit donc comme mouvement de représentation qui a valeur cognitive.

Les activités artistiques ont valeur de cognition: un travail d'écriture peut engager une tentative de donner de nouveaux horizons à l'expérience humaine (Bataille). Car cette expérience, depuis le post-structuralisme et la sémiotique (science postmoderne), est constituée dans le symbolique (la sexualité est inconsciente: elle est soumise à l'ordre du signifiant qui détermine les formes de conscience). Le registre humain est celui du signifiable, l'écriture est travail à la limite dans le procès de la constitution du sujet humain.

Alors que, d'une part, le concevoir se trouve dissocié de son projet hégémonique, on voit — d'autre part — l'art se libérer de l'emprise du philosophique et assumer une valeur cognitive. Ce qui conduit à l'art expérimental: comme art isolé, autonomisé, clos, qui obéit à une règle fondamentale: se donner de nouvelles contraintes pour se libérer de toutes contraintes, abolir ses propres règles dans un mouvement à la fois représentatif et critique. L'art moderne n'est plus seulement un représenter, c'est aussi un concevoir et de ce fait acquiert un nouveau pouvoir de transformation sociale.

Car avec le modernisme les arts commençaient déjà à acquérir une puissance de changement social: on y voit comment la littérature en particulier devient une force innovatrice au même titre que le discours des sciences, et n'est plus seulement à la remorque de la musique et des arts visuels. Dans une culture postmoderne, alors que disparaît la notion de progrès culturel, la littérature devient plus que jamais un langage de changement, c'est-à-dire le langage dans lequel doit survenir le changement[1].

1. L'activité artistique vient ainsi contester le monopole de la philosophie et de la science au moment où les résultats de celles-ci sont incertains: il apparaît incertain que nous puissions nous assurer d'une méthode, c'est-à-dire fonder le postulat de l'autonomie de la raison et de son privilège sur toutes les fonctions humaines dans les processus de découverte et d'acquisition des connaissances. Il apparaît incertain que nous puissions nous donner des directives de changement social. Dès lors, l'activité artistique moderne est de plein droit une activité cognitive, comme pleine capacité de cognition qui ne se laisse soumettre à une armature logique ou réduire à un discours rationnel, comme pratique qui va au devant du discours critique malgré les prétentions de ce dernier d'en commander la production et la circulation sociale.

L'art moderne est expérience de la limite et non représentation d'un au-delà

L'expérimentation (toujours dans le moderne) est issue de ce débordement de la représentation par le mouvement du concept: ce qui n'implique pas que la représentation doive représenter un au-delà de la représentation elle-même, il s'agit plutôt de faire l'expérience du caractère partiel, limité, de la représentation. Écrire et peindre ne sont plus tirer parti de toutes les possibilités de la représentation littéraire ou picturale pour y désigner (faire signe comme lorsque l'on veut faire taire) un au-delà du représentable: c'est y retracer un empêchement majeur, un interdit de la représentation qui marque la place en négatif d'une présence qui ne se donne dans la conscience que comme l'Illimité du concevable, ou encore — pour reprendre un terme kantien — que sous le couvert de l'Idée[2]. Plus encore de retracer cette limite de la représentation, l'artiste peut la promulguer en interdisant de voir, de figurer, ... en ne représentant toute chose qu'en négatif, quand l'absence dont il dessine le contour semble provenir d'une faillite de la représentation elle-même. La chose ne surgit que parce que le langage s'y effondre.

Dès lors qu'il s'agit de tenter une expérience de la limite dans la représentation, il n'importe pas de se donner la maîtrise de nos moyens, il faut devancer cette maîtrise ou encore la déjouer en commen-

2. Il s'agit de l'Idée kantienne, comme concept général auquel aucun objet, aucun concept déterminé ne peut correspondre. Elle est en ce sens imprésentable: comme Idée du monde, du simple, de l'absolument grand, de l'infini, etc.

çant toujours «ailleurs» pour maintenir la richesse de l'expérience dans le non-savoir[3].

C'est pourquoi le moderne a débordé la figuration pour travailler l'allusion, l'évocation et aussi la répétition. Pour le moderne le caractère biaisé de la représentation est comme la marque d'une absence: le moderne engage une répétition pure, un jeu de similitudes qui ne soutient aucune figure de l'identité. Il maintient tout le long le caractère expérimental de l'écriture et ne soutient ainsi l'identité que dans l'ordre du simulacre.

Le postmoderne c'est l'émancipation du discours critique

Cependant pour le postmoderne il n'y a ni défaut, ni distortion, ni impossibilité de représenter: car le postmoderne trouve son fondement critique dans la production simultanée d'une expression et d'un langage critique[4]. Inventer une nouvelle image en peinture c'est aussi inventer les critères de ce qui en fait

3. L'artiste commence ainsi trop tôt car ce n'est que lorsqu'il a commencé qu'il sait quelque peu ce qu'il fait, mais il ne le sait jamais car il s'arrête avant de le savoir, aussi lorsqu'il le sait cela n'importe plus car c'est déjà trop tard. Alors même que l'on va savoir ce que l'on fait, on bifurque pour maintenir la richesse de l'expérience dans le non-savoir. Dans la perspective moderne, le savoir sur les œuvres ne peut surgir que des œuvres elles-mêmes.

4. Voir Kristeva, «L'expansion de la sémiotique», *Sémeiotikè,* Paris, Seuil, 1969. L'écriture comporte un élément théorique, engendre un formalisme sémiotique en même temps ou avant même l'œuvre écrite. Le sémioticien n'arrive pas après l'écrivain, mais se situe sur un même espace, comme producteur de langage.

l'intérêt, c'est marquer en quoi l'image picturale et le discours qui s'y applique surgissent tous deux d'un même en-deça des représentations où celles-ci se composent et se déploient simultanément.

Les rapports (postmodernes) de la critique à la création relèvent aujourd'hui de la simultanéité et participent d'une même affirmation, ceci alors que le moderne jouait d'un effet d'hystérésis[5]: la critique moderniste constituait (était constituée par) une répétition du mouvement de l'art. Ce qu'il faut voir c'est qu'en tant que répétition nécessaire, le discours critique est devenu représentatif. Car pour autant que l'on a donné au représentif une valeur conceptuelle, on doit reconnaître que tout développement conceptuel a un cadre représentatif. Les considérations théoriques de la critique ne l'affranchissent pas des limites de son langage: il y a un travail d'écriture dans la critique (ce qu'a exposé Roland Barthes par exemple): dans le postmoderne, la critique apparaît comme un langage ayant son propre déploiement.

Les déplacements de la modernité nous faisaient découvrir à chaque fois de nouvelles règles de l'image et du récit dans le moment même où on les abandonnait comme des présupposés indésirables[6] ou comme des dispositifs d'une maîtrise (en effet l'expérimentation ne peut se faire que si l'on n'impose pas de schéma normatif et régulateur à l'œuvre): on les aban-

5. L'effet arrive un peu en retard quand la cause était entrée dans un autre mode qualitatif.

6. Quelques exemples de règles comme présupposés: déconstruction de l'espace pictural dans l'espace impressionniste, déconstruction de l'objet chez Cézanne, déconstruction du tableau chez Picasso et Braque, déconstruction du lieu de l'œuvre chez Duchamp.

donne à la critique d'art dont le discours est ainsi redevable de ce mouvement constitutif de l'art moderne qui le fait toujours échapper à sa formulation[7].

L'œuvre moderne apparaît ainsi comme une amorce de sortie (post) du discours critique: ce mouvement de sortie et d'intégration de l'œuvre permettait le renouvellement du moderne, le toujours moderne du moderne: le passé n'est jamais dépassé, le moderne recommence, il n'y a toujours qu'un mouvement par lequel une œuvre en dépassant le moderne permet (ou oblige) celui-ci de se dépasser lui-même. Le présent du discours ne constitue plus un différer du passé, le passé lui-même n'apparaît toujours que comme il se dira à partir du futur, et n'est donc jamais fixé. Or il semble bien que cette sortie du discours critique soit une stratégie bien précisément inscrite dans ce discours[8]. Car il apparaît que le moderne c'est avant tout un rapport de la création (expérimentale) à la critique (encore attachée à l'idéal classique). C'est la critique qui agitait le spectre d'un au-delà de la représentation, qui était — en fait — cet au-delà de la représentation, d'une représentation dont l'art moderne n'a eu de cesse de déjouer la totalisation et l'illusion de l'achèvement (le moderne a infinitisé la représentation).

Le postmoderne c'est davantage cette stratégie de renouvellement qu'un dépassement comme tel.

7. Il se donne comme épitaphe: Ci-gît qui y échappa tant, qu'il n'y échappe que maintenant. Voir S. Beckett, *Premier Amour,* Paris, Minuit, 1970.

8. Selon Jean-François Lyotard, «une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne». Dans «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique,* n° 419, avril 1982, p. 365.

L'art, le public, la critique

Rappelons-le, le projet de la modernité des Lumières, était de dégager les arts et sciences de leurs formes ésotériques et d'en libérer les potentiels de transformation de nos conditions d'existence. Être moderne c'est opter pour une culture générale contre les cultures spécialisées. Ainsi l'art ne doit jamais devenir une culture d'expert et il faut donner aux œuvres l'impact social qu'elles méritent. Mais faut-il pour cela bloquer tout ce qui ne s'intègre pas immédiatement à la vie culturelle de la communauté sociale? L'impact immédiat n'est pas mesurable, les effets à long terme sont imprévisibles: il semble bien pourtant que l'art de notre époque, bien qu'il produise des œuvres ésotériques et que les effets à long terme de son impact social soient difficilement prévisibles, ne renonce pas à jouer un rôle de premier plan dans la société et cherche à se donner la plus grande visibilité! L'écart entre expérimentation et visibilité va en grandissant: pourtant, l'art ne renonce pas au projet de devenir le miroir (l'auto-représentation) de la société.

Dans cet écart vient à se profiler une figure nouvelle, ou plutôt nous apparaît sous un jour nouveau une figure familière: le critique. Nous savons que le critique favorise l'impact social de certaines œuvres au détriment des autres: il produit cet impact. En effet, tout se passe comme si les créateurs se disaient: continuons à produire des œuvres incompréhensibles, le critique d'art servira d'intermédiaire entre celles-ci et le public, ou encore il se mettra à la place du public (comme meilleur public) pour en assurer la réception. La critique se trouve ici appelée à remédier à l'aporie du modernisme esthétique, à rendre tolé-

rable (mais ce faisant à relancer) la spécialisation culturelle en l'intégrant à une théorie du changement.

La critique doit penser ce changement social tout à la fois qu'elle doit attester de la nouveauté des œuvres. Mais il apparaît que la critique contourne ce problème plutôt que de l'affronter. Ou encore, elle renverse le problème: plutôt que de rendre compte des nouveautés, chacune s'annonçant dans son langage, elle préfère édicter ce qui sera nouveauté et ce qui ne le sera pas. Ainsi la critique postmoderniste ne saura rendre compte des expériences artistiques que pour autant qu'elle aura été constitutive de celles-ci. On voit que cette critique prescriptive ne ressemble guère à cette critique toujours en retard sur les productions du monde de l'art, quand ces dernières — par une impatience vigoureuse — parvenaient à s'inscrire dans la société sans être par avance redoublées par un discours. Or c'est maintenant la critique qui lui confère son caractère de nouveauté. Phénomène étrange et pourtant prévisible.

Car dans le même temps que nous avons pris conscience du phénomène de la modernité comme répétition de ruptures (et que — donc — on ne peut échapper à la modernité), et que — paradoxalement — toute création se conçoit comme mouvement irrépressible hors des cadres formels de la critique, il faut voir que c'est la critique elle-même qui s'est posée dans cet au-delà où la modernité s'anticipe elle-même et croit toujours s'accomplir.

Nous avons signalé la simultanéité postmoderne entre la critique et la création (effet de simultanéité que j'ai appelé la *créatique*). Celle-ci a pour conséquence de renverser le rapport de préséance, entre l'artiste et le critique, auprès du public. En effet, dans la mesure où c'est par le truchement du critique que

l'œuvre d'art s'adresse au public, le critique devient le véritable destinateur de l'œuvre. Car le critique n'est plus seulement un interprète qui reçoit le message, il devient le producteur[9] même du message. Voilà en sommes ce qu'est l'artiste postmoderne, un artiste qui n'exécute pas à proprement dit ses œuvres (il exécute plutôt les artistes) mais qui programme ce que sera le champ de l'expérimentation dans les années à venir, quand nul ne s'engagera dans une recherche dont l'intelligibilité et la visibilité ne sont pas données par avance.

C'est ainsi que les créateurs ne doivent plus exprimer ce qu'ils sont mais identifier leur période (en l'occurrence cette ère postmoderne) dans le projet qu'en donne le discours de la critique. Leurs productions ne seront intéressantes que dans la mesure où elles dépassent leur subjectivité décentrée pour devenir des témoignages particulièrement explicites de leur époque. Leur art doit posséder une généralité qu'ils ne possèdent pas quand ils ne sont eux-mêmes que des sous-artistes, des expérimentateurs qui ne savent pas ce qu'ils font, des individus asociaux qui ne partagent pas les conditions de vie de leurs contemporains, qui ne peuvent en exprimer l'expérience de vie[10].

9. Habermas fait état d'un «rôle de complément productif de l'œuvre d'art». Voir Jürgen Habermas, «La modernité: un projet inachevé», dans *Critique,* n° 413, oct. 1981, p. 963-64; quand les critiques sont «pris eux-mêmes dans la démarche de la production artistique», *ibid.,* p. 960.

10. Ils sont devenus des profanes de la vie quotidienne: Habermas parle du profane en art comme expert de la vie quotidienne, *ibid.,* p. 964.

En effet, l'art moderne en tant que recherche de nouvelles formes d'existence (comme on dit: la recherche pure) se trouvait malgré tout à critiquer l'organisation du travail de notre société et à jouer un rôle dans la transformation des valeurs du travail et de la vie quotidienne. Nous savons cependant jusqu'où ces voies exploratoires ont été poussées, pour produire typiquement une exacerbation de la sensibilité des individus, dans une affirmation illimitée de la réalisation de soi qui est en fait une négation de tout, et qui passe parfois — ironiquement — par la négation de soi-même, soit l'auto-destruction. Au cloisonnement dans notre société entre l'art et la vie quotidienne correspond la séparation (comme fiction moderne) qui oppose le moi intime (moi et ma vie) et le moi social (moi et les autres), si désastreuse (tout le monde veut être Rimbaud ou Sarah Bernhardt) dans une société qui accorde tout à la fois si peu de place à l'esthétique de soi: faute d'être l'artiste de soi-même, on devient le sous-artiste des autres.

Par réaction, être postmoderne c'est affirmer: l'ère postmoderne est commencée (sur le ton de: la séance est levée). Laissons aux derniers modernes les soucis de trouver des fondations, d'explorer leur situation historique et de s'orienter au cœur de leurs problèmes d'existence. Nous en avons assez des expérimentations d'ordre personnel et expressif car elles ne mènent à rien: nous attendions de l'expérience subjective de transformer le quotidien et il nous faut maintenant admettre notre échec (en concluant hâtivement). Faut-il que l'expérience reste privée? Faut-il que l'esthétique reste à distance du politique? Peut-on sauver l'art en le maintenant dans la séparation (au risque de lui retirer son véritable pouvoir d'innovation)?

Le postmodernisme est généré par la critique

La critique postmoderne domine la multitude des sous-artistes qui cherchent à reconnaître des directives dans son jargon. À partir de là tous les moyens sont bons pour produire ce qui sera reconnu (ou saura échapper — ce qui revient au même) comme de l'art: pour faire reconnaître quelque chose comme manifestation artistique. La seule règle en la matière étant de ne jamais répéter. Ces expérimentations n'ont plus valeur d'expérience, car elles ne trouvent par avance consistance que de s'amalgamer au discours de la critique sur les genres, les périodes et les jugements de goût! Qu'importe, le public promène sa béatitude devant des œuvres auxquelles il ne comprend plus rien, ce n'est pas le critique qui ménagera une réception plus large aux œuvres, sa fonction consistant avant tout à désigner celles qui sauront durer, en les mettant en rapport avec ce qui dans son discours se donne comme mouvement interne de l'art[11].

Par le mouvement qui exclut et institue, la critique peut ainsi générer — jusqu'à un certain point — ce postmodernisme dont on parle tant et qui lui permet de tant parler[12]. C'est ainsi que la critique

11. «Moi je juge le produit en tant que public, c'est-à-dire l'état de choses qui resteront comme signes, pour faire (l')histoire», René Payant, dans *Parachute,* n° 40, 1985, p. 49, n° 1. (René Payant élabora ce point pendant le colloque avec cette formule: «Le critique fait de l'histoire instantanée.»)

12. En ce sens, consulter les remarques du poète Jerome Rothenberg, in «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance», *Performance in Postmodern Culture,* Michel Benamou & Charles Caramello (dir.), Milwaukee, Wis., The Center for Twentieth Century Studies, 1977, p. 15.

nous parle du postmodernisme dès lors que — semble-t-il — nous le parlons sans le savoir: mouvement de l'histoire que nous ne voulons pas laisser passer à notre insu, le postmoderne serait en quelque sorte une torsion particulière de notre univers symbolique, de notre continuum de transformation des langages et des représentations. Les tendances postmodernes en poésie, peinture, ... signaleraient les conditions particulières de la signification et de la représentation aujourd'hui: soit un éclatement, une dispersion devant l'impossibilité d'échapper à la représentation, la narration, etc. Tout cela promettrait d'être intéressant si seulement le débat philosophique était engagé, mais on ne voit bientôt dans le postmoderne que l'urgence de se libérer du passé. C'est l'exigence du post- dans ce nouveau moderne, tout ce qui est contemporain est postmoderne ou ferait mieux de l'être car on pourrait découvrir qu'il repose sur des codes anciens, des figures usées, des procédés éventés.

Le renouvellement constant des expérimentations et la démultiplication de celles-ci ont pour effet d'enlever toute valeur d'expérience à l'expérimentation. Le postmoderne est lui-même un avatar de l'expérimentation, est le produit de cette nécessité d'être post-, est ce phénomène culturel où un terme, par l'indétermination de son sens, stimulera l'imagination critique, permettra de centrer les discussions. On peut se demander si le postmoderne signale une véritable expérience, si l'on peut vraiment parler d'une expérience postmoderne; ou si ce n'est qu'une définition provisoire, un mode d'expérimentation qui tiendra aussi longtemps que les lois de la survie académique ou de la nouveauté artistique n'exigeront pas un renouvellement. Car il suffit de préfixer un terme aisé-

ment reconnaissable par *nouveau,* ou *post* — l'aventure du postmoderne le démontre assez — pour refaire encore une fois la façade de l'institution[13]. Il faut reconnaître que 'postmoderne' est à l'heure actuelle ce qui fonctionne le mieux comme un post-post, préfixation redoublée qui amorce le mouvement de la nouveauté toujours radicale, et semble être devenu lui-même un préfixe indéfiniment déplaçable.

Il y a donc — d'une certaine façon — une stratégie[14] postmoderne: le postmodernisme c'est mettre en lumière les mécanismes de fabrication culturelle en se produisant comme l'artéfact exemplaire. Tout dépend donc du sens que l'on veut donner à ce terme: on peut considérer qu'il ne signifie rien et user pourtant de son pouvoir nomenclatural (de ceux-là j'admire leur capacité de saisir l'occasion); on peut aussi se croire en position de justifier un refus de socialité par un refus de complaisance, tout convaincu qu'il ne suffit pas de pouvoir dire n'importe quoi (contexte postmoderne) pour prendre la parole (de ceux-là je plains leur incapacité d'être de leur temps). Car c'est ce qui caractérise le postmoderne: aller de l'avant, se détacher du passé et fonder le nouveau par l'affirmation répétée.

Il faut donc une théorie postmoderne du changement culturel (comme mouvement de symbolisation

13. Il faut s'interroger sur la fortune de post- par rapport aux sur-, méta-, ultra-, infra-, super-, hyper-, au-delà... dans la généalogie des -ismes. De plus, depuis postindustriel, postmoderne tient définitivement le haut du pavé et je ne donne pas cher de tous les post-civilisation (Kenneth Boulding), post-culture (Lionel Trilling), post-humanisme (Ihab Hassan) et même post-historique (Roderick Seidenberg).

14. Comme ensemble de tactiques dans l'ordre du représenter: de paratactiques.

du réel) en général, de la succession des modernités et de l'avènement du postmodernisme lui-même en art, soit une théorie des mutations en art, qui sera aussi une théorie du changement social opéré par l'activité artistique. Le postmodernisme entend vérifier lui-même le pouvoir d'innovation dont il fait la fonction de l'art.

De l'esthétique: entre la jouissance et la critique[1]

Anne Mette Hjort

Étudiante au doctorat en Histoire et civilisations à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris

(Communication présentée à la Société d'esthétique du Québec dans le cadre du Congrès de l'ACFAS, mai 1986.)

1. La première version de cet article est parue en anglais in *The New Orleans Review*, 1987, n° 14, p. 74-80.

À l'heure actuelle, il est banal de dire que la pensée postmoderne se situe aux antipodes des idées fondamentales de l'École de Francfort. Alors que des penseurs comme Jürgen Habermas cherchent à établir un fondement qui nous permettrait de réaliser les idéaux de l'Âge des Lumières, les postmodernes s'interrogent sur la possibilité d'ébranler, une fois pour toutes, l'emprise de la fiction de la rationalité. La différence entre ces deux tendances intellectuelles n'est donc pas une question d'indifférence, mais une véritable querelle, querelle dont le débat récent entre Habermas et Lyotard est une manifestation révélatrice[2]. Ceci dit, il est un peu étonnant de constater que certains aspects de l'esthétique postmoderne étaient préfigurés d'une manière frappante dans l'œuvre phi-

2. Pour les remarques de Lyotard à propos de la philosophie de Jürgen Habermas, voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979,

losophique d'un des fondateurs de l'École de Francfort: à première vue, le livre posthume de Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, a toutes les apparences d'être un document postmoderne avant la lettre[3].

Dans un premier temps je montrerai qu'il y a bel et bien des ressemblances entre l'esthétique d'Adorno et celle que nous propose Jean-François Lyotard, penseur qu'il faut reconnaître comme étant le plus important des philosophes postmodernes[4].

p. 106; «Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmodernisme?» dans *Critique*, 1982, n° 419, p. 357-67. Pour une discussion de ce que Habermas appelle le *Neostrukturalismus*, voir *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, et *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985. Voir aussi l'article de Axel Honneth, l'un des collègues de Habermas, «Der Affekt gegen das Allgemeine: zu Lyotards Konzept der Postmoderne», in *Merkur*, 1984, n° 430, p. 892-902.

3. Pour des discussions générales de l'œuvre adornienne, voir Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, Hassocks, Sussex, Harvester Press, 1977; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984; Gillian Rose, *The Melancholy Science*, London, Macmillan, 1978. Pour des interprétations de l'esthétique d'Adorno, voir Ernst Grohotolsky, *Ästhetik der Negation — Tendenzen des deutschen Gegenwartsdrama: Versuch über die Aktualität der «Ästhetischen Theorie» Theodor W. Adornos*, Königstein, Forum Academicum, 1984; Hans-Martin Möller, *Adorno, Proust, Beckett: Zur Aktualisierung einer alternden Theorie*, Frankfurt, Haag und Herchen Verlag, 1981; Wulff Rehfus, *Theodor W. Adorno: die Rekonstruktion der Wahrheit aus der Ästhetik*, Köln, Dissertationsdruck Hansen, 1976; Ullrich Schwartz, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie: zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in dem Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno,* München, W. Fink, 1981; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

4. Dans une évaluation récente de la philosophie d'Adorno, Habermas a souligné et critiqué son nietzschéisme. Selon

Une telle démonstration n'a pas comme mobile un désir pédant de tisser des liens d'influence d'ordre historique — comme s'il fallait rappeler que Lyotard aurait pu lire Adorno. Dans un deuxième temps, donc, je proposerai l'hypothèse suivante: l'esthétique d'Adorno contient toutes les véritables intuitions que l'on trouve dans l'œuvre de Lyotard, sans, pourtant, nous conduire aux impasses qui, à mon avis, caractérisent l'attitude postmoderne. Comme l'ont remarqué Luc Ferry et Alain Renaut, une grande partie de l'attrait de la pensée de Lyotard provient de son refus de composer avec la métaphysique occidentale, une métaphysique caractérisée, à la fois, par la présupposition d'un sujet rationnel et par un attachement à une théorie de la vérité comme «correspondance» entre le signe et un réel que ce signe ne fait que représenter d'une manière transparente. Selon Lyotard la pensée postmoderne se révèle dans un refus de cette interprétation et de la nature du langage et de la vérité, un refus qui est simultanément une démonstration de l'impossibilité même de cette fiction rationnelle. A-t-on, donc, dans le domaine de l'esthétique, à choisir entre une position soutenue par des présupposés métaphysiques, présupposés devenus inacceptables, intenables, insoutenables, et une position postmoderne qui se présente comme la seule alternative? Le cas d'Adorno nous montre qu'il n'est

Habermas, donc, il n'y a pas une grande différence entre la position d'Adorno et celle de Lyotard. Voir Jürgen Habermas, «Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno», in *Der philosophische Diskurs der Moderne, op. cit.*, p. 130-157. Pour une discussion qui propose que les ressemblances de Lyotard et d'Adorno se trouvent au niveau d'un «esthéto-centrisme», voir Rainer Rochlitz, «Genèse du postmodernisme», dans *Le Cahier du collège international de philosophie*, n° 2, 1986, p. 163-5.

nullement nécessaire d'être postmoderne — dans le sens visé par Lyotard — pour refuser une telle métaphysique.

La radicalisation qui est en jeu dans le passage d'une esthétique adornienne à une esthétique d'inspiration lyotardienne entraîne une perte: l'idée même d'une œuvre d'art qui remplit une fonction critique devient une impossibilité; ce qui plus est, l'esthétique lyotardienne nous défend de prendre ou d'exiger une attitude normative envers les œuvres d'art. La riposte de Lyotard serait, évidemment, de dire qu'en insistant sur le concept de *Wahrheitsgehalt*, c'est-à dire, sur la vérite contenue dans une œuvre, Adorno ne fait que confirmer le bien-fondé de l'accusation postmoderne, qui le peint comme un auteur tragique. En précisant que la vérité en question est uniquement une vérité d'ordre historique, Adorno cherche à distinguer sa propre définition de la vérité des autres qui ont été proposées par la tradition philosophique. L'importance de cette précision nous semble avoir été négligée par la réponse postmoderne à l'esthétique adornienne. Car, à croire cette réponse, la notion de vérité privilégiée par Adorno ne peut être qu'une expression de nostalgie, la preuve même que la force des fictions de la tradition rationaliste continue à agir à travers la pensée d'Adorno. Adorno déplore naïvement l'absence des sujets bien intégrés et harmonieux, aussi bien que l'absence d'un ordre social utopique. Selon la critique postmoderne, il s'ensuit que la notion adornienne de vérité s'imbrique dans toutes les thèses et présupposés de la métaphysique de l'occident. Cette imbrication est censée fournir la preuve que le concept de *Wahrheitsgehalt* ne peut fonder ni l'aspect critique d'une œuvre, ni l'exigence d'une attitude normative envers l'art.

Je ne crois guère, pourtant, que l'évaluation postmoderne des concepts adorniens met fin à la discussion. Il n'est pas évident que Lyotard nous offre une interprétation solide de l'esthétique adornienne. Son article — «Adorno comme diavolo» — contient des contresens frappants. Plus important encore est le fait que la critique de Lyotard s'appuie sur une théorie de la valeur qui est foncièrement inacceptable[5]. Après avoir établi qu'il y a des ressemblances importantes entre les esthétiques d'Adorno et de Lyotard, je chercherai, donc, à montrer ce qu'il y a de valable dans la manière dont Adorno se distingue de la tendance postmoderne. Loin de n'être qu'un vestige de la pensée métaphysique, la théorie esthétique d'Adorno détient la possibilité de rendre compte d'aspects de notre réalité qui échappent aux grilles postmodernes. Le fait que mon argument cherche à établir les véritables avantages qui nous sont offerts par la perspec-

5. Jean-François Lyotard, «Adorno comme diavolo», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, UGE, 1973. Récemment Lyotard a fait quelques références favorables à l'œuvre d'Adorno. Voir *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 24, 141. De plus, dans ce dernier livre Lyotard décrit le postmoderne comme étant un processus d'anamnèse, ce qui suggère un rapprochement intellectuel des deux philosophes. Pour une discussion de la centralité d'une doctrine de la recollection (*Erinnerung*) dans l'œuvre d'Adorno, voir Silvia Specht, *Erinnerung als Veränderung: über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Theodor W. Adorno*, Mittenwald, Maander, 1981. Malgré que Lyotard voit dans la philosophie d'Adorno quelques idées postmodernes, il insiste toujours sur le fait qu'Adorno a supprimé les tendances postmodernes qui agissaient à travers son œuvre. Voir Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers,* Paris, Galilée, 1984, p. 85. Je ne crois donc pas que Lyotard ait changé d'avis au sujet d'Adorno depuis la publication d'«Adorno comme diavolo».

tive adornienne, ne veut évidemment pas dire que je considère que le *Ästhetische Theorie* soit sans problèmes. Ce texte est hermétique et ne fournit pas une méthode d'analyse, claire et compréhensive, des œuvres d'art.

Une des premières et des plus importantes ressemblances entre les esthétiques de Lyotard et d'Adorno concerne leurs façons de définir les conditions de possibilité d'une œuvre d'art en tant qu'objet «formel». Il y a unanimité sur le fait qu'une certaine violence est une condition nécessaire à la production et à la constitution d'une œuvre. Selon Adorno, le geste fondateur de toute création est celui de Procruste[6]. Tout comme le célèbre brigand d'Eulis, l'artiste prend le vivant, l'étend devant lui sur son lit, et le coupe; et de cette manière il cisèle un objet conforme à sa volonté. À cause de cette origine violente, la forme même de l'œuvre témoigne de l'immoralité de son existence. Le travail artistique est une affaire d'exclusions, de négations, d'inclusions et de privilèges. Comme le dit Adorno, «il n'y a point de forme sans un refus quelconque[7]». C'est pour cette raison même que l'artiste est essentiellement un être de mélancolie, car il ne peut jamais vraiment refouler de sa mémoire la relation intime qui existe entre la violence et son travail.

Or nous trouvons le même genre d'analyse chez Lyotard dans son article où il conçoit le cinéma comme une pratique d'exclusions. Le cinéaste qui cherche à créer un film «traditionnel», c'est-à-dire, un film qui a du sens parce qu'il est organisé selon une

6. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 217.

7. *Ibid.*, p. 217.

forme narrative conventionnelle, doit forcément exclure de son film toute une foule de mouvements possibles[8]. Faire de la cinématographie, c'est écrire avec des mouvements, et un film bien fait se fait uniquement au prix d'une terrible annihilation et d'un refoulement de sons et d'images qui auraient pu prendre place sur la pellicule.

Reconnaissons tout de suite que nos deux auteurs parlent d'une manière très métaphorique lorsqu'ils insistent sur le fait que la «violence» et «l'expulsion» se situent au sein de la création artistique. De ce fait il est difficile d'expliciter la critique de la métaphysique impliquée par cette métaphore. Pourtant, je crois qu'il faut commencer en remarquant que c'est cette métaphoricité même qui est essentielle: la violence, et l'ordre qu'elle instaure, ne sont nullement propres au seul domaine de l'art, mais participent d'une économie beaucoup plus générale. Voire, Lyotard et Adorno suggèrent que la construction des réalités sociales, politiques et scientifiques met en œuvre des processus analogues. Ce n'est pas seulement l'œuvre d'art qui provient de la violence, mais tous les fruits de la civilisation, y compris la pensée philosophique. À l'encontre de la tradition métaphysique qui, depuis Platon, conçoit l'être comme autant de formes immuables, Adorno et Lyotard ne voient que les produits d'un processus de construction d'ordre historique, une construction qui est simultanément une exclusion, une détermination et, donc, une négation de la potentialité. Toute forme stable n'est que la sédimentation de ce processus constructif. De plus, cette «sédimentation» est loin d'être le résultat d'une activité rationnelle. Alors que

8. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 53.

la tradition kantienne soutient que la réalité se façonne selon des règles de synthèse universelles et invariantes, Adorno et Lyotard nient l'existence de telles règles. Loin de relever du travail de la raison, la réalité est, pour Lyotard, une affaire de mise en scène.

Quelle stratégie adoptent Lyotard et Adorno afin de montrer les limitations et la relativité de la «raison», de cette raison que la tradition métaphysique croyait universelle? Il s'agit d'inscrire la déraison, c'est-à-dire, «l'autre» de la raison, au sein même de la raison. Pour Adorno, ceci veut dire que le travail de la raison, l'activité qui consiste, par exemple, à faire des distinctions analytiques et à bâtir un ordre de concepts, n'est au fond qu'une manifestation d'un *Formtrieb*, d'une *pulsion* spontanée vers la forme. D'une manière tout à fait semblable, Lyotard croit que la mise en scène de la réalité n'est, au fond, que le résultat d'une migration imprévisible des dispositifs libidinaux. En insistant sur le fait que la raison ne fonctionne pas à travers un déploiement, simple et autonome, de ses propres lois, Adorno et Lyotard révèlent leur dette à Freud. Selon ces penseurs, la vie de la raison, tout comme celle de la forme et celle de l'ordre, se nourrit d'une instance pulsionnelle dont le potentiel polymorphe est illimité. Ni Adorno, ni Lyotard ne rêvent d'un salut que l'on obtiendrait lorsque la raison aurait enfin subjugué la vie — cette vie qui s'appelle l'eros, la pulsion, la nature, et ainsi de suite. L'autonomie de la raison est illusoire et ne se propose que parce que l'on croit avoir exterminé, avoir surmonté, les pulsions polymorphes et perverses. Adorno ajoute que si jamais la raison l'emportait sur les forces de l'irrationnel, elle rencontrerait sa propre mort. En ce moment elle cesserait d'être rationnelle.

Résumons donc en essayant d'identifier les thèses soutenues autant par Lyotard que par Adorno: 1) la cognition n'est pas soumise à, ou gouvernée par, des règles universelles de synthèse; 2) le principe de l'ordre, de la forme et de la raison renvoie en vérité à des pulsions vitales; 3) chaque manifestation de la pulsion formelle est une imposition, toujours partielle et locale, d'un ordre qui ne peut pas comprendre la totalité de ce qui est. Ces thèses entraînent quelques conséquences: d'abord, Lyotard et Adorno pensent que les forces vitales qui sont refoulées par une mise en scène donnée auraient pu être la source d'autres mises en scène, c'est-à-dire, d'autres réalités. Par conséquent, la volonté de légitimer une réalité implique forcément une négation. Le geste de légitimation nie, aux autres réalités qu'il refoule, le droit d'exister.

Il est évident qu'il y a un certain parallèle entre les arguments d'Adorno et de Lyotard — mais cela n'implique nullement que nos deux auteurs en tirent les mêmes conclusions. Une manière de cerner leurs différences est de regarder du côté des préférences esthétiques qu'ils manifestent. Commençons par Lyotard: face à la violence qui rend possible l'existence d'œuvres d'art bien ordonnées et cohérentes, il cherche à promulguer une esthétique et une politique d'intensité, il cherche à instaurer un processus esthétique qui n'aurait aucun objet comme résultat. Car de cette manière il serait possible, lui semble-t-il, d'échapper aux exigences de l'ordre[9]. Lyotard nous offre un exemple concret lorsqu'il suggère que le cinéma pourrait cesser de maintenir et d'instaurer l'ordre s'il se dirigeait vers l'un des deux pôles qui

9. *Ibid.*, p. 64.

sont l'immobilité et l'agitation: soit le tableau vivant soit le lyrisme abstrait. Ces deux sortes de films marginaux (que font, par exemple, les Eizykmann) produisent ce que Lyotard appelle la «vérité» — mais chez lui, ne nous trompons pas, ce vocable est synonyme des mots comme «jouissance», «intensité», «simulacre», et «frivolité»[10].

Pendant les années soixante, Lyotard développait une esthétique qui avait comme cadre ce qu'il a appelé une «économie libidinale». C'est alors qu'il a frôlé au plus près une des formules les plus célèbres d'Adorno[11]. On sait qu'Adorno a affirmé, avec Baudelaire et Rimbaud, qu'il faut être absolument moderne, et qu'il a parlé de l'art pyrotechnique, dont l'éphémère l'éloigne des valeurs éternelles de l'art classique. Lyotard voit dans la pyrotechnie les gloires de la dépense, c'est-à-dire la perte inutile de l'énergie dans une jouissance qui ne fait pas partie de l'économie restreinte du système du capital. L'ouvrier qui utilise une allumette afin de chauffer le café qu'il boit le matin avant d'aller au travail, reste à l'intérieur de cette économie, car s'il y a perte de l'allumette, il y a un gain d'énergie qui contribue à la production. Mais si un enfant frotte une allumette simplement pour le plaisir, «pour des prunes», cette jouissance ne sert pas au cycle de production et consiste donc dans une dépense foncière. Par conséquent, elle constitue, selon Lyotard, le modèle privilégié d'une «production» esthétique et postmoderne.

Si l'on se fiait aux commentaires français sur l'esthétique d'Adorno, il faudrait croire que l'art pyrotechnique y joue le même rôle, ce qui est tout à fait

10. *Ibid.*, p. 57

11. *Ibid.*, p. 54.

faux[12]. La référence aux feux d'artifice ne révèle qu'un aspect de la pensée d'Adorno, qui, en dépit de ce qu'il dit au sujet de la violence de la forme, ne s'est jamais fait l'avocat d'un refus global de la pulsion formelle. Bien au contraire, Adorno a même dit que là où l'on renonce à la raison et à l'esprit — au nom de leur prétendue «inhumanité» — commence le barbarisme[13]. Adorno rejette l'idée que la vie, la perversité polymorphe, ou une matière non-différenciée, peuvent se détacher de la pulsion formelle et du principe de l'ordre. À son avis, la pulsion formelle s'inscrit au sein de la vie, tout comme la raison contient en elle la force de son contraire. La promulgation d'une politique et d'une esthétique des intensités désordonnées et sans formes ne résout pas le problème de la violence. Pour cette raison, Adorno tient à nous signaler que ce n'est là qu'une autre manière de perpétuer le vieux geste d'exclusion et de répression — un geste que l'on a voulu associer au principe formel. La lucidité d'Adorno consiste à voir que l'idéal de l'intensité lui aussi est un produit du principe de l'ordre, qu'il ne fait que perpétuer, tout en faisant semblant de le transgresser. De plus, quiconque cherche à éliminer toute forme, aura à mettre fin à tout le vivant, car en fin de compte, la forme n'est que de la vie sédimentée[14].

12. Je songe ici à l'interprétation de Marc Jiminez qui dit qu'«une image revient fréquemment dans l'œuvre d'Adorno: celle du feu d'artifice». (Voir *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 10/18 UGE, 1973, p. 170.) Si je ne me trompe pas, cette image n'est nommée explicitement qu'une fois dans *Ästhetische Theorie*.

13. *Ästhetische Theorie*, p. 217.

14. *Ibid.*, p. 217.

À l'opposé des postmodernes, Adorno voit l'ambivalence fondamentale de la pulsion formelle, qui n'est pas simplement une source de violence, mais aussi un médium révélateur de la vérité. Elle est capable de rendre témoignage des utopies éventuelles. C'est elle qui fait que l'œuvre d'art peut exercer une fonction critique par rapport à toutes sortes de violence qui relèvent de la force et du pouvoir. L'œuvre d'art, toujours aporétique selon Adorno, est précisément le lieu où s'articulent les contradictions sociales et les pratiques d'exclusion et d'exploitation d'un régime historique. Cela ne veut pas dire, comme le pense Lyotard, qu'Adorno croit que l'artiste est un créateur parfaitement lucide, le grand esprit original dont l'éclat de génie est à l'origine de toute œuvre[15]. Attribuer ce genre d'idée à Adorno, c'est mal connaître ses écrits[16]. Dans *Zur Dialektik des Engagements*, il élabore une critique sévère du programme esthétique qui attend d'un artiste lucide et magistral, qu'il produise des effets révolutionnaires comme le cloutier fabrique des clous. Cet attachement à une pensée instrumentale constitue la faiblesse déterminante de beaucoup de tendances esthétiques qui se réclament d'une littérature engagée et du réalisme social[17]. Selon Adorno, donc, l'artiste n'est pas essentiellement un héros de l'art classique qui a simplement retourné sa veste. Plutôt, le producteur artistique est

15. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 115.

16. Pour une discussion de la position d'Adorno sur la question de la subjectivité, voir Thomas Mirbach, *Kritik der Herrschaft: Zum Verhältnis von Geschichtsphilosophie, Ideologiekritik und Methodenreflexion in der gesellschaftstheorie Adornos*, Frankfurt, Campus Forschung, 1979, p. 171-82.

17. Theodor W. Adorno, *Zur Dialektik des Engagements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

le médium subjectif sur lequel les discours, contradictoires et incompatibles, d'une époque sont inscrits. L'œuvre d'art maintient sa fonction de vérité et de critique dans la mesure où l'artiste ne cherche pas à éliminer ces contradictions.

Du fait qu'il parle d'une vérité dans les œuvres d'art, Adorno devient immédiatement l'objet de la critique de Lyotard, qui reconnaît là un signe infaillible de nostalgie pour l'esthétique classique. Une erreur d'interprétation se cache dans ce jugement. D'abord, Lyotard se trompe parce qu'il ignore et aplatit la diversité du champ sémantique du mot «vérité», attribuant ainsi à Adorno une pensée qu'il aurait refusée. Ce qui pis est, Lyotard ne voit pas qu'on peut reconnaître l'erreur de la métaphysique sans penser que le nihilisme en est la conséquence nécessaire. Qu'est-ce qu'Adorno voulait dire, donc, lorsqu'il a employé les mots *vérité* et *critique*? Citons d'abord une des phrases les plus célèbres d'Adorno, une phrase qu'on trouve dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, et qui a été reprise dans *L'Introduction à la sociologie de la musique*. Selon Adorno, l'œuvre d'art atteint la vérité lorsque les antinomies de son langage formel expriment les catastrophes de la condition sociale, appelant ainsi au changement dans l'écriture secrète de la souffrance[18]. Or, nous ne devrions pas lire cette phrase comme si elle soutenait l'idée que l'œuvre doit représenter les contradictions sociales d'une manière immédiate, comme un documentaire. Adorno souligne toujours que la mimésis esthétique a un caractère illusoire et qu'elle est, au fond, ce qu'il

18. Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, traduit par E.B. Ashton, New York, Seabury Press, 1976, p. 70.

appelle une *Erscheinung*[19]. En d'autres mots, Adorno ne croit pas que les contradictions sociales soient reproduites exactement ou fidèlement dans une œuvre d'art: une transformation ontologique a lieu lorsqu'une partie de l'être, auparavant muette et inarticulée, prend un autre mode d'être grâce au médium artistique. Ainsi Adorno dit que les œuvres révèlent (*veranstalten*) ce qui était voilé ou caché (*das Unveranstaltete*), sans pouvoir pour autant rendre justice à ce qu'elles dévoilent. La mimésis artistique sera donc toujours une distorsion, et non pas une représentation exacte.

L'idée que toute mimésis soit une question d'une production, d'un déplacement, et jamais une reproduction ou représentation, cette idée est inscrite au cœur, au centre même de la pensée lyotardienne. Si l'on se réfère aux arguments de Lyotard, on voit qu'il en tire des conclusions extrêmes de ce jugement. Par exemple, dans son article sur le théâtre, «La dent, la paume», il affirme, sans nuance, que le signe ne peut jamais représenter un «référent» qui est censé être externe à la chaîne signifiante[20]. Le réseau infini des signes est arbitraire et ne repose sur rien: aucune fondation extra-linguistique n'est admissible. Ces thèmes sont, je crois, de nos jours archi-connus. Mais l'exemple que Lyotard donne est toujours frappant: il prend le cas de quelqu'un qui, à cause d'un mal de dents, se serre le poing, les ongles s'incrustant dans la paume. Or, ce n'est que pour une science «réflexive» qu'il y a là une relation de représentation entre le geste et la douleur, et Lyotard préfère dire, au contraire, qu'il y a une relation entièrement réver-

19. *Ästhetische Theorie*, p. 154-179.

20. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 96.

sible entre les deux signes, c'est-à-dire, qu'aucun des termes n'a une priorité ontologique ou causale: «Cette réversibilité de A et B introduit à la destruction du signe, et de la théologie et peut-être de la théâtralité»[21].

Ici nous touchons aux impasses de la pensée lyotardienne auxquelles je me suis référée au début de cet article. Réclamer une «destruction du signe» au nom d'un dépassement ou d'un refus de la métaphysique de la représentation est, me semble-t-il, aussi vain qu'erroné. Lyotard souligne que toutes les relations dites signifiantes sont au fond des relations réversibles, et qu'il n'y a, en fait, que le flux refoulé par un ordre sémiotique. Ensuite, il nous propose un raisonnement sociologique pour nous persuader du bien-fondé de cette analyse:

> Cette réversibilité est inscrite dans notre expérience sociale, économique et idéologique du capitalisme moderne, régie par la seule loi de la valeur. [...] L'expérience présente de l'économie de croissance nous apprend que l'activité dite économique n'a aucun ancrage dans une origine, dans une position A. Tout est échangeable, et réversiblement, sous la seule condition de la loi de la valeur: le travail n'est pas moins un signe que l'argent, celui-ci pas plus un signe que la maison ou la voiture, il n'y a qu'un seul flux se métamorphosant en milliards d'objets et courants[22].

Ce qui s'annonçait d'abord comme une critique du signe se révèle être en vérité une thèse d'ordre sociologique. Faut-il donc croire au capitalisme éner-

21. *Ibid.*, p. 96.

22. *Ibid.*, p. 96-7.

gumène afin d'éviter les pièges de la métaphysique? Alors que Lyotard critique Adorno parce qu'il a eu le tort de voir en certaines formes esthétiques l'expression véritable des conditions sociales, il fait reposer toute une théorie de la signification et de la valeur sur quelque chose qu'il appelle «notre expérience sociale, économique et idéologique du capitalisme moderne, régie par la seule loi de la valeur» et, encore, sur «l'expérience présente de l'économie de croissance». Et si nous ne croyons pas que ces phrases représentent la vérité de «notre expérience», est-ce parce que nous nous trompons de métaphysique?

Mais voyons de plus près la théorie de la valeur que l'anti-métaphysique de Lyotard «nous» impose. À cause de son nietzschéisme, Lyotard est incapable de proposer une discussion cohérente des normes et valeurs qu'il soutient. Souvenons-nous que Lyotard, dans son article «Adorno comme diavolo», a fait une critique très explicite d'Adorno au sujet de la théorie de la valeur. Tout comme Marx, Adorno aurait souffert d'une nostalgie pour la vieille doctrine naturaliste[23]. Selon Lyotard, Adorno et Marx ont critiqué le capitalisme en s'appuyant sur la distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange; la forme de la marchandise, croyaient-ils, vient vicier la vraie nature des choses, qu'elle remplace par une valeur «fausse». Cette analyse contient, selon Lyotard, une erreur fondamentale, parce qu'elle présuppose la possibilité d'une véritable définition de la valeur d'un objet quelconque: la critique reste donc prisonnière du «dispositif représentatif». L'idée qu'il n'y a pas d'objets qu'on peut saisir ou connaître dans leur essence revient

23. *Ibid.*, p. 123.

au cœur de l'exposition postmoderne que Lyotard a organisée en 1985 à Beaubourg. Ayant comme titre «Les Immatériaux», cette exposition tournait autour de l'idée qu'il n'y a pas de «matrice» originale d'où on pourrait dériver un sens ou une valeur. «Immatériaux» implique donc une pluralité dépourvue de matière première, de substance matérielle, de matrice organisatrice, de maternité, de strate naturelle, et ainsi de suite[24]. Étant donné qu'il n'y a pas, selon Lyotard, de valeur intrinsèque et substantielle, toute valeur est en vérité un effet de l'échange des marchandises — la seule exception admise explicitement par Lyotard étant la valeur d'une jouissance stérile qui sort du cycle productif.

Adorno, au contraire, soutient qu'il y a des formes de valeur que nous pouvons opposer aux valeurs marchandes — aussi bien qu'aux transgressions surréalistes. Il y a, d'abord, la valeur de vérité que possèdent certaines œuvres d'art. L'existence de cette vérité, qui est toujours une vérité d'ordre historique, entraîne des conséquences pour ceux qui s'approchent de ces œuvres. Répondre véritablement aux œuvres, c'est s'orienter vers la vérité historique qu'elles détiennent. Cette révélation de l'histoire secrète de la souffrance nous oblige de répondre à l'œuvre d'une certaine manière. Le lecteur d'un texte, par exemple, ne peut pas prétendre pouvoir lui faire dire quoi que ce soit. Car, à travers un tel texte, les traces d'une «autre» histoire se révèlent, traces qu'une forme esthétique incorpore de sa propre manière, en dévoilant ce que toute une histoire d'instrumentalité, de brutalité et de rationalité a cherché à refouler.

24. *Les Immatériaux: album et inventaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Évidemment, la «vérité» révélée par l'œuvre appartient uniquement au domaine de l'histoire et elle n'a aucune base dans une métaphysique platonicienne ou idéaliste. La position d'Adorno ressemble à celle que Robert Nozick associe à une théorie constructiviste de la valeur, selon laquelle la valeur de vérité serait une création humaine, le produit d'un processus historique[25]. Il n'y a pas, donc, de valeur dans la nature. Sur ce dernier point il existe une harmonie parfaite entre le point de vue adornien et lyotardien. Ces deux penseurs sont, pourtant, en désaccord sur les conséquences qu'il faut tirer de cette thèse. Adorno affirme qu'une fois qu'un processus historique a déposé des sédimentations, des créations, il y a forcément une absence de contingence. On ne peut pas simplement interpréter les traces de l'histoire comme on veut. Une telle pratique d'interprétation serait une forme de barbarisme. Elle serait une forme extrême de subjectivisme. La justification de la prise de position normative d'Adorno se trouve par conséquent dans l'idée que nous devrions préférer l'attitude qui recherche le contraire du refoulement instrumentaliste, à savoir, la vérité de l'histoire. Écrire l'histoire à partir du point de vue de ceux qui ont perdu dans la guerre des interactions sociales présuppose une adhérence à la valeur de vérité, une adhérence qu'on trouve dans l'œuvre d'Adorno, et qui reste absente, jusqu'ici, dans la philosophie postmoderne de Lyotard[26].

25. Robert Nozick, *Philosophical Explanations*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 555.

26. Geof Bennington a suggéré que «... l'affirmation de l'intensité comme valeur dans *L'Économie libidinale* semble évacuer le problème de la justice, un problème qui fait retour avec Jean-Loup Thébaud, avec son magnétophone et les conver-

sations qui constituent *Au Juste*. (Voir «August: Double Justice», in *Diacritics*, le numéro spécial consacré à l'œuvre de Lyotard, 1984, p. 64.) Selon ce raisonnement, il serait tout à fait possible d'établir l'existence d'une rupture dans la pensée de Lyotard, une rupture entre la pensée lyotardienne telle qu'elle apparaît dans *Des dispositifs pulsionnels* et la pensée lyotardienne, d'inspiration wittgensteinienne, telle qu'elle se présente dans *Le différend.* L'argument que j'ai essayé de développer tout au long de cet article serait évidemment faux s'il était juste d'affirmer que la pensée récente de Lyotard rend compte, d'une manière satisfaisante, du problème de la justice et des normes éthiques. D'abord, je n'accepte pas l'hypothèse des «deux Lyotard». En plus, Lyotard s'appuie sur une interprétation de Wittgenstein qui rend impossible même une définition fidéiste des normes (voir Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, 1986, p. 139). Dans le *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Lyotard fait référence à «l'esthétique sublime» du capitalisme et il suggère, donc, que le modèle de l'intensité et de la dépense gratuite continue à fournir la base pour sa plus récente pensée.

Propositions critiques de la peinture post-moderne

Marie Carani

Professeure en art du XXe siècle
à l'Université Laval

(Communication présentée à la Société d'esthétique du Québec dans le cadre du Congrès de l'ACFAS, mai 1986.)

D'entrée de jeu la nouvelle peinture des années 80 a été interprétée comme un retour à l'iconisation, comme une reprise de la représentation analogique. L'irruption d'images identifiables dans le texte visuel s'insèrerait dans un procès iconographique métaphorique et para-narratif réintroduisant et reposant la question du contenu dans la forme. Le traitement de l'image deviendrait le terrain privilégié du narcissisme, de la subjectivité et de l'intentionalité créatrice. Ces généralisations descriptives véhiculées par les apologistes de la Nouvelle Figuration nous semblent cependant incapables de prendre en charge le débat soulevé depuis plusieurs années par la critique: la peinture néoexpressionniste représente-t-elle un insidieux retour à l'ordre ou une fuite libertaire dans l'insoumission? Conséquemment l'exploration de la logique, de la rationalité de cette démarche par la raison sémiotique constitue au premier chef le point d'ancrage de cette réflexion sur la portée critique des

pratiques picturales post-modernes. Dans un second temps, la production québécoise actuelle nous sert de lieu d'élaboration et de conceptualisation de prolégomènes à une lecture du/des référents actualisés par la figure.

Plastiquement, la supposée froideur, le «cool» très chargé émotionnellement des formalistes, des artistes Pop et des conceptualistes, fait maintenant place à une expressivité néo-existentielle demandant l'adhésion simultanée du sujet-regardeur au passé et au présent à la fois, détemporalisation d'un type initialement expressionniste et distortionné, ou plus récemment d'un type graffiti et accusateur. Même l'exécution gauche et échevelée, souvent inachevée, de l'œuvre défie le traditionnel «bon goût» artistique. L'état d'incertitude s'exprime aujourd'hui en art par le recours à l'ombre ou à la nuance, à l'errance de la ligne autour d'un phantasme imagier. Après une phase éminemment expressionniste, c'est encore le mode de composition surréaliste qui fait surface par des déplacements d'échelle, de perspective, de positionnement des éléments plastiques. La citation textuelle de la nouvelle peinture opère un amalgame de données dérivées des «impuretés» au sens de Guy Scarpetta, par opposition à la «pureté» moderniste.

Pendant les années 70, l'appareil critique et théorique instauré par Clement Greenberg et ses disciples, Michael Fried et Rosalind Krauss, a d'abord été contesté par deux pratiques alternatives: l'installation et la performance, et plus récemment par la peinture-installation vouée à un envahissement pictural de la troisième dimension. L'auto-référentialité formaliste qui répondait au processus greenbergien d'auto-critique intérieure des arts s'est révélée normative et programmatique, sa visée téléologique de l'art a été

relativisée, si ce n'est tout à fait réfutée. L'interdisciplinarité a succédé au concept de «réduction puriste» définissant les limites formelles propres à chacun des media. Sous le post-modernisme, la rhétorique greenbergienne d'une histoire autonome de la peinture fondue dans une rhétorique de facteurs formels évoluant vers une optique pure (pure opticality) n'a plus droit de cité. L'hybridité trans-historique et transculturelle s'impose: le traitement réaliste, la représentation symbolique, ainsi que le mélange des techniques et des procédés stylistiques constituent une œuvre à facture aussi bien para-théâtrale que picturale. Le tableau actuel opère une mise en scène d'acquis picturaux et de données provenant d'autres disciplines: le «danger» de théâtralité pressenti dès 1967 par Michael Fried se réalise enfin en termes de facteur positif reconnu explicitement[1].

La poussée des pratiques picturales néo-expressionnistes supporte la fonction critique. «Impure» et d'une nature très polymorphe, cette peinture occupant massivement le champ de l'art offre une attitude chargée de potentialités expressives. Au Québec, comme ailleurs, une nouvelle génération d'artistes réexamine les relations entre le moi, la représentation et le monde, en tant qu'expressions de la conscience humaine. Les créateurs font la promotion d'une peinture symbolique, abondante en motifs et en styles très souvent prolixes. L'hybridité néo-expressionniste, intégrant en un ensemble fini et cohérent des éléments épars, récupère comme un retour du refoulé moderniste l'immanence du contenu dans la forme, plus justement reformule visuellement la nécessité de la

1. Michael Fried, «Art and Objecthood», in *Art Forum*, 5, 10 juin 1967.

signification. Au Québec, derrière cette reprise de l'expression, se profile encore l'art du Borduas et des Automatistes. Loin d'intimider la nouvelle génération, cette tradition symbolique d'expression de la sensibilité, première symbolisation du sujet-producteur, sert plutôt de référent trans-historique. En évoluant de l'expression à l'expressionnisme, les jeunes artistes ont rapatrié des bribes, des fragments de notre histoire culturelle et artistique.

Il ne s'agit pas d'exemplifier Borduas et sa volonté de symbolisation rompant les codes figuratifs, mais de retrouver derrière le pictural de la figure un système signifiant fondé comme chez Borduas sur la présence de l'expression. D'ailleurs, depuis ses exils newyorkais et parisien, tant le mouvement plasticien animé par Rodolphe de Repentigny que la génération des Happenings et des Opérations Déclic de Quebec Underground ont manifesté le besoin de développer des pratiques amenant un changement de société. Entre 1970-1980, la conception de l'artiste comme intervenant sociétal traverse encore l'art québécois au nom de l'Art dans la rue, de la fonction sociale de l'art envahissant l'environnement socio-contextuel. Dernièrement, en centrant l'attention sur le retour de la figure humaine, la remontée et l'irruption des traces expressives ont polarisé et problématisé cette même argumentation.

Le peinture néo-expressionniste repense le style comme contenu ou le processus comme sujet pictural. La Nouvelle Image redéfinit la relation traditionnelle entre la peinture et son contenu représentationnel en investissant les perceptions du regardeur d'un lien immédiat au contexte universel rejoignant par là la notion du «cosmique» chez Borduas. Orientée vers la représentation, cette imagerie anthropomorphique,

animalière, paysagiste ou massmédiatique est emblématique et symbolique. Selon son premier théoricien, Achille Bonito Oliva, la nouvelle expressivité serait fondée sur un mouvement sans directions préconstituées, sans départs ni arrivées, mais accompagné par le désir de trouver à chaque fois un point d'ancrage provisoire dans le déplacement progressif de la sensibilité au dedans de l'œuvre. Donc travail sur la mémoire trans-culturelle: ces artistes insèrent dans la pulsion individuelle d'une image personnelle des renvois à des cultures éloignées dans le temps ou encore proches du moment actuel. Alors l'image court entre le figuratif et l'abstrait, entre le renvoi à une figuration redondante et le motif abstrait. Pour Oliva, ces démarches seraient les symptômes, dans l'acte de se manifester, d'une insubordination anidéologique foncièrement psychologisante[2].

À l'encontre des avant-gardes récentes où l'œuvre ouverte, l'inachèvement réclamait l'intervention perfectionnante du spectateur, l'intensité dramatique de la nouvelle expressivité ferait fonction de «dompte regards» au sens lacanien, c'est-à-dire qu'elle manifesterait la capacité de fasciner et de capturer le regard inquiet de ce spectateur. On tendrait ainsi à reporter l'œuvre dans le lieu d'une contemplation assouvissante, où l'éloignement mythique, la distance de la contemplation se chargeraient d'une énergie émanant de l'intensité et de la métaphysique interne (du contenu) du travail pictural. La leçon d'Oliva est la suivante: en vertu de son état contemplatif, la Nouvelle Figuration passe visuellement par la forme dramatique, par le tragique comme forme

2. Achille Bonito Oliva, *La Transavant-garde italienne*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1980.

d'expression du contenu émotif, et de ses motivations internes par l'artiste. À ce tragique s'incorpore le désenchantement, la conscience aiguë d'une telle condition existentielle, ainsi que sa réalisation picturale, la reprise expressionniste. Mais encore ce travail de séduction réinscrit l'ironique et le parodique dans l'expérience métaphysique de l'art. L'artiste assume ces deux masques en s'écartant et se distançant de ses propres drames, en effectuant un écart de côté par rapport à la réalité conventionnelle, pour réaliser une prise en charge distanciée de l'histoire de l'art. En outre, le mythe moderniste de la matériologie de l'art est dénoncé par ces déplacements de sens polysémiques aux confins des conventions et censures socio-culturelles et artistiques.

À cet égard, les peintres imagistes manifestent une affinité certaine avec les propositions plastiques des tendances abstraites, tout en véhiculant des éléments figuratifs motivés et connotés. Ainsi ils ne rejettent pas l'importance accordée par les expressionnistes abstraits au pictural, à la picturalité dans l'optique de son contenu émotionnel, bien qu'ils modifient et altèrent les moyens et les techniques mis en œuvre pour le réaliser. Situation analogue en ce qui concerne la physicalité de la surface et la géométrisation interne hérités du hard-edge: les effets illusionnistes sont limités par la nécessité de positionner l'image sur la surface, et non à l'avant et/ou à l'arrière, d'où l'émergence de la figure sur le fond. Même l'emphase minimaliste sur les phénomènes perceptuels et la participation/le parcours corporel ne sont pas ignorées. On peut aussi y voir l'utilisation dérivée d'une imagerie refusant ou annonçant ses référents et ses associations culturelles dans la foulée de la rationalité Pop. Autrement dit, la peinture actuelle

veut digérer les acquis de l'abstraction contemporaine, tout en s'adjoignant un faire pictural métaphorique ou allusif qui constitue une véritable rupture des codes. Son refus d'obtempérer opère une réversibilité des signes.

Du même coup cette valeur éthico-esthétique de changement nécessite la capture des perceptions du regardeur, et pose directement la question de la prise en charge/de la manipulation des attitudes et des comportements mentaux des spectateurs. Une polémique virulente oppose depuis quelques années les tenants d'une lecture axée sur le retour à l'Ordre et ceux professant une fuite dans le désordre et l'insoumission de la Nouvelle Figuration. C'est dire que la peinture actuelle fonderait soit le monde réactionnaire et concentrationnaire, soit le cosmique universel et libérateur. Plusieurs critiques parlent ouvertement d'une approche fascisante, «crypto-fasciste», manipulatrice. Le préfixe «néo» serait à entendre comme «ce qui revient à nouveau», soit des clichés et des anachronismes idéalistes générant un insidieux retour à l'ordre. Un critique québécois concluait en 1982 qu'avec cette expression de l'imaginaire, «sous les apparences d'une liberté absolue, d'une peinture sans règles autres qu'une subjectivité débridée, c'est une idéologie de conservation qui s'exprime et s'installe, idéaliste, réactionnaire et raffermissant sa puissance dominatrice»[3].

Ici le retour à l'ordre passerait par une notion, qui n'est pas fortuite, d'idéologie de conservation renvoyant aux valeurs passéistes de repli sur soi avancées au Québec pendant les années 30 par Lionel Groulx et ses disciples salazaristes d'extrême-

3. René Payant, dans *Spirale*, décembre 1982, p. 10.

droite. Aux États-Unis, certains entrevoient même la reprise d'un génocide trans-culturel. On rapproche le néo-expressionnisme allemand trop envahissant d'un art agressif, jouant subtilement avec la psychologie des spectateurs, mais on oublie peut-être facilement le qualificatif d'art «dégénéré» accolé naguère par le régime hitlérien à plusieurs expressionnistes.

Par contre, l'aventure néo-expressionniste est consacrée par ses défenseurs comme une résurrection du savoir imagier, une dénonciation vigoureuse des bouleversements universels affectant notre contemporanéité. Le cosmique rejoindrait l'individuel, l'extra-pictural la picturalité dans une dialectique visuelle mettant en scène un nouvel espace expressif et l'individu tourmenté aux prises avec tous les totalitarismes. La résolution de ce conflit picturalisé et symbolique demeurant cependant tout à fait imprévisible, c'est cet affrontement même par le biais de ses stratégies (figure humaine distortionnée, paysagisme lyrique et romantique, déplacement et surréalité poétique) qui sous-tend la relecture revendiquée par cette peinture au niveau d'une histoire de la représentation. En ce sens la Nouvelle Figuration est d'emblée la proposition critique par excellence de notre époque, ce qui définit son aspect non répressible et non récupérable. Cependant cette insubordination associée à une lutte contre les pouvoirs dans le creuset des écrits de Michel Foucault n'est pas directement identifiable et repérable en raison de sa démarche métaphorico-allégorique. Sa facture tropique problématise le référent. C'est ainsi d'ailleurs que cette pratique accède à la post-modernité.

Cette dernière position est aussi la nôtre. Nous reconnaissons dans la peinture post-moderne une altérité paradigmatique dans l'acception suivante: le

rejet du Pouvoir s'y exprime visuellement et plastiquement en tant que traces expressives et inscription d'un contenu représentationnel. En s'orientant vers la récupération du déjà-vu, ce super-signe s'offre à la fois comme substance picturale et parcours mental. L'apparition d'images en filigrane dans le texte visuel renvoie non seulement au théâtre de l'imaginaire, mais aussi à leur processus de transformation en signes, donc au sens et à la nature de la représentation. Puisque toute sélection des éléments opérationnels de cette représentation implique un sens différent, une polysémie, suscite une réponse émotionnelle ou laisse planer un doute quant à la signification première de l'œuvre, c'est bien l'allusion au sens métonymique (soit le signe pour la chose signifiée) qui s'impose dans la rhétorique de l'image. Le code visuel de ce nouvel espace figural ne pose pas la nécessité de reprendre l'histoire de la figuration, c'est-à-dire celle de l'image-figure de l'objet naturel comme but ontologique dans la tradition occidentale. La problématique actuelle ne nous semble concerner celle-ci qu'au niveau de sa présence comme composante liée à d'autres éléments visuels, plastiques et stylistiques définissant le code représentationnel de cette nouvelle peinture.

À ce niveau, le tableau néo-expressionniste ne se donne pas comme mimésis. Quoique toujours représentatif de quelque chose, il demeure dénué d'un sens précis et se prête à des interprétations autres. Bien que représentant des formes familières et reconnaissables, les figures incorporées dans les œuvres sont le plus souvent présentées isolées et dégagées de fonds associatifs ou abstraits. La description de l'image est fortement abrégée ou exagérée, ne conservant que les qualités identificatrices les plus

élémentaires. Les figures sont manipulées par l'entremise de leur échelle en regard de la loi de la gravité, par leur disposition insolite par rapport à la transcription naturaliste habituelle, par un contexte imagier discordant ou inapproprié, ainsi que par leur matière texturée, le positionnement focal ou non, la couleur tonale, etc..., éléments qui les libèrent de ce qu'elles semblent représenter analogiquement. L'importance relative donnée à ces divers éléments dans la mise en scène choisie (ce qui est au premier plan ou dans le fond, ce qui manque) traduit une volonté de subversion critique des moyens de représentation du récit. La peinture imagiste confond le regardeur puisque les attentes et les associations qu'il développe vis-à-vis l'illusion représentationnelle sont mises en cause. L'utilisation intentionnelle de stéréotypes, de citations stylistiques permet d'introduire l'idée de conventionnalité en accusant ses assises interprétatives.

Si l'arrière-plan des œuvres ne peut plus être considéré comme l'indice définitif de la signification, le décodage du contenu, donc le sémantique, ne peut être mené qu'en prenant en charge le pictural de la figure. Formellement, le fond vide, la texture, la distance dans le tableau (le rapport du proxémique et du lointain), etc..., proposent un connoté expressif. À cet égard, les travaux de Suzelle Levasseur, Lynn Hughes, Michael Jolliffe, Landon Mackenzie, Luc Béland et Ilana Isehayek supportent une mise en scène de matrices narratives excitant l'imagination associative. L'effet produit est moins de l'ordre du savoir, c'est-à-dire le tableau comme objet de connaissance, que de l'ordre de la stimulation-séduction. Au besoin de lire et d'interpréter strictement les rapports formels et la matériologie picturale, le nouvel espace figural oppose une lecture minimale de la référence, des

anecdotes plus ou moins indéchiffrables qui amalgament renvois culturels, renvois plastiques et stylistiques, et renvois relatifs à l'esthétique de la réception. C'est un tel effet de référence que nous retrouvons au niveau du motif récurrent pacifiste conçu comme épiphénomène du drame contemporain. Qu'il s'agisse de tableaux-fresques chargés de marques ou d'inscriptions comme dans les œuvres de la préhistoire, de tableaux reprenant les dimensions plus classiques du «chevalet» décontextualisant/recontextualisant leur imagerie, la production québécoise actuelle est généralement caractérisée par une citation stylistique plus ou moins distanciée de l'expressionnisme, par une unité chromatique et par un dessin souvent ironique.

Suzelle Levasseur

Pour transgresser, en les assimilant, les acquis de l'abstraction moderniste — notamment la notion d'émergence de la figure sur le fond —, Suzelle Levasseur problématise la question des rapports entre la figure et le fond par le biais d'un style expressionniste séducteur et par une facture picturale «painterly», non linéaire, dont l'équilibre régulateur est assuré par une rythmique chromatique. En grande coloriste, elle offre des juxtapositions séduisantes de couleurs primaires et composées. Très chargé émotivement, un personnage-figure, qu'on peut lire comme une citation autobiographique ou symbolique, entretient avec un fond quasi abstrait des relations assez ambiguës. Déformé, nu, privé de toute assise physique (cheveux, poids...), ce personnage, créature asexuée ou bisexuée, larve ou foetus gigantesque et désarticulé, semble flotter dangeureusement dans un contexte «cosmique» indéfini.

Suzelle Levasseur, *142*, 1985, acrylique sur toile, 140 x 160 cm., collection de l'artiste.

À l'aspect menaçant et équivoque de l'image, à l'impression d'étrangeté et de doute devant ces créatures impuissantes, en déséquilibre, souffrantes et prisonnières d'un vortex ou d'un milieu utérin, correspond aussi dialectiquement une unité, une harmonie donnée par la continuité des mouvements de la figure et du fond, par la couleur et par la lumière. Une osmose représentationnelle est suggérée. Ancré sur/dans un paysagisme mi-lyrique et romantique, mi-fantastique et surréel, où le jeu du clair et du sombre produit une atmosphère toujours dramatique, ce petit personnage est lui-même souvent ambivalent, à la fois moqueur et ironique ou inquiétant. Tout en bouleversant le regardeur par la précarité de sa situation, il ironise et se distancie du même coup de cette réalité. L'artiste nous fait alors entrer dans un monde aussi attirant que déroutant, dont le paradoxe est rendu visuellement par un mouvement circulaire et tourbillonnant prenant en charge le destin du personnage, lequel est ici véritablement une image fantasmatique de l'humain. Puisque dès l'abord l'attention du spectateur se concentre sur cette figure humaine déformée associée au mouvement giratoire du fond, cette démarche consacre l'évocation sensorielle et spatiale d'un réseau de connotations, procédé éminemment existentialiste mis en œuvre pour faire émerger les états d'âme que procure une telle représentation scénographique, et pour fixer l'interprétation du visuel sur des comparaisons suggestives entre les éléments figuratifs et abstraits des tableaux et les états psychologiques qu'ils suscitent ou provoquent.

Chez Levasseur cependant, le recours associatif à la métaphorisation fonctionne comme un leurre, comme une critique des emportements et épanchements surréalistes. Le sens des œuvres ne se trouve

pas seulement dans la représentation de «monstres» troublant l'intégrité de la figure, ni dans une stylisation simpliste et psychologiste de l'angoisse existentielle, ou dans l'évocation d'un extra-pictural manifestant une pacification possible des contradictions humaines. Plutôt l'artiste se préoccupe au premier chef des problèmes de l'espace pictural: le rapport figure/peinture, l'emplacement du sujet dans l'espace du tableau, ce qu'on peut nommer l'espace figural, constitue son argumentation fondamentale. La contemporanéité, le doute et l'incertitude, en un mot le réel, s'incarnent ici par des moyens picturalisés. Continuant l'histoire de la pratique picturale, l'œuvre de Levasseur se cite ou dédouble une représentation de la réalité: le personnage devient motif et trace. À travers un espace ambiant plutôt indéfini, à la fois proche et lointain, l'image larvaire s'inscrit comme lien entre les composantes plastiques de la toile. La déformation figurale résulte des interactions des formes colorées, donc principalement des exigences chromatiques de la composition. Ces motifs imposent leur texture, leur chromaticité, leur luminosité. Ils ont tendance à adhérer au fond pour asseoir davantage leur nature de «tache»... tant au niveau sémantique que syntaxique. Ces motifs abandonnent les systèmes picturaux de représentation naturaliste — volumétrisation perspectiviste, ton local naturaliste, modelé, texturation référentielle.

Autrement dit, tout en étant les matrices narratives d'un drame métaphysique, ces tableaux fonctionnent aussi comme espace pictural et manifestent la puissance de ces représentations qui agissent en signes picturalisés expressionnistes commentant la condition humaine. Le «message» des toiles est à lire sous ce double aspect significatif. En débordant du

contenu représentationnel sur l'espace figural lui-même, l'œuvre de l'artiste engendre une sémantisation à deux registres non exclusifs qui accuse directement, après l'avoir digérée, la fonction picturale moderniste.

Michael Jolliffe

Jolliffe s'intéresse à la reprise de l'imagerie symbolique et associative. Il présente des mises en scène agissant comme citation extra-picturale. Ses grands tableaux muralistes mystérieux et séducteurs traduisent une référence biblique, le *Livre de Daniel*, et des thématiques refusant l'Apocalypse et les cataclysmes. Ils fonctionnent comme des paraboles chrétiennes utilisant un vocabulaire illusionniste pour représenter tant la confusion actuelle que l'ancienne sagesse de l'humanité. Chargées intellectuellement et émotivement, ces métaphores narratives louvoient entre l'optimisme, la mélancolie et l'ironie du rêve fantasmatique. Jolliffe emploie la figure isolée sur un fond monochrome abstrait ou un néo-paysagisme mystique plus ou moins magique (l'éclair, les couronnes-montagnes d'or, la terre ténébreuse...), comme signifiant symbolique de la quête absolue de l'humanité pour son Dieu quel qu'il soit. L'anxiété et l'aliénation contemporaines ne seraient résolues que dans cette épiphanie inspirée de l'Ancien testament. L'artiste veut ainsi édifier un ensemble de croyances, un système de connaissances idéologisé comme dans la peinture de la Renaissance avec sa célèbre «fenêtre sur le monde», actualisée ici comme fenêtre sur le divin, sur l'avenir de l'humanité, mais dans le cadre formel d'une picturalité renouvelée.

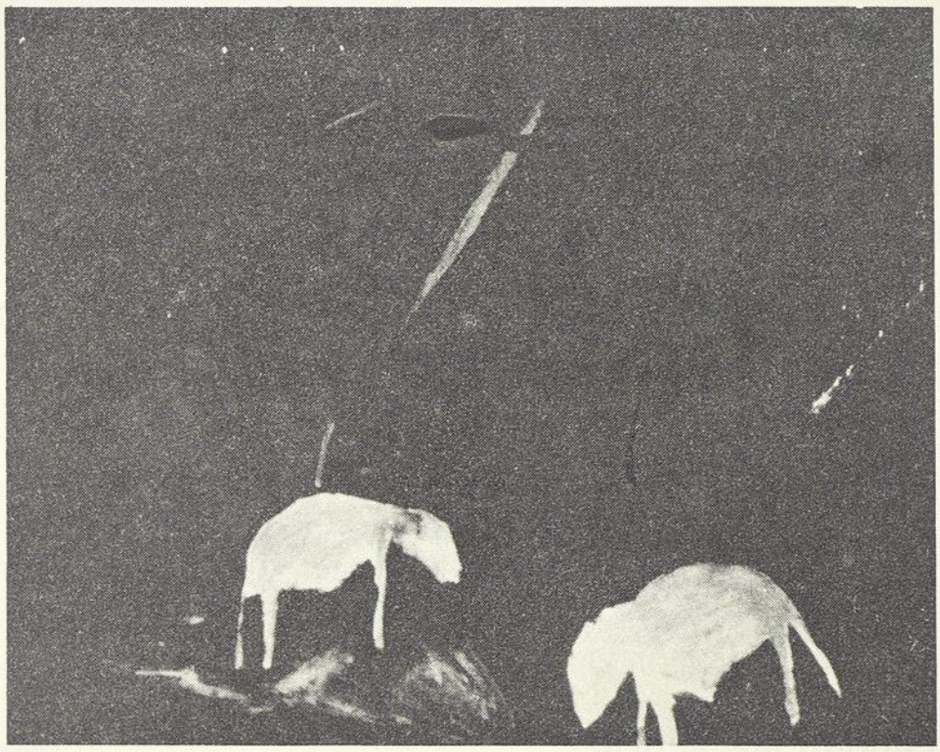
Inspiré des fresques byzantines et de la peinture d'icône, l'art de Jolliffe s'élabore dans un espace

Michael Jolliffe, *Crowned*, 1981, huile sur matériaux divers, 153 x 206 cm., collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

muraliste très compartimenté, aux formes centralisées, dont la logique didactique surdéterminante renforce la lisibilité du récit par le biais d'une iconographie déchiffrable. Le recours à une huile épaisse et réfléchissante, au vernis manifeste, accentue l'aspect visionnaire de l'ensemble. Concurremment cependant, la découpe crue des formes, le positionnement avant-plan/arrière-plan problématisant l'émergence de la figure sur le fond, suggèrent un acquis plutôt critique de l'abstraction, en ce que cette pratique englobe une démarche nettement ironique. Comme cette couronne-montagne ou rempart d'or déposée divinement sur les vicissitudes humaines en témoignage d'une épiphanie prophétique. Chez Jolliffe, il nous apparaît que l'euphorie paradisiaque rejoint l'altérité pacifiste, symbolisée et identifiée religieusement comme le devenir de l'être.

Landon Mackenzie

Mackenzie visualise elle aussi des thèmes métaphoriques idéalistes quasi religieux, où domine un effet paysagiste. La construction de la scène englobe un paysage assombri et des animaux représentés dans une attitude statique, par le biais d'une stricte ordonnance des plans. L'aspect lyrique et romantique de la représentation naturaliste, sa récupération d'un clair-obscur sans rapport à l'objet naturel, les écarts d'échelle, la distortion perspectiviste, etc... se joignent à un dessin enfantin, naïf, quasi primitif, pour citer le tableau-fresque de type préhistorique. Comme l'homme paléolithique dans sa caverne, l'artiste veut recréer l'acte primitif de laisser une trace, une marque investie de signification: elle peint un résidu de son passage. C'est comme si, face à une menace de destruction nucléaire, l'imagination artistique proposait



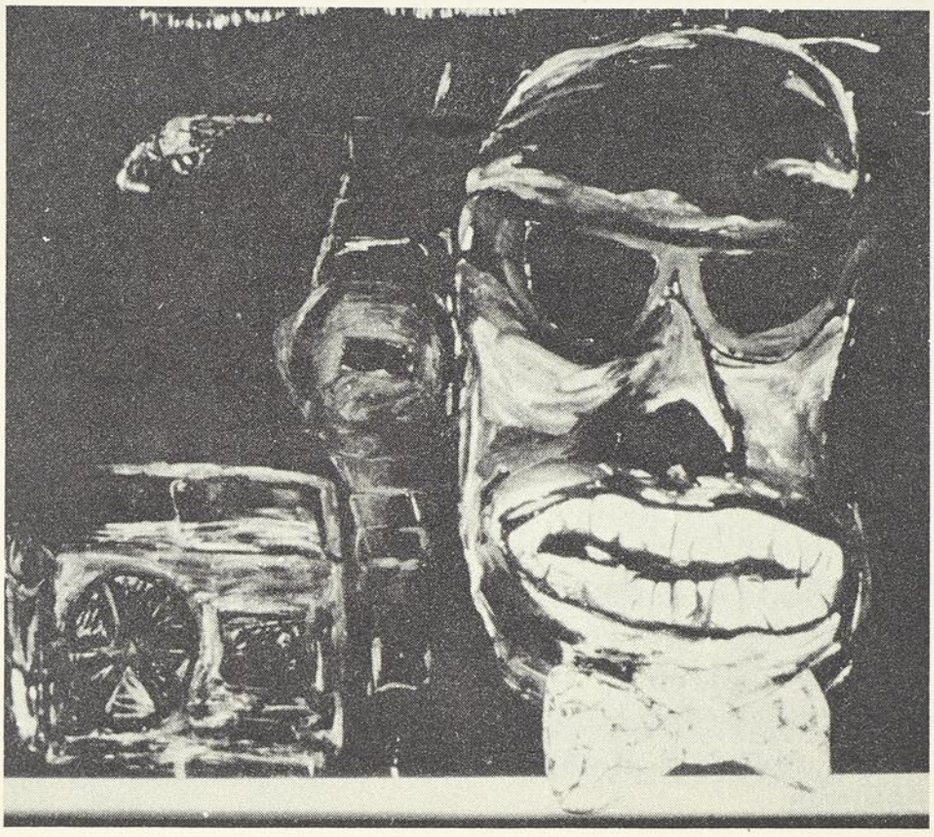
Landon Mackenzie, *Lost River Series 4*, 1981, acrylique sur toile, 193 x 224 cm., collection de Sheila Mackenzie.

de revenir à l'individualisme initial, à l'isolement primal du créateur ainsi qu'à l'expressivité du rêve et de l'enfance. À cette fin, la facture de l'œuvre rend hommage à la palette et à l'atmosphère automatistes, ainsi qu'au mode para-surréaliste de composition.

Malgré le caractère sombre et pour le moins mystérieux, mythique de l'image, son côté à première vue incertain, il existe nonobstant une unité manifeste entre les animaux et leur environnement, une relation fondamentale d'acceptation et de sécurité, d'osmose. Cette situation traduit un optimisme naïf, idyllique, une donnée pacifiste intemporelle et immémoriale. La menace contemporaine dans sa traduction plastique: les ténèbres, semblerait appeler irrésistiblement la quiétude et le repos. La présence du motif de l'eau, d'un effet de vagues ou de reflets, représenté circulairement à partir de la gueule d'un animal, rendrait compte allégoriquement des possibilités futures de la «bête» humaine, malgré ses limites et ses penchants naturels.

Lynn Hughes

Pour rompre avec les assomptions morales et intellectuelles définissant le monde, Hughes fait cohabiter à la surface de l'œuvre un collage de réalités qui s'opposent psychologiquement, culturellement, chronologiquement, et qui rendent compte du chaos actuel de la pensée et de l'imaginaire. L'artiste utilise une imagerie empruntée à l'histoire, aux mondes culturel et intellectuel, aux mass-media, aux bandes dessinées et aux graffiti populaires urbains. Elle amalgame ces effets de référence en fonction de son autobiographie, de sa mémoire, de sa spiritualité, pour explorer la crise sociale et collective. Le regardeur



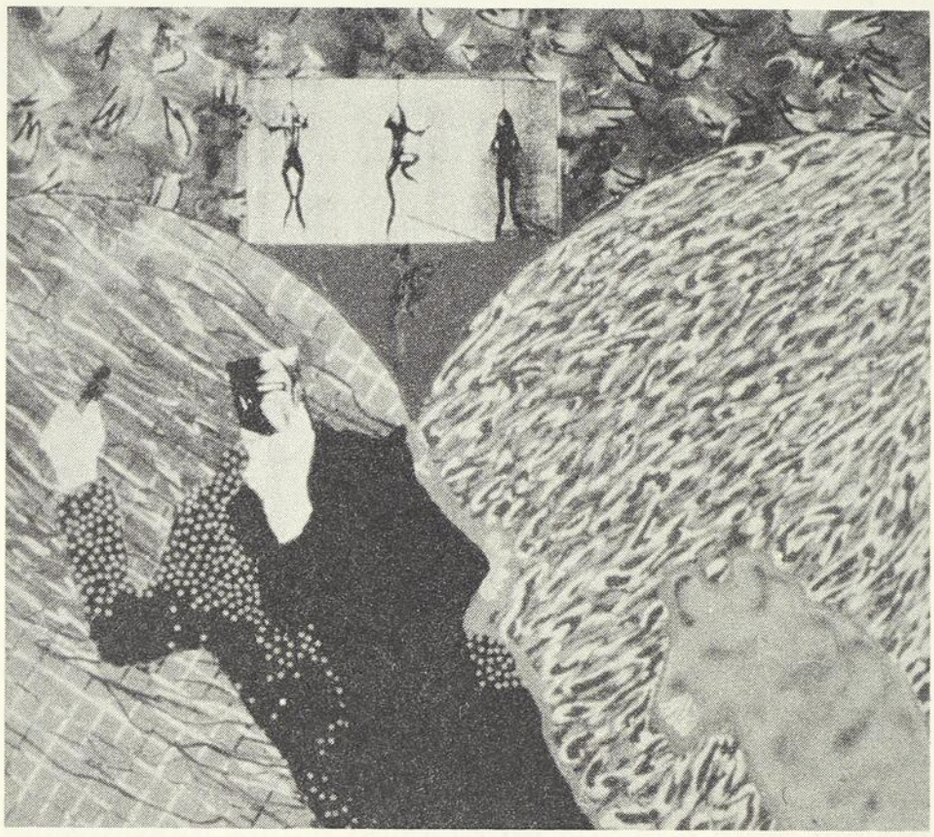
Lynn Hughes, *Tourist*, 1981, huile sur toile, 137 x 152 cm., collection de l'artiste.

ne peut décoder ces contenus symboliques omniprésents par leur dimensionnalité imposante, accusateurs, cherchant à redéfinir l'univers de l'image, qu'en regard des répertoires de signes universels et archétypaux. La surabondance iconographique, décontextualisée, présentée frontalement, sans hiérarchie sur la surface du tableau empêche pourtant tout focus singulier, et semble retracer l'absorption culturelle en mosaïque du Global Village de McLuhan. Cette prise en charge du spectateur n'est pas seulement intellectuelle, elle est aussi émotionnelle. L'effet recherché par le contenu dénonciateur dans la tradition du «scream art», l'est au premier chef par la facture de type graffiti.

Une ambiance pour le moins irrévérencieuse, urgente, si ce n'est brutalement didactique et affirmative est créée par la maladresse picturale, le dessin cru et sans raffinement, des couleurs stridentes, sans harmonies, dans le style des «bad paintings» newyorkaises. Des ruptures d'échelle et de perspectives complètent cette pratique en réaction contre toute forme de prescriptions esthétiques. Le style brutal, souvent morbide de ce cri primal définit une visée de la peinture tout à fait éthique et revendicatrice.

Luc Béland

La mythologie personnelle de Béland concerne l'anxiété existentielle envahissant l'univers contemporain. Ses tableaux-collages multi-media (peinture, gravure, xérographie, découpures de journaux ou de revues) offrent la trame narrative et les indices d'un scénario de fin du monde. Traduisant cette tension inévitable qui serait la nôtre au bord du désastre, ils exposent les frustrations et les souffrances humaines.



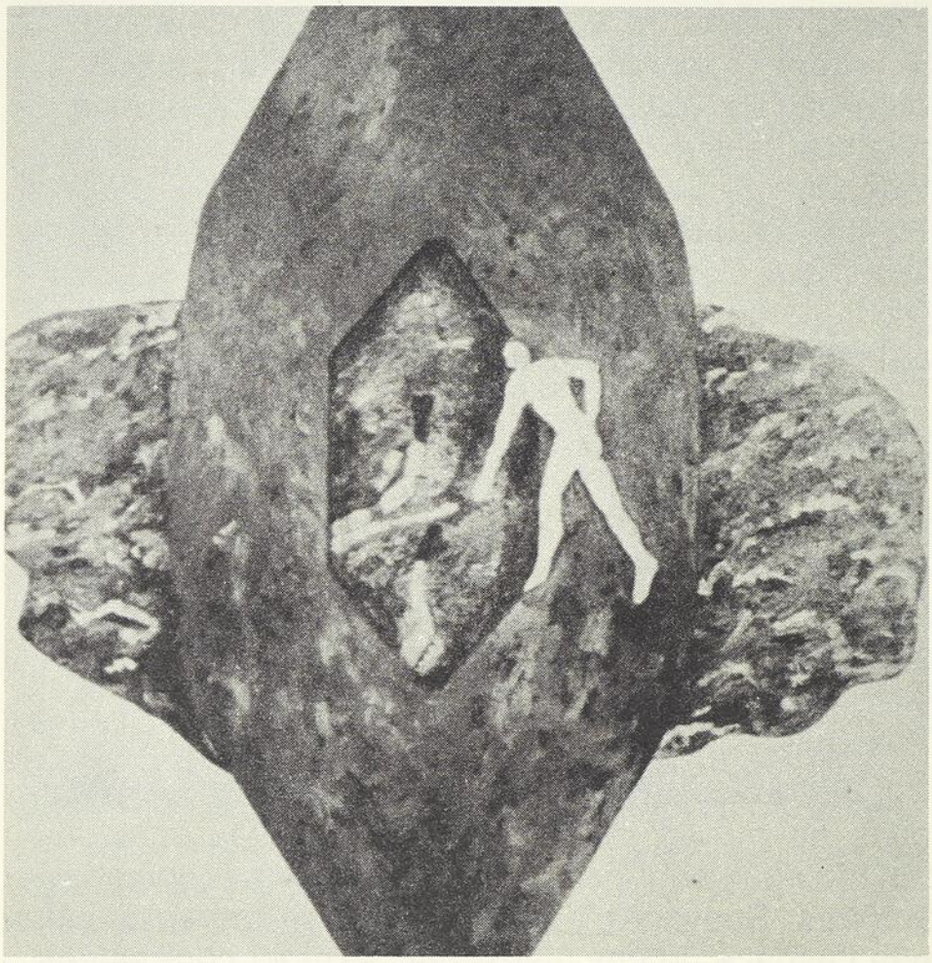
Luc Béland, *Hypermésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain)*, 1982, sérigraphie et media mixtes sur toile, 183 x 213 cm., collection de l'artiste.

À cet égard, l'artiste se présente comme un démiurge conceptualisant et actant un théâtre de l'imaginaire, ou jouant et manipulant le spectateur au moyen de traces et de pistes à déchiffrer. Véritable poétique para-surréaliste dialectisant la lutte pour la survie, l'imagerie de Béland est pourtant paradoxale, car elle raconte sur une veine ironique les limites de la condition d'être. Des personnages (comme le père surréaliste Antonin Artaud), des animaux, des enfants (ces laissés pour compte de la société) sont mutilés, amputés, rendus infirmes, sinon encagés par/dans des grilles analogiquement à l'espèce humaine. En citant l'épitomé moderniste, la grille (the Grid), théorisée par Rosalind Krauss, pour marquer et représenter le Grand enfermement dévoilé par la post-modernité depuis Foucault, l'artiste procède par retournement de sens pour signifier l'histoire récente de la peinture, si ce n'est sa propre aventure ou mésaventure plasticienne.

Dans ces compositions s'opposent figures et surfaces au moyen de plusieurs ambiguïtés spatiales. Les tableaux sont des bricolages de données contradictoires. Souvent c'est l'emploi de la grille qui délimite l'espace de ces plans. Les textures contrastées, les couleurs intenses et séductrices — le rouge, le noir — accentuent cette métaphorisation du réel pour contrôler le référent.

Ilana Isehayek

Isehayek représente des personnages exhibant des difficultés de communication. Ses mises en scène sont préoccupées par l'impression de trivialité qui nous entoure, malgré l'imminence de la tragédie qui nous guette. Des transferts de situation remplis de



Ilana Isehayek, *The Glass Bottom Boat*, 1984, acrylique sur bois, 122 x 138 x 10 cm., collection de l'artiste.

mystère et d'ambiguïté, parfois magiques, parfois maléfiques et incontournables, polarisent une démarche tant théâtrale que picturale. Comme des bas-reliefs, ses peintures sur pièces de bois découpées, peintes à l'acrylique, où se greffent parfois des éléments tridimensionnels, racontent des fables inspirées du Moyen Âge ou des historiettes de fées immémoriales. Quelques symboles ou motifs viennent proposer une lecture et permettre une insertion psychologique du regardeur. Le motif de l'eau impose constamment ses propriétés spécifiques et changeantes: reflet, opacité, transparence. Des personnages mi-homme, mi-poisson, qui se surveillent ou se menacent, soulignent des différences ou des difficultés reliées aux rôles sexuels et sociaux, à leur remise en question. Ainsi on note le passage physique du personnage-voyeur au regardeur-spectateur dans une œuvre récente en fonction du pouvoir réel de manipulation.

Pour Isehayek, ce commentaire ironique sur les rapports entre les êtres passe par une utilisation de couleurs vibrantes, souvent transposées crûment sur la surface comme dans la «bad painting», une perspective et un positionnement volontairement distortionnés. En reformulant le travail du support par l'affirmation de la 3e dimension, en évoluant de plus en plus vers le tableau-objet s'incorporant l'extra-pictural, l'artiste définit le contenu comme donnée essentielle faisant partie de l'œuvre post-moderne.

C'est, semble-t-il, le sens et la portée actuelle de cette Nouvelle Figuration québécoise, comme celle de ce texte qui voulait esquisser sémiologiquement des prolégomènes sur l'œuvre picturale qui se fait. Pour éviter que cette peinture ne demeure qu'une historisation plus ou moins naïve de l'iconisation, des thématiques et des styles picturaux, ou qu'elle ne

semble constituer qu'une reprise figurative posée comme visée et finalité ontologique, il nous fallait interroger la question de la représentation en termes de méta-code, de méta-langage narratif. Car c'est bien en problématisant le référent que le tableau affirme et définit sa portée critique dans la perspective de l'histoire de la peinture.

(Nous devons la reproduction des œuvres d'artistes étudiés dans le présent article au Centre de documentation Yvan Boulerice qui a gracieusement mis à notre service ses matériaux photographiques.)

Notes sur l'esthétique post-moderne et l'architecture

Jean-Paul Guay

Professeur agrégé à
l'Institut d'urbanisme de Montréal

(Texte conçu pour une participation au panel présenté par la Société de philosophie de Montréal, le 19 mars 1986, sous le titre «Architecture et post-modernisme».)

Ces quelques pages abordent les manifestations architecturales du post-modernisme dans un esprit de critique d'art, sans grande ambition théorique. Il ne faut donc pas en attendre une exploration philosophique de l'idée de post-modernité, ni s'étonner de n'y pas trouver de référence à Lyotard ou à Vattimo.

Même si tous mes éventuels lecteurs savent à peu près, j'imagine, de quoi on parle quand on parle d'architecture post-moderne, je me permets quelques précisions. Comme le fait Gillo Dorflès[1], il convient de distinguer *post-moderne, néo-moderne* et *anti-moderne.*

a) Anti-moderne

Le post-moderne n'est pas anti-moderne, n'est pas un simple rejet du moderne, un mouvement de

1. *Architetture ambigue: dal neobarocco al post-moderno*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984.

retour au néo-classicisme du siècle dernier ou aux fastes Beaux-Arts du tournant de ce siècle. Les post-modernes se présentent plutôt comme des héritiers des modernes, mais comme des héritiers irrespectueux, dans certains cas facétieux. Leur idée n'est pas de renier le modernisme, mais de le subvertir, ce qui les oblige à y habiter, comme le guerillero dans le pays.

Ne pas confondre avec le goût rétro, avec la nostalgie de l'ancien, ou avec la prolifération «kitsch» des pastiches stylistiques. Ne pas confondre avec le bizarre, avec la plongée délibérée dans l'absurde ou le dément, avec l'art brut ou l'art naïf.

Comme l'œuvre d'un grand annonciateur, le Catalan Gaudi, l'architecture post-moderne retient généralement la rationalité constructive et l'habitabilité. Elle reste dans le camp de l'architecture savante, même si certains de ses adeptes lorgnent vers celui de l'architecture triviale, du tout-venant dont s'accommode une culture omnivore. L'anti-moderne est quelque chose de fort répandu, qui prend de multiples formes. Nous y attarder nous éloignerait trop de notre propos.

b) Néo-moderne

Dorflès voudrait réconcilier le progrès technique, ce qu'il appelle le «facteur high-tech[2]» avec ce qu'il appelle (d'une expression que j'aime beaucoup): «*un alto quoziente immaginifico*[3]»; je traduis: un haut coefficient d'imaginativité; je ne crois pas que les néo-

2. *Ibid.*, p. 153.

3. *Ibid.*, p. 155.

modernes, les protagonistes du high-tech notamment, soient intéressés à le suivre dans cette voie. Celle de la rivalité (et de la surenchère) est plus naturelle.

c) Post-moderne

Pour nous situer, j'essaierai, malgré la difficulté, d'indiquer quelques traits d'une tendance elle-même extrêmement diverse. Je ne m'aventurerai pas à la suite de Charles Jencks ou d'Aldo Rossi, dans une tentative de classification des courants qui composent cette tendance.

Avant tout, le post-modernisme est un rejet du joug de l'appareil critique moderniste[4], de ses préconceptions, de son influence répressive: fonctionnalisme, minimalisme anti-ornementaliste, arrogance techniciste, esthétique de la machine, refoulement de l'expression et de l'imagination, mutisme des formes, toutes ces manifestations du rigorisme calviniste qui, curieusement, ont surtout fait fortune aux États-Unis.

Dans la foulée de la rébellion d'un pionnier, Robert Venturi, le post-modernisme préconise le retour à la complexité, à l'exubérance, une libération du langage des formes, de la couleur, des matériaux. Il dénonce le simplisme, la répétition, la standardisation. D'où sa fameuse réplique à la devise de Mies von der Rohe: «Less is more», qui devient sous la plume de Venturi, «Less is bore». Minimalisme = ennui. Il faut peut-être rappeler que les architectes modernes n'avaient pas tous renoncé à l'expression et qu'un certain brutalisme, fort à la mode à l'époque où écri-

4. *Ibid.*, p. 127.

vait Venturi, était bel et bien un expressionnisme. Le cas de Louis Kahn est souvent rappelé à juste titre, y compris par Dorflès[5].

Le grand revirement est celui du rapport à l'ornement et plus encore du rapport à l'histoire de l'architecture, l'un ne s'expliquant pas sans l'autre. Le «style international» excluait radicalement l'emprunt stylistique aux architectures traditionnelles (classiques, médiévales, exotiques ou vernaculaires). Sans être un «revivalisme», tout en se défendant de favoriser quelque nouvelle vague «néo», le post-modernisme a contribué, quand ce ne serait qu'en minant les écluses, à un indéniable débordement d'historicisme: néo-classique, néo-baroque, néo-Liberty un peu partout; néo-victorien ici; réhabilitaiton de l'Art déco, etc. Le post-modernisme de la veine Venturi ne se serait jamais permis une entreprise d'imitation stylistique, même «contextuelle». Mais en raison de ses accointances «radical-pop», il pratiquait volontiers la citation. La décontextualisation des objets de consommation étant l'essence même du pop-art, il n'y avait qu'un pas à franchir pour traiter les formes architecturales du passé comme des objets de consommation, et en reproduire les contours, ou en incorporer des fragments dans des œuvres par ailleurs franchement modernes. D'autres, l'Américain Moore, l'Italien Portoghesi, l'Espagnol Bofill ont poussé ce jeu à ses dernières conséquences, qui parfois rejoignent le pur collage. Nous assistons donc à l'éclosion d'un certain éclectisme post-moderne, qui personnellement me réjouit, comme reconquête de la fantaisie, de l'imagination, de l'inattendu, de la loquacité. Du mythico-poétique selon Dorflès. Comme supplément d'âme.

5. *Ibid.*, p. 84-85.

À ce titre, le post-modernisme a d'abord agi comme catalyseur, ou comme déconstipant. C'est peut-être ailleurs que «ça se passera», dans une direction encore inconnue que les choses évoluent. Les pionniers du post-modernisme garderont le mérite d'avoir déboulonné quelques censeurs, dont il était urgent de se passer et qu'il n'est pas urgent de retrouver.

Maintenant que je dois passer à la dimension non pas seulement descriptive, mais critique, j'essaierai de ne pas jouer à mon tour les censeurs, de ne pas me laisser égarer par des relents inconscients d'esthétique normative.

J'aurais préféré parler du «mode d'existence[6]» d'une (soyons techniques) «population» d'objets architecturaux auxquels conviendrait le qualificatif de post-modernes. Il vaudrait mieux en effet parler des objets eux-mêmes que des architectes auxquels ils sont attribués, quand ce ne serait que pour marquer ses distances envers la tendance à la personnalisation des objets architecturaux, conçus comme des œuvres d'art, entièrement produites par un artiste-auteur. Cela aurait exigé une lourde démarche d'inventaire et d'identification des objets, et tout un appareil d'illustration. Dans le cas de l'architecture post-moderne, la position de l'architecte comme artiste-auteur reste d'ailleurs (ou redevient) centrale. Je me représente en somme le post-modernisme comme un mouvement artistique, avec ce que cela comporte de recours à

6. Allusion au titre de l'ouvrage de G. Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, © 1969.

la promotion, aux manifestes, à la polémique, aux actions d'éclat, et de penchant pour le vedettariat. Les objets post-modernes en architecture doivent leur statut à ce qu'une école critique appelle un «art world», en l'occurrence celui des grandes écoles d'architecture et des publications d'avant-garde, après coup celui des media à grande diffusion. Je tenais à rappeler que, comme d'ailleurs dans la quasi-totalité de la production artistique[7], la construction d'une maison ou d'un édifice est une réalisation collective, dont le travail de l'architecte n'est parfois que l'ébauche, et qui de toute façon dépend inévitablement d'une commande, dans laquelle par conséquent l'apport du client est toujours crucial, parfois central.

Qu'en est-il, par rapport à tout cela, du cas de l'architecture post-moderne? Je risquerai quelques assertions, contestables sans doute: on verra ce qu'en pensent mes co-panelistes. Mon premier point devait être que le post-modernisme demeure un avant-gardisme. En fouillant un peu, j'ai découvert que Gilles Lipovetsky[8] parlait précisément de cela, et tellement bien que j'ai décidé de lui céder la parole.

Dans son chapitre intitulé «Modernisme et post-modernisme», il note: «[...] le temps post-moderne est *la phase cool et désenchantée du modernisme*[9]». Plus loin, il précise la notion du post-modernisme qu'il présente

> — d'une part comme critique de l'obsession de l'innovation et de la révolution à tout prix,

7. Pensons au cinéma, à la musique symphonique, à l'opéra.
8. *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
9. *Ibid.*, p. 126.

— d'autre part comme réhabilitation du refoulé du modernisme: la tradition, le local, l'ornementation[10].

Mais auparavant, il avait pris soin de situer l'originalité du post-modernisme dans «cette large continuité démocratique et individualiste[11]», qui est à l'origine du modernisme et s'approfondit dans le post-modernisme. Et il revient sur le sujet:

> [...] le projet post-moderne est obligé d'emprunter au modernisme son essence même, à savoir la rupture: rompre avec le modernisme ne peut se faire qu'en affirmant un *Nouveau* supplémentaire, ici la réintégration du passé, ce qui est en accord profond avec la logique moderniste. Pas d'illusion à se faire, le culte du *Nouveau* n'est pas et ne sera pas aboli, tout au plus devient-il cool et décrispé[12].

Phase cool et désenchantée, variante cool et décrispée du modernisme, telle est donc, pour G. Lipovetsky, l'originalité du post-modernisme.

Mon deuxième point sera qu'il prolonge la tradition d'élitisme et d'hermétisme du mouvement moderne en ce sens qu'il continue de relever d'une esthétique de l'œuvre d'art, comme objet autonome, original, provocateur, particularisé, capricieux, intégralement référable au tempérament, à la manière de l'artiste-auteur. Avant de poursuivre, cernons brièvement ces notions d'élitisme et d'hermétisme.

L'élitisme se manifeste dans un langage référentiel (et révérentiel) à des formes de référence connues

10. *Ibid.*, p. 136.

11. *Ibid.*, p. 129.

12. *Ibid.*, p. 138 (la mise en italique est de nous).

d'une élite (de grands seigneurs, de mécènes, d'intellectuels, de collègues, de connaisseurs, de critiques-diffuseurs, de sorte que d'élitique au départ, le mouvement avec le temps se vulgarise).

Quant à l'hermétisme, les formes de référence ne sont plus connues que d'un petit nombre d'initiés, ou le langage est tellement obscur (abstrus, idiosyncratique) qu'il n'a aucune chance d'être pris au sérieux en dehors d'une chapelle, d'un petit cercle d'adulation, parfois mutuelle.

Trois traits montrent éloquemment, me semble-t-il, cette propension à l'élitisme parfois panachée d'hermétisme.

1. On se représente le post-modernisme avant tout par des noms d'architectes qui lui sont associés.
2. La plupart des architectes protagonistes du post-modernisme ont plus écrit que construit, ou sont plus connus par leurs écrits et leurs conférences que par leur contribution à des réalisations d'architecture. Les écrits de certains d'entre eux sont des théories brumeuses, des assemblages hétéroclites d'idées à la mode; ils resteraient ignorés s'ils n'étaient généreusement illustrés de beaux dessins, qui parfois présentent quelques analogies avec des projets constructibles, parfois ne sont que des compositions abstraites «à propos» de formes architecturales détachées de leur contexte (Eisenman, Lerup), ou des commentaires (ironiques) sur des architectures existantes (Charney).
3. Le post-modernisme a donc remis à la mode le dessin d'architecture. Il redécouvre les dessins des maîtres de l'utopie architecturale. Il revient au lavis en couleurs, mais se refuse généralement

la perspective, à laquelle il substitue systématiquement l'axonométrique. En revanche, il pratique la maquette, y compris la maquette grandeur nature et pour elle-même, comme dans le cas de la fameuse «Strada Novissima» (Venise, 1980).

Mais attention, l'existence parallèle d'une culture savante (inévitablement minoritaire, parce que spécialisée) et d'une culture de masse (à vocation majoritaire) est un fait de société, contre lequel il serait bien inutile de pester (même s'il est permis de penser la culture autrement que polarisée, vers le haut ou vers le bas). De la même façon, le vedettariat est inévitable. La notoriété de l'architecte lui assure les commandes prestigieuses, pour la simple raison qu'elle flatte la prétention de ceux qui dispensent ce genre de commandes (les p.d.g. des grandes corporations, les chefs d'État, comme, autrefois, les évêques et les princes).

Partant de là, est-il concevable que l'architecture post-moderne puisse se laver de ce péché originel, de ce vice congénital: la conception esthétique de l'immeuble comme totalité, du projet architectural comme composition unifiée, de style et de traitement homogènes, à la façon d'un tableau ou d'une statue, à la façon d'un poème, d'une «pièce» de théâtre, d'un «morceau» de musique; comme élément isolé, détaché du lieu, de la réalité naturelle, ou du cadre constructif préalable? L'idée de mise en évidence, d'acte ostentatoire, d'architecture de domination est évidemment retraçable à Palladio et à sa postérité. N'est-elle pas au fondement de la rupture entre l'architecte et le constructeur, entre le monument et son contexte? Comme si le monument ne tirait pas précisément l'essentiel de sa signification de son contexte.

Et de son rapport à l'histoire (à l'histoire du genre particulier auquel il appartient), mais cela est une autre histoire.

C'est un peu tout cela qui nous permettrait, si nous en avions le temps, de départager le post-modernisme de surface d'une réelle renaissance architecturale, à vocation, sinon oecuménique, du moins élargie, annonciatrice d'une production moins ésotérique, moins hautaine, plus conventionnelle, plus mimétique, plus assimilable dans le tissu urbain et le décor rural. C'est l'urbaniste qui parle, un urbaniste en sympathie tout de même avec des courants importants de l'architecture actuelle, avec les «typo-morphologistes», avec les «ensemblistes» (les défenseurs-recycleurs des ensembles historiques). Et sous l'empire d'un goût prononcé pour les ferveurs et les foisonnements baroques, qui appelle le passage d'une esthétique de l'œuvre parfaite, achevée, insolente, à une esthétique de l'effet recherché (suspendu, inachevé), de la réception attendue, à une esthétique de la séduction.

À propos de l'enregistrement
Montréal Postmoderne[1]:
Vers un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale

Ghyslaine Guertin

Professeure au département de philosophie du CEGEP Édouard-Montpetit

1. *Montréal Postmoderne*: D. Gougeon, *Voix intimes*, J. Réa, *Treppenmusik*, C. Vivier, *Pour violon et clarinette*, J. Evangelista, *Clos de vie*, Centredisques, 1985, CMC 2085.

CENTREDISQUES

La rumeur de la mode décrétant la fin de l'avant-garde, du nouveau, du progrès, semble avoir atteint le monde musical qui n'a pu échapper, dit-on, au temps de crise. «Désarroi, indécision, «vide des valeurs» — comme si l'époque [...] ne savait plus à quoi, esthétiquement, se raccrocher[2]», autant de signes susceptibles de renvoyer à tout ce domaine de la création marquée également par «la liberté retrouvée», et un certain ressentiment contre la modernité.

L'enregistrement *Montréal Postmoderne*, sous son emballage moderne, conçu en tant qu'objet de consommation pour plaire, pour séduire, recèlerait-il alors au niveau de son contenu, «le désir d'une rupture[3]», d'un dépassement? Ou encore, la volonté de

2. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 8.
3. Walter Moser, «Mode — Moderne — Postmoderne», *Études françaises*, 20.2, 1984, p. 33.

faire sens au moyen d'un retour à la «vraie» musique? Mais laquelle?

Nous serions tenté d'affirmer, en paraphrasant Jean-Luc Nancy[4], que cette entreprise du sens a pour origine le désir de chercher ce qui se serait perdu ou tout simplement pas présenté, tout au long de cette quête de «pureté» menée par la musique moderne. Et pourtant cette période marquée par la valeur de la nouveauté n'était pas privée de sens. Pourquoi faudrait-il alors effectuer un «retour à», comme s'il y avait eu quelque part une erreur dans le sens de la direction à prendre. Quelle a été cette direction choisie par la musique moderne? Quel est le changement de sens proposé par l'appellation non-encore contrôlée de musique postmoderne? Vouloir comprendre, par rapport à la musique, l'attitude générale requise par le préfixe «post» et qui consiste «à se constituer comme la postérité de quelque chose qu'on dépasse et rejette[5]», nécessite l'identification de quelques points de repère fournis par le développement de la musique moderne. La première partie de notre étude vise cet objectif alors que la seconde permettra d'illustrer, au moyen de l'enquête que nous avons menée auprès des compositeurs du *Montréal Postmoderne*, quelques éléments esthétiques propres à cette mutation du sens. Encore faut-il préciser les faits rapportés par les observateurs de la scène musicale actuelle, et le contenu de la rumeur.

4. Jean-Luc Nancy, *L'Oubli de la philosophie*. Paris, Galilée, 1986, p. 44.

5. Walter Moser, *op. cit.*, p. 33.

Le constat de la crise

La créativité musicale contemporaine serait à bout de souffle et certains signes démontreraient qu'elle est présentement en régression. À travers «l'impureté» de son langage qui s'exprimerait, comme dans les autres arts, par le biais de collages, de commentaires, de superpositions mélodiques et de citations, on aurait constaté[6] la présence d'une expressivité tournée vers la signification d'un message susceptible d'être compris directement par l'auditeur. Le compositeur-séducteur attirerait l'attention en présentant des phrases musicales simples, familières à l'oreille. Œuvres désormais «fermées», orientées vers «le retour à une tonalité aménagée», faisant place davantage au divertissement qu'à la connaissance, tels seraient encore les éléments caractéristiques des œuvres musicales récentes, sur la scène internationale. Les exemples suivants sont déjà bien connus: les nouveaux romantiques allemands centrés autour du compositeur Wolfgang Rhim, se réclament de Brahms et de Richard Strauss, et recherchent avant tout la simplicité. En Italie, Lorezzo Ferrero retourne au bel canto du XVIIIe siècle. Aux États-Unis, Steve Reich affirme «s'intéresser de plus en plus à la musique occidentale traditionnelle et aux ensembles instrumentaux traditionnels[7]». En France, Scarpetta note «un dévergondage de la musique «savante» avec des formes populaires-jazz-rock, rythmes africains ou la-

6. Nous faisons allusion à l'article de Costin Cazaban, «Feu l'avant-garde», dans *Le monde de la musique*, Paris, n° 101, juin 1987, p. 29 à 31.

7. Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 153.

tino-américains ou, à l'inverse, quête hyperintellectualisée et quelque peu mythique de l'origine des sons[8]».

Ce joyeux mélange des genres et des styles conduit les uns à affirmer qu'il n'y a plus de progrès en musique; les autres à constater le bilan déprimant de la création musicale des dernières années. Jean-Jacques Nattiez affirme que le «nouveau romantisme ou nouvel expressionnisme nous ramène quarante ans en arrière, et encore, dans un style épigonal...[9]». Maurice Fleuret constate, pour sa part, que «nous vivons pour la première fois dans l'histoire, sans théorie dominante, sans référence, sans point de repère [...]. La révolution esthétique de ces dernières années n'est pas qualitative mais quantitative [...][10].»

Les grands responsables de cette stagnation musicale? Écoutons la rumeur de la mode: — Les modernes ont tué la «vraie musique». — Ils auraient également contribué au «décalage prolongé entre production et consommation» comme s'est appliqué à le démontrer Pierre-Michel Menger[11] dans son analyse socio-économique de la création musicale française des trente dernières années. Quelle serait alors la cause qui aurait provoqué un tel éloignement de l'auditeur? Quel a été le sens privilégié par les compositeurs marqués par la nouveauté et le progrès en

8. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 8.

9. J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 373.

10. M. Fleuret, cité par Maryvonne De Saint-Pulgent, «Les enfants tristes de Schoenberg» dans *Le Point*, Paris, n° 709, 21 avril 1986, p. 67.

11. P.M. Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1986, p. 229.

musique? L'identification de quelques points de repère puisés dans le développement de la musique moderne permet de le démontrer[12].

I. Orientation du sens dans la musique moderne

Ce qu'il a été convenu d'appeler «nouvelle musique» s'est constitué à partir d'un changement dans la fonction expressive du langage musical, fondé sur la dissonance. Des compositeurs comme Wagner, Brahms, à la fin du XIXe siècle, avaient intégré, tout en respectant l'organisation du système tonal[13], des éléments chromatiques ou encore des modulations, afin d'élargir le champ expressif de la musique tonale. Et ce n'est que très progressivement qu'Arnold Schoenberg, sans viser une rupture avec la tradition, définira une nouvelle technique d'écriture, (inséparable de la dissonance): le dodécaphonisme. Cette technique consiste à utiliser les douze sons de la gamme chromatique en attribuant au principe de «la série[14]», la fonction logique d'assurer l'articulation et l'unité du tout.

12. Notre objectif ne consiste pas à établir un bilan exhaustif de l'histoire de la musique moderne et contemporaine.

13. Nous proposons la définition suivante: «Le système tonal renvoie à une hiérarchie entre les notes et donne une valeur prépondérante à certains intervalles jugés consonants (octave, quinte, quarte, tierce).» Voir Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris, Le Sycomore, 1979, p. 17. Voir également à ce sujet, J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 340-359.

14. La «série» consiste en «un ordre de succession des 12 notes de la gamme chromatique sans répétition d'aucune des notes». Voir Dominique et J.-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 19.

Ce nouveau langage musical revêt pour Schoenberg un sens précis: «La musique n'est pas un quelconque divertissement mais bien la façon dont s'exprime un poète qui s'exprime en musique, dont pense un penseur qui pense en musique[15].»

Adorno, l'interprète marxiste de Schoenberg, s'est appliqué à démontrer en quoi consiste, plus précisément, la nature du contenu de vérité présent dans l'œuvre du musicien et partant, son caractère de nouveauté: «Par la négation de l'apparence et du jeu, la musique tend à la connaissance[16].» En supprimant la fonction de plaisir et de jouissance à l'œuvre musicale, Adorno conçoit une relation tout à fait utopique entre la musique «vraie» et l'auditeur. D'une part la musique ne s'adresse pas au bourgeois qui rechercherait des mélodies faciles à retenir, des ambiances, des atmosphères ou encore des «associations». Ce que la musique traditionnelle serait susceptible d'offrir de plus grossier[17]. D'autre part, si les dissonances font fuir l'auditeur, c'est qu'«elles leur parlent de leur propre condition: c'est uniquement pour cela, dit Adorno, qu'elles leur sont insupportables[18]». Pour Adorno la musique «vraie», par sa seule expression formelle, renvoie, comme l'a démontré Marc Jimenez, à «la réalité du chaos social auquel

15. A. Schoenberg, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 167.
16. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique,* Paris, Gallimard, 1962, p. 52.
17. *Ibid.*, p. 19.
18. *Ibid.*, p. 69.

s'oppose l'individu angoissé par le caractère irrémédiable de son aliénation[19]».

Les affirmations d'Adorno sur la musique rejoignent son discours plus général à propos de l'art: «Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art, est un ignorant. Les expressions comme «régal pour l'oreille» lui suffisent [...]. En réalité plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres[20].» L'art n'a pas pour fonction de plaire et encore moins d'offrir «promesse de bonheur» ou «sérénité». La musique schoenbergienne illustrerait de manière exemplaire ce qu'Adorno attend de l'œuvre d'art: «La nouvelle musique a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur, toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau[21].»

Indépendamment de la vision marxiste d'Adorno en ce qui concerne les rapports entre la nouvelle musique et l'auditeur, il est évident que l'univers sonore introduit par Schoenberg a contribué à définir une nouvelle catégorie d'auditeurs, actifs, spéculatifs. D'ailleurs Schoenberg lui-même en était bien conscient:

> Ma musique opère [...] en associant des éléments complexes dont je suppose que l'auditeur a déjà une bonne connaissance, en sorte que d'autres éléments complexes pourront ensuite intervenir sans que l'auditeur manque d'en appréhender toutes les relations

19. Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, U.G.E., 10-18, 1973, p. 19.
20. Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 24.
21. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 142.

réciproques, les similitudes, les différences, etc., et d'en saisir les articulations logiques[22].

L'auditeur actif commandé par les exigences de la nouvelle musique devra en plus surmonter des difficultés qui relèvent du fait que son oreille soit «acculturée tonalement[23]» et comme l'affirmait Schoenberg:

> Le fossé, qui sépare d'avec la mienne la méthode de composition appuyée sur la tonalité, s'est creusé très vite et très brutalement. Pendant longtemps encore, l'oreille de l'auditeur devra s'habituer à accepter les dissonances comme une chose naturelle [...][24].

Après l'école de Vienne[25], des nouveaux groupes de compositeurs offriront à l'auditeur l'occasion d'être confronté aux difficultés présentées par la complexité de l'écriture musicale. À la fin des années quarante, les compositeurs Stockausen (Allemagne) Boulez (France), Maderna, Nono, et Berio (Italie), se rallient au sérialisme intégral de l'école Webernienne en empruntant des démarches diverses dans le but de «faire vivre la matière sonore dans un état de dispersion, d'éparpillement, à l'intérieur d'œuvres où ne domine plus de direction univoque[26]». Par ailleurs, Messiaen et Dutilleux (France), tout en accordant aussi la pri-

22. A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 87.
23. J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 364.
24. A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 204.
25. L'école de Vienne regroupe outre Schoenberg, les compositeurs Berg et Webern.
26. Dominique et Jean-Yves Bosseur, *op.cit.*, p. 24.

mauté à la matière sonore, font figure d'indépendants, alors que Stravinsky s'intéressera à l'exploitation d'éléments rythmiques et se tournera vers la fin de sa vie vers le sérialisme. Poulenc-Honegger-Milaud représentent la tradition en intégrant dans leur langage musical des éléments de «polytonalité». Même si dans les années cinquante, le sérialisme aboutit à une véritable contestation, Pierre Boulez demeure convaincu qu'«il n'y aura certainement jamais de retour à la tonalité; on s'acheminera vraisemblablement vers un système sériel élargi[27]». Sa définition de l'essence de la musique demeure représentative de tout ce champ d'expérimentation que l'on tend à appliquer à la musique:

> La non-signification de la musique est irrémédiablement notre force spécifique: nous ne perdons jamais de vue que l'ordre du phénomène sonore est primordial: vivre cet ordre est l'essence même de la musique[28].

Alors que Xenakis choisit de travailler les «masses sonores» au moyen du calcul des probabilités, les autres sérialistes comme Stockausen, Berio, Nono, seraient attirés par un autre domaine pivot de la modernité: la musique électro-acoustique. Pierre Schaeffer, le grand initiateur de cette fusion de la musique concrète et de la musique électronique, fonde le Groupe de recherche musicale, à Paris, et recevra tour à tour, Messiaen, Varèse, Boulez et de nouveaux compositeurs, entre autres: François-B. Mâche, Luc Ferrari, Ivo Malec, François Bayle, Francis

27. P. Boulez, *Points de repère,* Paris, Christian Bourgois, Seuil, 1981, p. 31.

28. *Ibid.*, p. 74.

Dhomont. Tous ces compositeurs préconisent une démarche «concrète», «empirique» du son, plutôt qu'une démarche abstraite telle que développée par le sérialisme. Leur objectif: fabriquer «l'objet sonore» comme le «fournit la nature, le fixe des machines, le transforment leurs manipulations[29]». La perception ou plutôt l'écoute de ce «nouvel objet sonore» supposera, encore une fois, toute une adaptation de la part de l'auditeur:

> Et que le public ne se hâte pas de juger trop vite, ni en bien, ni en mal. Il lui faut d'abord réentendre. Une fois ne suffira pas. Il n'est pas non plus tellement question de nous exprimer devant un auditoire mais de le provoquer à considérer l'objet[30].

Le refus de définir le langage musical en fonction d'un sens pré-défini — ou encore de ses possibilités de représentation, d'analogie ou d'imitation, qui caractérise bien cet avant-garde — conduira, dans les années soixante, John Cage à fonder sa poétique de l'œuvre indéterminée. Il s'agit, encore là, d'œuvres expérimentales qui exigent de l'auditeur une nouvelle pratique. Daniel Charles l'a bien démontré en affirmant qu'il s'agit d'une

> musique dont le compositeur ne sait comment elle est faite, ni même, si elle est faite. Au lieu d'écouter ce qu'on sait, on écoute ce qui n'est pas encore objet de savoir. Au lieu de faire ce que l'on sait faire, on fait ce que l'on ignore, on fait advenir ce qui advient[31].

29. P. Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, P.U.F., 1973, p. 13.
30. *Ibid,* p. 13.
31. D. Charles, *Gloses sur John Cage,* Paris, U.G.E., p. 50.

Parallèlement aux événements de mai 1968, le débat musical fait place à des créations collectives, théâtralisant la notation (Kagel), ainsi qu'au développement des musiques américaines dites «répétitives» ou «miniminalistes» (Reich, Glass, Riley). Maintien de la tonalité, partitions écrites, du moins pour Reich et Glass. Ces compositeurs en véritables précurseurs de la musique postmoderne, interpréteront dans leurs œuvres des éléments «ouverts», mais feront appel à des «systèmes simples» et «immédiatement perceptibles». Ce langage rejette par ailleurs, toute signification extrinsèque: «la structure ne renvoie qu'à elle-même[32]». C'est la fin des dogmes, l'avant-garde s'éparpille et comme l'affirmait Pierre Schaeffer qui continue à s'élever contre l'abus et l'exagération des compositeurs à la recherche de la nouveauté:

> Tout semble permis à qui se fixe une règle [...] et surtout à qui fait «nouveau», invente un numéro dont personne, avant lui, n'avait eu l'idée. D'où des violons qui font les pitres (Kagel), des partitions qui se lisent à l'endroit ou à l'envers, des réveille-matin dont la marche règle le jeu de l'exécutant [...][33].

Ce bref parcours à travers les diverses tendances de la musique moderne suffit à démontrer l'importance accordée au langage musical compris dans sa signification intrinsèque, renvoyant à son organisation matérielle et formelle. Il nous a été donné de constater, du côté de l'auditeur, les obstacles inhérents aux démarches des compositeurs. Nous avons pu également observer la place prépondérante occupée par

32. S. Reich, *op. cit.*, p. 38.

33. P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 58.

la production de l'œuvre, et sa réalisation, au détriment de sa réception par l'auditeur.

Le changement du sens proposé par les compositeurs «postmodernes», tend à réhabiliter cet auditeur désenchanté et à le réconcilier avec la musique contemporaine en lui présentant une nouvelle forme d'expressivité. C'est du moins l'objectif que poursuit le groupe des compositeurs du *Montréal Postmoderne*. Reste à savoir le sens qu'ils accordent à ce terme. En quoi consiste leur démarche? Suppose-t-elle une rupture avec celles qui les ont précédés? Quels sont les éléments du sens privilégiés dans cette nouvelle mutation? C'est ce que nous avons voulu savoir en les rencontrant individuellement. Les réponses qu'ils nous ont fournies illustrent les principes esthétiques à l'origine de ce que l'on pourrait appeler «une nouvelle école de composition».

En effet, il nous est permis de lire sur la pochette de l'enregistrement que les compositeurs membres du groupe «Les Événements du neuf» — une société de concerts fondée en 1978 —

> y ont trouvé l'occasion d'échanger et de partager une inspiration et des techniques musicales. Il en est résulté plus d'une fois des rencontres stylistiques dans leurs œuvres, de sorte que certains ont pu y voir la naissance d'une nouvelle école de composition à Montréal[34].

II. Montréal Postmoderne

Pour Lorraine Vaillancourt[35], membre fondateur des *Événements du neuf*, le mot «postmoderne» ren-

34. *Montréal Postmoderne*, Centredisques, 1985, CMC 2085.

35. Madame Vaillancourt est pianiste, chef d'orchestre et dirige l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal depuis 1974.

voie dans le cas présent, à un courant d'écriture sur table, de musique dite sérieuse. Il désigne plus précisément le travail structuré de compositeurs qui, tout en étant «résolument modernes» mais «réalistes», cherchent à intégrer dans leurs œuvres des éléments esthétiques traditionnels mis de côté par la musique moderne. Il ne s'agit pas d'une musique d'avant-garde où l'on chercherait à faire tout exploser, ni d'une musique sérielle. Le titre de l'enregistrement est tout simplement représentatif d'une esthétique musicale datant des années quatre-vingts et partagée par un groupe de quatre compositeurs. Mais qu'en est-il de cette esthétique pour chacun des compositeurs?

1. Denis Gougeon: «Le couturier du son»

L'auteur de *Voix intimes*[36] affirme ne pas être un compositeur postmoderne. Il n'est pas non plus le responsable du titre de l'enregistrement. Par ailleurs, ses principes esthétiques l'opposeraient aux formalistes modernes et le rapprocheraient de l'école classique.

Une des données fondamentales de son esthétique concerne l'expression: «Le sens est dans l'expression.» Ce qui ne signifie pas que sa musique soit privée de forme. L'œuvre demeure bien organisée mais la structure est cachée et au service de l'expression conçue pour plaire et toucher l'auditeur.

Établir une communication avec l'auditeur, prendre contact avec lui, chercher à l'émouvoir, constituent un objectif essentiel dans le développement de son écriture. Il avoue utiliser peu d'éléments

36. Cette œuvre a été jouée au festival de la SIMC 1984 à Montréal.

harmoniques, et emprunter à Mozart des éléments de simplicité et de pureté de formes, pour un maximum d'expression: «Mes lignes mélodiques, dit-il, proviennent du passé.»

Par ailleurs, Gougeon se sent très près des recherches instrumentales de la musique française du XXe siècle. Il a été également influencé par l'orientalisme de Claude Vivier mais il tendrait à s'en éloigner par son approche rythmique et harmonique: «Le côté orientalisant m'aide à sortir du système tempéré.»

«Couturier du son», ce compositeur écrit d'abord pour les interprètes. Ces œuvres sont faites «sur mesure» sans pour cela être nécessairement à la mode. Le rôle de la voix est primordial. Le texte ne comporte aucun message afin de s'en tenir à l'essentiel: le contenu musical. Outre l'utilisation de deux voix, le couturier travaille avec des «tierces», des «quintes», des «gammes chromatiques», en cherchant toujours à établir là encore, une relation affective avec le son.

L'ensemble de ces éléments esthétiques, ferait-il de Gougeon un compositeur postmoderne même s'il avoue en ignorer la signification et avoir écrit sans se soumettre a priori aux règles d'une école?

2. José Evangelista: La mélodie avant tout

Le responsable du titre de l'enregistrement doit son inspiration au courant postmoderne espagnol. Il avoue toutefois, en ce qui concerne sa production musicale, être «un compositeur postmoderne sans le savoir». Il convient par ailleurs de ne pas appartenir à la lignée de l'avant-garde ni à celle des formalistes. Il se définit comme un compositeur «intuitif» qui cherche à créer une musique abordable pour l'auditeur avec lequel il tient à établir une communication.

Son œuvre *Clos de vie*[37] (à la mémoire de Claude Vivier) n'est ni abstraite, ni calculée. Elle est sans point de départ théorique et n'appartient pas à l'école sérielle. L'intention et le hasard des doigts en sont les principales sources. Son écriture orchestrale fondée sur «une mélodie sans contrepoint», reflète l'influence des musiques orientales et plus particulièrement celle de l'Indonésie. L'importance accordée à la mélodie renvoie bien sûr aux préoccupations du compositeur Claude Vivier. Plusieurs éléments nécessaires à la compréhension de son œuvre illustrent l'emprunt au passé. Il convient de mentionner entre autres, la recherche de la simplicité tant au niveau mélodique que rythmique, la superposition d'une même mélodie visant à créer une fausse polyphonie, les ornements, la coloration provenant d'instruments à cordes.

Au chapitre de l'interprétation, ce compositeur ne fait aucune place à la liberté de l'interprète, encore moins à l'improvisation, qui fut une des caractéristiques de l'avant-garde. Evangelista préconise le respect total de l'interprète vis-à-vis les «desiderata» du compositeur.

Amalgame entre la modernité et le retour au passé, sans toutefois vouloir s'y réfugier, ainsi apparaît l'intention créatrice de ce compositeur qui réunit à la fois simplicité et complexité.

37. «Œuvre commandée par la Société de musique contemporaine du Québec et créée à Montréal en novembre 1983. Elle fut choisie pour être une œuvre recommandée par la Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO 1988, et exécutée au festival de la SIMC 1985 en Hollande» (Pochette de l'enregistrement *Montréal Postmoderne*).

3. *John Réa: Le mélange des genres*

À l'opposé des compositeurs dogmatiques et rationalistes modernes, John Réa a opté depuis une dizaine d'années, pour un langage musical plus souple, plus fantaisiste. Il affirme écrire non pas «contre la modernité mais pour la postmodernité» — utilisant des moyens techniques modernes pour la réalisation sonore de ses œuvres postmodernes.

L'auteur de *Treppenmusik*[38] a puisé son inspiration auprès du compositeur Claude Vivier et de l'artiste hollandais Maurits Cornelis Escher et «fait allusion aux escaliers paradoxaux — montées et descentes vers quelque part/nulle part — ainsi qu'aux autres boucles étranges figurant dans les gravures et lithographies de Escher[39]». Le pictural est, dans ce cas, au service du musical, où encore là, se mêlent des éléments empruntés à la culture populaire.

Réa utilise entre autres le saxophone qui lui a été recommandé par Claude Vivier, produisant un effet aux couleurs de la musique de Gershwin. Il y intègre aussi des gammes chromatiques et insiste sur l'importance de la mélodie. Ces éléments contribueraient à définir *Treppenmusik* comme, affirme-t-il, «ma propre machine à voyager dans le temps[40]». Réa reprend en quelque sorte la réflexion de Claude Vivier qui écrivait:

38. «Cette œuvre a été commandée par la Société de musique contemporaine du Québec à qui elle est dédiée. Elle a été jouée au festival de la SIMC au Danemark» (*ibid.*)

39. John Réa, *ibid.*

40. *Ibid.*

> Le temps est un espace à géométrie variable. Les différents plans se côtoient, se pénètrent et se transforment suivant les règles merveilleuses de la mécanique céleste... La musique engendre la magie du temps dans la vie humaine. Pour quelques courts instants, l'être humain transgresse le grand ordre de la mécanique céleste... C'est ainsi que l'humain construisit ses machines à voyager dans le temps: la musique[41].

4. *Claude Vivier*

Cette citation illustre le monde imaginaire et spirituel qui a habité ce compositeur décrit par Serge Garant comme: «peut-être le plus doué de sa génération[42]». Il a toujours privilégié un grand dépouillement dans son écriture musicale, puisant son inspiration dans la musique orientale. Préoccupé par l'auditeur, il était parvenu à attirer son attention en utilisant de petites cellules rythmiques et mélodiques construites sur la base d'une répétition progressive.

Sa composition *Pour violon et clarinette*[43] dénote sa préoccupation pour les lignes mélodiques tout en exploitant une écriture bien spécifique, décrite par son ami Michel-Georges Brégent[44] comme «une écriture modale» représentant «l'aspect horizontal» de la

41. Claude Vivier, *Montréal Postmoderne*.
42. *Montréal Postmoderne*.
43. «Œuvre créée en novembre 1976 dans le cadre de la Semaine de musique contemporaine au Musée d'art contemporain de Montréal». *Montréal postmoderne*.
44. Vivier n'aurait laissé aucune trace écrite sur cette œuvre. Nous nous en tenons donc aux informations de M. Brégent inscrites sur la pochette de l'enregistrement.

musique, contrastant avec «la verticalité» qu'il aurait su développer dans plusieurs autres œuvres.

Conclusion

Le *Montréal Postmoderne*, par ses principes esthétiques, a démontré un désir de faire sens, en se référant non plus au formalisme de la musique moderne, mais au principe de jouissance, du plaisir de l'oreille découlant de la mélodie et de la simplicité du langage musical. Cette primauté accordée à la sensibilité plutôt qu'au savoir rappelle une vieille querelle du XVIIIe siècle où s'opposaient deux esthétiques musicales distinctes. L'une fondée sur l'harmonie, la résonance des corps sonores était soutenue par Rameau. L'autre préconisée par Rousseau gravitait autour de la mélodie et le pouvoir qu'ont les sens, de toucher la sensibilité. Rousseau s'est en effet élevé contre «les beautés harmoniques» ou «beautés savantes» en exigeant de la musique simplicité et naturel. L'esthétique de Rousseau marquait l'origine d'une préoccupation nouvelle: l'auditeur. «Le spectateur devient un pôle de l'activité esthétique [...] L'opéra ne lui est plus proposé à titre d'objet, on se propose au contraire de lui faire vivre quelque chose à travers l'opéra[45].»

Le plaisir de l'oreille, le divertissement, la jouissance, ces critères «postmodernes», déjà contestés par Adorno dans son interprétation marxiste de la musique moderne, dénoteraient-ils une perte du sens?

45. Catherine Kintsler, Préface: «Rameau et Rousseau: Le choc de deux esthétiques», dans J.J. Rousseau, *Goûts de la musique*, Paris, Stock,1979, p. XLVII-XLVIII.

de l'égarement? ou plutôt une recherche d'un nouveau sens?

Si l'analyse du *Montréal Postmoderne* nous a servi à illustrer une nouvelle école de composition, elle ne saurait suffire toutefois à conclure sur le sens plus général de la postmodernité en musique.

Elle nous a fourni des pistes, des indices pour une recherche ultérieure qui tiendrait compte des autres jeunes compositeurs québécois aussi postmodernes probablement sans le savoir, et préoccupés par les problèmes de la réception de l'œuvre musicale.

Par ailleurs, notre enquête nous aura convaincu qu'il n'y a pas lieu d'être pessimiste, ni de s'en remettre aux murmures de la rumeur annonçant une crise dans le monde de la création musicale. Bien au contraire, la recherche de l'équilibre dans la chaîne de la communication, poursuivie par certains compositeurs contemporains, entre la production, la réalisation de l'œuvre musicale et sa réception par l'auditeur, dénote le début d'une évolution dont on ne saurait encore prévoir toutes les avenues possibles. Le débat amorcé autour de la recherche du sens de ce nouveau langage musical «impur» et représentatif de la réalité musicale actuelle, demeure ouvert. Il ne saurait toutefois supprimer l'importance de l'écoute des œuvres elles-mêmes mais peut contribuer à une meilleure compréhension de tout un secteur de la créativité.

Bibliographie sur le Moderne et le Postmoderne

François-Marie Bertrand

Peintre

François Raymond

Professeur au département de philosophie du CEGEP Édouard-Montpetit

(Cette bibliographie, évidemment lacunaire, a été conçue pour rendre justice à des textes rencontrés dont nous ne parlons pas dans «Post modernum omne animal triste» et pour s'ajouter à l'immense bibliographie — 425 titres, en anglais seulement — parue dans *AAM*, p. 435-445.)

Postmodern (1949): of or relating to a movement that is in reaction against the theory and practice of modern art or literature.

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary. 1987

Liste des abréviations utilisées:

AA: The Anti-Aesthetics: Essays in Postmodern Culture, Foster, Hal, (éd.), Port Townsend, Bay Press, 1983.

AAM: Art after Modernism: Rethinking Representation, Wallis, Brian, (éd.), New-York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

AR: L'art a ses raisons: Les œuvres d'art, défis à la philosophie, McCormick, Peter J. (éd.), Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1985.

CJ: Canadian Journal of Political and Social Theory, Department of Political Science, vol. I-IX, Montréal, Concordia University, 1977-1985.

ICA: Postmodernism ICA Document, vol. 4-5, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1986.

S: Screen, «Postmodern Screen», vol. XXXVIII, n° 2, Londres, printemps 1987.

Abercrombie, Stanley, «Towards post-post-modernism», *Contract Interiors*, avril, 1978, p. 57.
Acker, Kathy, «Realism for the Cause of Future Revolution», in *AAM*, p. 31.
Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max, «La production industrielle de biens culturels, Raison et mystification des masses», in *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 129-176.
———, *Théorie esthétique,* Paris, Klincksieck, 1982.
———, *Paralipomena, Introduction première*, Paris, Klincksieck, 1976.
Aldridge, John W., *Critics and Essays in Modern Fiction: 1920-1951,* New-York, 1952.
Aldridge, A. Owen, «Ancients and Moderns in Eighteenth Century», *Dictionary of the History of Ideas*, vol. I, New-York, Charles Schribner's Sons, 1973, p. 76-87.
Allen, Richard, «Critical Theory and the Paradox of Modernist Discourse», in *S*, p. 69.
Allsop, Brian, «Post-modern: The Image and The Challenge?», *The Canadian Architect*, octobre 1979.
Ascott, Roy, «Towards a Field Theory for Post-Modernist Art», *Leonardo*, vol. 13, Penguin Press, 1980, p. 51-52.
Badiou, Alain, «Custos, Quid Noctis?», *Critique*, n° 450, novembre 1984.
Baudrillard, Jean, «L'ordre des simulacres», in *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 75-128.
———, «Modernité», *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1973.
———, «The Ecstasy of Communication», in *AA*, p. 126.
———, «The Precession of Simulacra», in *AAM*, p. 253, publié en français dans *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 9-69.
———, *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.
Baudelaire, Charles, «La modernité», *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 466.

———, «L'artiste moderne», *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 303.
———, «Le public moderne et la photographie», *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 313.
Barthes, Roland, «From Work to Text», in *AAM*, p. 169.
Belin-Milleron, J., «Communication et logique dans l'anthropologie culturelle», *La Communication*, Montréal, Montmorency, 1971.
Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture,* Mass., M.I.T. Press, 1977.
Benjamin, Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *Essais 2, 1935-1940*, Coll. Médiations, n° 241, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
———, «The Author as Producer», in *AAM*, p. 297.
———, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», *Essais 2, 1935-1940, Coll. Médiations, n° 241, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.*
Bennington, Geoff, «Introduction: The Question of Postmodernism», in *ICA*, p. 5.
Bertrand Pierre, *L'oubli, révolution ou mort de l'histoire*, Paris, P.U.F., 1975.
Besson, Charles, «Tableaux abstraits», *Art Press*, n° 106, septembre 1986.
Blanchot, Maurice, «Le mal du musée», *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 52-61.
Blocker, H. Gene, «Anatomy, Reference and Post-Modern Art», *British Journal of Aesthetics*, 20, n° 3, été 1980, p. 229.
Boba, Shozo, «Postmodern Conditions», *The Japan Architect*, 7809, p. 5.
Bois, Yve-Alain, «Modernisme et post-modernisme», *Symposium Encyclopedia Universalis*, 1985, p. 187-196.
Bolton, Richard, «The Modern Spectator and The Postmodern Participant», *Photo communiqué*, été 1986.
Borges, Jorge Luis, «Pierre Ménard, Author of the Quixote», in *AAM*, p. 3.
Boyd-Bowman, Susan, «Imaginary Cinematheques — The Postmodern Programmes of INA», in *S*, p. 103.

Bradley, Jessica et Nemiroff, Diana (éd.), *Chant d'expérience*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, mai 1986.

Brock, Bozon, «The End of the Avant-Garde? And to the End of Tradition», *Artforum*, été 1981, p. 62.

Buchloh, Benjamin H.D., «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art» , *Carnegie International*, Museum of Art, Pittsburg, Carnegie Institute, 1985, p. 38.

————, «Bennys: The Twilight of the Idol», *Artforum*, n° 18, janvier 1980, p. 35.

————, «Figures of Authority, Ciphers of Regression», in *AAM*, p. 107.

————, «Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde», *Artforum*, n° 18, mai 1980, p. 52.

Bürger, Peter, «Theory of the Avant-Garde», Minneapolis, University of Minnesota, 1984.

Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, Inc., 1986.

Butor, Michel, *Essais sur les modernes*, Coll. Idées, n° 61, Paris, Gallimard, 1964.

Campo, Sylvain, «Postmodernité?!!, *Archéologie de la modernité*», *Protée*, vol. 15, n° 1, hiver 1987, p. 166.

Caron, Christophe, «Un palais post-moderne», *Continuité*, n° 32-33, été/automne 1986, p. 68.

Caso, Antonio «The Concept of Universal History», in *CJ*, vol. IV, n° 3, 1980, p. 51.

Collins, James, «Postmodernism and Cultural Practice», in *S*, printemps 1987, p. 11.

Colloque: «Performance et multidisciplinarité: postmodernisme», Montréal, du 9 au 11 octobre 1980.

Cooper, Barry, «Nihilism and Modernity», in *CJ*, vol. II, n° 2, 1978, p. 97.

Crane, Roland J., *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952.

Crary, Jonathan, «Eclipse of the Spectacle», in *AAM*, p. 283.

Creed, Barbara, «From Here to Modernity — Feminism

and Postmodernism», in *S*, p. 47.
Crimp, Douglas, «On the Museum's Ruins», in *AA*, p. 43.
———, «The Photographic Activity of Postmodernism».
———, «Pictures», in *AAM*, p. 175.
———, «The Postmodern Museum», *Parachute*, n° 46, 1987.
Daix, Pierre, *Nouvelle critique et art moderne*, Paris, Seuil, 1968.
Damisch, Hubert, *Ruptures Cultures*, Paris, Minuit, 1976.
Davies, Ioan, «Approaching Walter Benjamin: Retrieval, Translation and Reconstruction», in *CJ*, vol. IV, n° 1, février 1980, p. 59.
Davis, Douglas, «Post Everything», *Art in America*, n° 68, février 1980, p. 11.
De la Sizeranne, Robert, «Qu'est-ce qu'un «Faux» en Art?», *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1930, p. 865.
Deleuze, Gilles, *La logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
———, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
———, «Philosophie et minorité», *Critique*, n° 369, février 1978, p. 154.
Dewo, Peter, «From Post-Structuralism to Postmodernity», in *ICA*, p. 12.
Dostie, Bruno, «Le post-contemporain», in *La Presse*, 1er août 1987.
Dufrenne, Mikel, *Esthétique et philosophie*, Tome I et II, Paris, Klincksieck, 1976.
———, *Art et politique*, Paris, 10/18, 1974.
Dussault, Jean-Claude et Toupin, Gilles, *Éloge et procès de l'art moderne*, Montréal, VLB, 1979.

En collaboration:

3 → ∞: New Multiple Art, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1970-1971.
Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, 1981.
Art/Société 1975-1980, Québec, Musée du Québec, 1981.
Revue d'esthétique 1975-1980, nos 3-4, 1978, «Collages«,

Coll. 10/18, n° 1277, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
Modernism and Modernity, The Press, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
Art Bibliographies, Modern, vol. I à XVI, Oxford, Clio Press, 1970-1985.
Lumières perception-projection, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, août 1986.
Faure, Elie, «L'art moderne», vol. 1 et 2, *Histoire de l'art*, Paris, Livre de Poche, 1964.
Ferland, Madeleine, «Féminisme et postmodernité», *Philosopher*, n° 1, 1985.
Fischer, Hervé, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland, 1981.
Foster, Hal. (éd.), *The Anti Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983.
———, «Postmodernism: A Preface», in *AA*, p. IX.
———, «The Problem of Pluralism», *Carnegie International*. Museum of Art, Pittsburg, Carnegie Institute, p. 50.
———, «Recodings», *Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Bay Press, 1985.
———, «Re: Post», in *AAM*, p. 189.
Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur», dans *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Paris, Armand Colin, juillet-septembre 1969.
———, «The Subject and Power», in *AAM*, p. 417; en français dans *Michel Foucault* par Hubert L. Dreyfus et Paul Robinow. Paris, Gallimard, 1984.
Frampton, Kenneth, «Some Reflections on Postmodernism and Architecture», in *ICA*, p. 26.
———, «Towards a Critical Regionalism: Six points for an Architecture of Resistence», in *AA*, p. 16.
Francklin, Catherine, «Interview with Jean Baudrillard», *Flash Art*, n° 130, octobre/novembre 1986, p. 54.
Frank, Joseph, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, LIII, printemps, été et automne 1945.
Frascica, Francis et Harrison, Charles (éd.), *Modern Art and Modernism*, New York, Harper & Row, 1983.

Gablik, Suzi, *Has Modernism Failed*, New York, Thames and Hudson, 1984.
Gervais, Raymond, «Big Band et postmodernité», *Parachute*, n° 39, juin, juillet et août 1985.
Gottlieb, Carla, *Beyond Modern Art*, New York, E.P. Dutton, 1976.
Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1965.
————, «Moderne et Post-Moderne», *Arts*, n° 54, février 1980, p. 64-66.
Grossberg, Lawrence, «The In-Difference of Television», in *S*, p. 28.
Guilbault, Serge, «Hot Paint for Cold War», *C Magazine*, n° 12, 1987.
————, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
Habermas, Jürgen, «Modernity An Incomplete Project», in *AA*, p. 3.
————, «Some Conditions for Revolutionizing Late Capitalist Societies», in *CJ*, vol. VII, n°s 1-2, 1983, p. 32.
Hazen, C.D., *Modern European History*. Holt-Clark Irwin.
Hertz, Richard, «Theories of Contemporary Art», Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1985.
Hoberman, J., «After Avant-Garde Film», in *AAM*, p. 59.
Houdebine, Jean-Louis, «Brèves remarques sur Nietzsche et le nihilisme», Paris, *Art Press*, n° 10, janvier 1987.
Hudon, Jean-Guy, «Survol de la modernité», *Protée*, vol. 15, n° 1, hiver 1987, p. 161.
Hudson, Wayne, «Ernst Bloch: «Ideology» and Postmodern Social Philosophy», in *CJ*, vol. VII, n° 1-2, 1983, p. 131.
Hugues, Robert, «The Rise of Andy Warhol», in *AAM*, p. 45.
Jameson, Frederic, «Hans Haacke and The Cultural Logic of Postmodernism», *Hans Haacke: Unfinished Business*, New-York, The New York Museum of Contemporary Art, 1986, p. 38.
————, «Postmodernism and Consumer Society», in *AA*, p. 111.
————, «Postmodernism, or the Cultural Logic of the

Late Capitalism», *New-Left Review*, n° 142, 1984.
————, «Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future», in *AAM*, p. 239.
Jenks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, New-York, Rizzoli, 1977.
————, «Late Modernism and Post-Modernism», *Architectural Design*, 11-12, 1978, p. 593.
————, «Post Modern Classicism: The New Synthesis», *Architectural Design*, n° 50, p. 5-6.
Joy, Martin, «In the Empire of the Gaze», in *ICA*, p. 19.
Kelly, Mary, «Re-Viewing Modernist Criticism», in *AAM*, p. 87.
Klotz, Heinrich, (éd.) *Postmodern Visions Drawings, Paintings, and Models by Contemporary Architects*, New-York, Abbeville Press, 1985.
Kortian Garbis, «L'art appartient-il au passé?», *Critique*, janvier 1982, n° 416, p. 72.
————, *Métacritique*, Paris, Minuit, 1979.
Krauss, Rosalind E., «John Mason and Post-Modernist Sculpture: New Experiences, New Words», *Art in America*, n° 67, mai 1979, p. 120.
————, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, MIT Press, 1984.
————, «The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition», in *AAM*, p. 13.
————, «Sculpture in the Expanded Field», in *AA*, p. 31.
Kroker, Arthur, «Augustine as the Founder of Modern Experience: The Legacy of Charles Norris Cochrane», in *CJ*, vol. VI, 1982, n° 3, p. 79.
————, «The Disembodied Eye: Ideology and Power in the Age of Nihilism», in *CJ*, vol. VII, n° 1-2, p. 194.
Kroker, Arthur, et Cook, David, *The Postmodern Scene, Excremental Culture & Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 1986.
Kuspit, Donald B., «Flack from the «Radicals»: The American Case against German Painting», in *AAM*, p. 137.
Lacoue-Labarthe, Philippe, «On the Sublime», in *ICA*, p. 7.
Lamonde, Yvan et Trépanier, Esther, *L'avènement de la*

modernité culturelle au Québec, Québec, Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1986.
Lawson, Thomas, «Last Exit: Painting», in *AAM*, p. 153.
Lefebvre, Henri, «Qu'est-ce que la modernité» dans *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit, 1962.
Lepage, Jocelyne, «Le nouveau ciel de Montréal», *La Presse*, 4 juillet 1987.
Levin, Harry, «What Was Modernism», *Refractions*, New-York, Oxford University Press, 1966, p. 271-295.
Levin, Kim, «Farewell to Modernism», *Arts*, n° 54, octobre 1979, p. 90.
Lewis, Mark, «If the Price is Right», *C Magazine*, n° 12, 1987, p. 20.
Linker, Kate, «Representation and Sexuality», in *AAM*, p. 391.
Lynton, Norbert, *The Modern World*, New-York, McGraw-Hill, 1965.
Lippard, Lucy R., «Trojan Horses: Activist Art and Power», in *AAM*, p. 341.
Lowe, Walter, «Dangerous Supplement/Dangerous Memory: Sketches for a History of the Postmodern», *Thought*, vol. 61, n° 240, mars 1986, p. 34.
Lucie-Smith, Edward, «Late Modern», *Movements in Art since 1945*, nouvelle édition revue, Londres, Thames and Hudson, 1984.
Lyotard, Jean-François, «Complexity and the Sublime», in *ICA*, p. 10.
———, «Defining the Postmodern», in *ICA*, p. 6.
———, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.
———, «Histoire universelle et différences culturelles», *Critique*, n° 456, mai 1985.
———, «A note on Popular Culture», in *ICA*, p. 58.
———, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
———, «Presenting the Unpresentable: The Sublime», *Art Forum*, n° 20, avril 1982.
———, «A Response to Kenneth Frampton», in *ICA*, p. 30.

Lyotard, Jean-François et Rorty, Richard, «Discussion», *Critique*, n° 456, mai 1985.
Massu, Claude, «La Postmodernité américaine», Paris, *Esprit,* n° 109, décembre 1985.
McRae, K.D., «Le concept de la société fragmentaire de Louis Hartz et son application à l'exemple canadien», in *CJ*, vol. III, n° 3, 1979, p. 69.
McRobbie, Angela, «Postmodernism and Popular Culture», in *ICA*, p. 54.
Mellencamp, Patricia, «Images of Language and Indiscreet Dialogue — The Man Who Envied Women», in *S*, p. 87.
Memmi, Albert, *Portrait du colonisé- précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966.
Merquior, J.G., «Spider and Bee», in *ICA*, p. 16.
Minguet, Philippe, «Une rhétorique de l'architecture», in *AR*, p. 459.
Misgeld, Dieter, «Habermas's Retreat from Hermeneutics: Systems Integration, Social Integration and the Crisis of Legitimation», in *CJ*, vol. V, n°s 1-2, p. 8.
Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch,* Paris, Denoël/Gonthier, 1977.
Mongin, Olivier, «Dégénérescence intellectuelle ou régénération?», *Esprit*, août-septembre 1985.
Moser, Walter, «Oxymoron», *Vice Versa*, octobre-novembre 1986.
Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *AAM*, p. 361.
New, Chester W. et Trotter, Reginald G., *Modern History*, Toronto, Clarke, Irwin & Co., 1946.
Newman, Michael, «Revising Modernism, Representing Postmodernism», in *ICA*, p. 32.
Nietzsche, Friedrich, *Crépuscule des Idoles*, Paris, Gallimard, 1974.
O'Doherty, Brian, «What is Post-Modernism», in *Art in America*, mai-juin 1971, p. 19.
Okabe, Aomi, «Kao at the Dawn of Modernity», in *The Archimboldo Effect*, Milan, Bompiani, 1987, p. 235.

O'Sullivan, Gerry, «Introducing: Freud, Faith, and the Postmodern Thing», *Thought*, vol. 61, n° 240, mars 1986.
Owens, Craig, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in *AAM*, p. 203.
————, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», in *AA*, p. 57.
Panofsky, Erwin, «Le problème du style dans les arts plastiques», *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 183.
Pasolini, Pier Paolo, «Sur le discours indirect libre», in *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 39.
Penley, Constance, «A Certain Refusal of Difference: Feminist Film Theory»,in *AAM*, p. 375.
Pietra, Régine, «L'esthétique écartelée: de l'écart à la trace», in *AR*, p. 96.
Pontbriand, Chantal, «Histoire et Post-modernité», *Parachute*, n° 47, juin, juillet et août 1987.
Porphyrios, Demetri, «Architecture and the Postmodern Condition», in *ICA*, p. 30.
Portoghesi, Paolo, *After Modern Architecture*, New-York, Rizzoli, 1982.
————, *Postmodern*, New-York, Rizzoli, 1983.
Poulain, Jacques, «Richard Rorty ou la boîte blanche de la communication», *Critique*, n° 417, février 1982, p. 130.
Rader, Melvin (éd.), *A Modern Book of Aesthetics*, édition revue, New-York, 1952.
Rebatet, Lucien, «La peinture italienne moderne», Paris, *La Revue Universelle*, Tome LXII, n° 9, 1er août 1935, p. 367.
Richards, I.A., «The Chaos of Critical Theories», in *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1959, p. 5-10, [1ère édition 1924].
————, «The Phantom Aesthetic State», in *Principles of Literary Criticism*, p. 12-18.
Richards, J.M., *An Introduction to Architecture*, Penguin Books.
Richter, Paul, «Modernism and After», *Vanguard*, vol. 10,

n° 4, mai 1981, p. 22.
Roberts, John, «Postmodern Television and the Visual Arts», in *S*, p. 118.
Robins, Corinne, *The Pluralist Era*, New-York, Harper & Row, 1984.
Rorty, Richard, «Le cosmopolitisme sans émancipation, en réponse à Jean-François Lyotard», *Critique*, n° 456, mai 1985.
———, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton, Princeton University Press, 1979.
Rosenberg, Harold, «Collage: Philosophy of the Put-Togethers», *Art on the Edge*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 173.
———, «Inquest into Modernism», *Art & Other Serious Matters*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 44.
———, «Metaphysical Feelings in Modern Art», *Art & Other Serious Matters*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 306.
———, «The Old Age of Modernism», *Art of the Edge*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 281.
———, *The Tradition of the New*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, [1ère édition 1960].
Rosler, Martha, «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience», in *AAM*, p. 311.
Rougier, Louis,«Sous le règne de la machine», *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1930, p. 909.
Rovit, Earl H., «The Ambiguous Modern Novel», *Yale Review*, printemps 1960.
Ruskin, John, *Modern Painters,* 5 vol. New-York, Merrill and Baker, sans date, [1843, 1846, 1856, 1856, 1860].
Said, Edward W., «Opponents Audiences Constituencies and Commodity», in *AA*, p. 135.
Scarpetta, Guy, «Orsay la négation de la modernité», *Art Press*, n° 111, février 1987.
Schwartz, Ronald David, *Habermas and the Politics of Discourse», in CJ*, vol. V, nos 1-2, 1981, p. 45.
Schürmann, R., «Anti-Humanism. Reflections on the Turn towards the Post-Modern Epoch», *Man and the World*,

1979, n° 2, p. 160-177.
Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, F. Hazan, 1957.
Solomon-Godeau, Abigail, «Photography After Art Photography», in *AAM, p. 75.*
Stangos, Nikos (éd.), *Concepts of Modern Art*, London, Thames and Hudson, édition revue, 1981.
Staub, Hans O., «The Tyranny of Minorities», *Dedalus*, été 1980.
Stephens, Suzanne, «Playing with a Full Decade», *Progressive Architecture,* décembre 1979, p. 64.
Tancock, John L., *Multiples: The First Decade,* Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1971.
Thom, René, «The Question of the Fragment», in *The Archimboldo Effect*, Milan, Bompiani, 1987, p. 319.
Thorton, Gene, «Post-Modern Photography: It doesn't look «modern» at all», *Art News,* n° 78, avril 1979, p. 64.
Ulmer, Gregory L., «The Object of Post-Criticism», in *AA*, p. 83.
Vallier, Dora, *L'art abstrait*, Paris, Livre de Poche, 1980.
Vattimo, Giovanni,«Aesthetics and the End of Epistemology», in *AR*, p. 287.
————, *La fin de la modernité: Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne,* Paris, Seuil, 1987.
Walker, E.A., *Colonies,* Cambridge, Macmillan.
Wallis, Brian (éd.), *Art After Modernism: Rethinking Representation,* New-York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.
————, «What's Wrong With This Picture?», in *AAM*, p. XI-XVII.
Wellek, René, «Periodisation in Literary History», *Dictionary of the History of Ideas*, vol. III, New-York, Charles Schribner's Sons, 1973, p. 481.
Wellmer, Albrecht, «On the Dialectic of Modernism and Postmodernism», *Praxis International*, vol. IV, n° 4, 1985.
Wescher, Herta, *Collage*, New-York, Harry N. Abrams, 1971.

Wiser, James, «Modernity and Political Community», in *CJ*, vol. IX, n° 3, p. 102.
Wolfe, Tom, *The Painted Word,* New-York, Bantam Books, 1976.
Wollheim, Richard, *Art and its Objects*, Cambridge, 1980.
Woodward, Kathleen (éd.), «The Myths of Information: Technology and Post-Industrial Culture», Madison, Coda Press, Inc., 1980.
Wyver, John, «Television and Postmodernism», in *ICA*, p. 52.
Youngblood, Gene, «Metadesign: Auf dem Weg zu einem Postmodernismus der Rekonstruktion», *Ars Electronica*, Linz, juin 1986.
Zevi, Bruno, *Le langage de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1981.
Zunz, Olivier, «Genèse du pluralisme américain», *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 42e année, n° 2, mars-avril 1987, Paris, Armand-Colin, p. 427, p. 429 à 444.

MIKEL DUFRENNE

au Québec

COLLOQUE

organisé par la
Société d'Esthétique du Québec
avec la participation de Mikel Dufrenne

PARTICIPANT·E·S

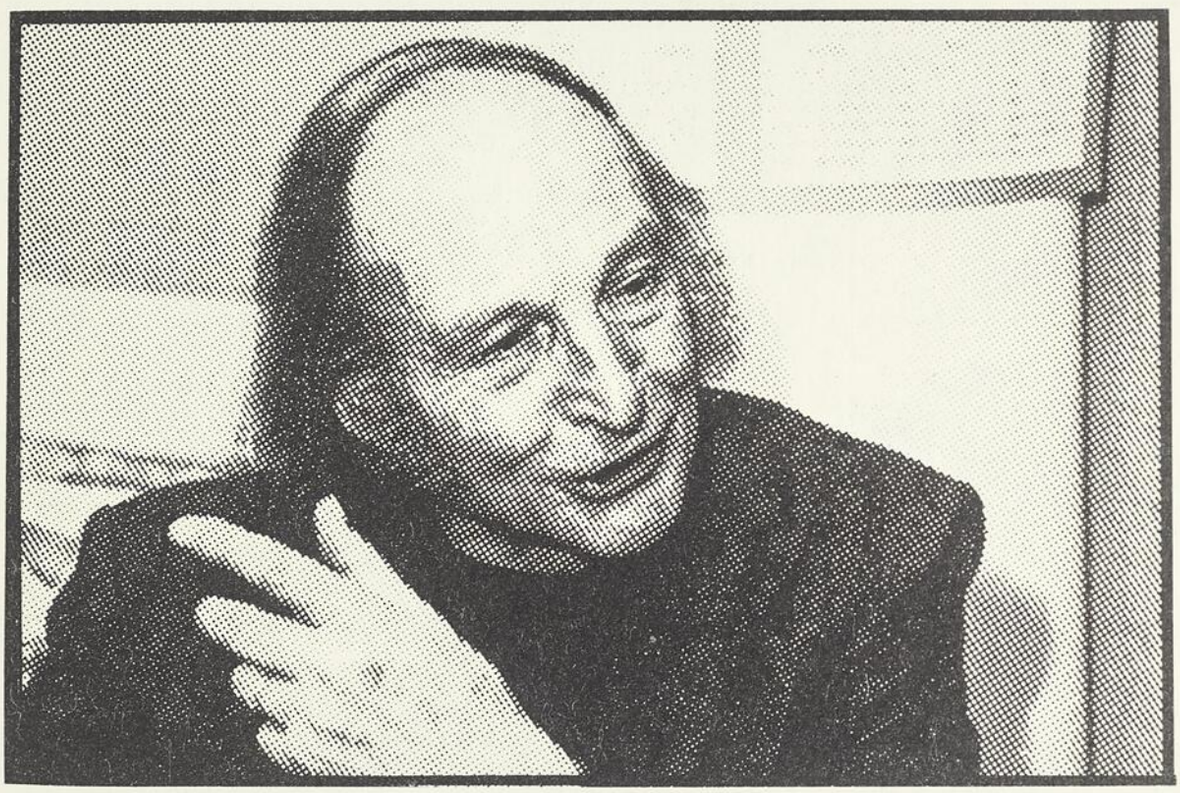
Marcelle Brisson
Cécile Cloutier
Nicole Dubreuil-Blondin
François-Marc Gagnon
Lise Lamarche
Louise Letocha
Gaston Miron
Raymond Montpetit
René Payant
Pierre Perrault
Louise Poissant

À l'Université de Montréal
3200 Jean-Brillant
Salle 4295

Vendredi, le 31 octobre de 13.30 h. à 17.30 h.
Samedi, le 1er novembre 1986 de 9 h. à 12 h.

Entrée libre

Renseignements: 731-2180



MIKEL DUFRENNE AU QUÉBEC

31 octobre — 1er novembre

VENDREDI 31 octobre

13 h 30 Louise POISSANT, Présidente de la Société d'Esthétique du Québec
Présentation

13 h 45 René PAYANT, Université de Montréal
De Dufrenne à Mikel

14 h 15 Cécile CLOUTIER, Université de Toronto
***Le Poétique** et la poésie de l'Hexagone*

14 h 45 Lise LAMARCHE, Université de Montréal
Quelques leçons

15 h 15 Pause

15 h 30 Louise LETOCHA, Université du Québec à Montréal
La représentation dans l'a priori

16 h 00 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Université de Montréal
Quand la porte de grange ouvre sur l'utopie

16 h 30 Pierre PERRAULT, cinéaste
(à confirmer)

17 h 30 Rencontre avec MIKEL DUFRENNE
Librairie OLIVIERI
3527 avenue Lacombe
Séance de signature, cocktail

SAMEDI 1er novembre

10 h 00 François-Marc GAGNON, Université de Montréal
Dubuffet chez le philosophe

10 h 30 Marcelle BRISSON, Cégep Ahuntsic
Du Plaisir

11 h 00 Pause

11 h 15 Gaston MIRON, écrivain
Le mot juste

11 h 45 Raymond Montpetit, Université du Québec à Montréal
Mot de la fin

Affiche de la page précédente: Pierre Foisy (*Les signes vitaux*)

L'enseignement rieur de Mikel Dufrenne

René Payant †

Professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal

† Décédé le 3 novembre 1987.

Pourquoi un colloque sur Mikel Dufrenne? D'abord parce que c'est une excellente suggestion de Guy Bouchard de l'Université Laval qui a rejoint nos intérêts[1]. Je regrette d'ailleurs qu'il n'ait pu finalement se joindre à nous, ainsi que d'autres collègues et amis que nous avions invités. Pourquoi «Mikel Dufrenne au Québec»? C'est la version que la Société d'Esthétique du Québec a donné au projet initial. Parce que Mikel Dufrenne et le Québec c'est — la formule n'est pas trop forte — *une longue histoire d'amitiés*. Mikel Dufrenne est

1. Ce colloque a été organisé autour de quelques règles de jeu que je me permets de rappeler car tous les participants y ont souscrit d'emblée et ont ainsi fait de la rencontre une réussite. S'adressant principalement à un public d'étudiants en histoire de l'art, ce colloque visait à démystifier le rapport généralement entretenu avec les «grands auteurs européens». Pour entraîner la discussion, les exposés étaient le plus informels possibles et construits autour d'anectodes, d'expériences personnelles. C'est pourquoi la présentation qui suit s'est développée un peu à bâtons rompus.

depuis longtemps lié au Québec. Et il n'est pas exagéré de dire que le Québec lui doit beaucoup. Mikel Dufrenne partage depuis longtemps les intérêts des Québécois, leur quête d'identité, leur désir d'indépendance... Il aime leur culture; il en admire depuis longtemps la poésie. Quant aux Québécois, ceux de la communauté universitaire surtout, ils sont nombreux à lui devoir quelque chose. Qui ne l'a pas eu comme directeur de thèse? Qui ne l'a pas eu comme membre de son jury? À qui n'a-t-il pas donné des cours? Qui n'a-t-il pas stimulé à publier, en ouvrant sa revue ou les collections qu'il dirige aux recherches d'ici? Qui n'a-t-il pas aussi stimulé par de longues conversations, où la discussion n'est jamais l'imposition d'une idée? Qui ne s'est pas servi de sa réflexion philosophique, ne serait-ce que par bribes, pour construire la sienne (voire sous le mode d'opposition)? Je pourrais allonger cette liste, mais elle témoigne déjà abondamment de la diversité des rapports qui lient Mikel Dufrenne au Québec. Alimentée par de fréquents séjours au Québec, une amitié s'est progressivement développée avec le philosophe.

Nous voudrions que cette rencontre soit un «hommage». Mais l'idée d'hommage est peut-être trop lourde, pompeuse ou révérencieuse. Elle laisserait peut-être entendre un acte de foi, l'adoration, voire l'idolâtrie! Il n'en est pas question. C'est pourquoi nous dirons qu'il s'agit plutôt d'une célébration, d'une *fête* que l'on veut donner à notre ami... pour tout ce qu'il nous a *enseigné*. Nous ne sommes pas un cénacle de disciples, ni une cour d'épigones. Mikel Dufrenne n'est pas un mandarin. C'est l'ami que nous voulons célébrer, et remercier.

Les communications qui vont suivre s'enchaîneront pour tracer le portrait de cet ami: du philosophe, mais de l'homme aussi bien. Car chez Mikel Dufrenne l'un rejaillit dans l'autre. Au moment où on proclamait la mort de l'homme, disparaissant comme à la limite de la mer un visage dans le sable et mettant tout l'humanisme dans un état de crise aujourd'hui incontournable, Mikel Dufrenne écrivait *Pour l'homme*. Réaction? Pas du tout, et loin de là. Contre-courant? Peut-être. Proposition intempestive dirait Nietzsche, dont l'«inactualité» est salvatrice. Mikel Dufrenne admettra volontiers que l'homme est mort comme idéologie; mais il se refuse à le voir disparaître comme *morale*. C'est-à-dire en tant qu'il est pour l'humanité (à construire), un impératif catégorique: le lieu de l'originaire, ou du moins le lieu où l'originaire fait pression...

Lorsque j'ai entendu parlé de Mikel Dufrenne pour la première fois au Québec, une rumeur circulait entre amis, un peu comme une boutade: «Mikel Dufrenne, disait-on, développe sa réflexion (sous-entendu: une théorie, ou plutôt une esthétique du plaisir) pour justifier la vie qu'il mène!» La formule était certes ironique; et elle a beaucoup amusé. Aujourd'hui que je me la rappelle, elle m'apparaît tout à fait juste et justifiée. Je vous dirai maintenant pourquoi.

J'amorcerai donc le portrait de Mikel Dufrenne en le composant par petites touches nietzschéennes. Dufrenne-Nietzsche? Le couple pourra en étonner plusieurs. Mais il n'est pas si étonnant du point de vue de la question que je poserai maintenant: qu'est-ce que Mikel Dufrenne nous enseigne? (ou qu'est-ce qu'enseigne la philosophie à travers cet homme pour qui l'œuvre d'art

compte avant tout, puisqu'il peut voir l'œuvre de l'art partout?).

Nietzsche a vertement critiqué l'institution pédagogique. Conséquence: il démissionne de l'Université. Mikel Dufrenne attaque toute forme de pédagogie qui se fait direction de pensée, endoctrinement, mais il reste à l'Université (il y fonde même à Nanterre le département d'esthétique). Ce n'est qu'un apparent paradoxe. Ou plutôt, c'est parce que c'est un paradoxe que cela a une certaine efficacité. La critique des institutions (pédagogiques et autres) a été dramatisée lors de Mai 68. Rester dans l'institution devient problématique. Il s'agit de ne pas y rester attachés à ses valeurs et à son idéologie. C'est donc ce qui sera problématisé dans l'enseignement même (cf. le séminaire qui a donné *Art et Politique*). Pour rester dans l'institution d'une manière «critique» (subversive, perverse?), autrement dit pour mettre l'institution «en crise» (*krinein* et *krisis* se superposant), il faut en quelque sorte retenir la leçon de Nietzsche:

> Mon but est de devenir un maître vraiment pratique et d'éveiller avant tout chez les jeunes gens le jugement personnel et la réflexion pour qu'ils ne perdent pas de vue le pourquoi et le comment de leur savoir[2].

À chaque fois que je citerai maintenant Nietzsche, on croira entendre la voix de Mikel Dufrenne. Le maître *pratique* est celui qu'anime un souci de formation. Il n'est donc pas préoccupé de la seule transmission d'informations (théoriques ou autres). Il ne projette pas une image narcissique

2. Étant donné le contexte de cet exposé, les citations de Nietzsche sont sans références. Je me sers des traductions utilisées par Martine Meskel et Michael Ryan dans *Qui a peur de la philosophie?* (GREPH, Paris, Flammarion, 1977, Coll. Champs) auxquels j'emprunte ici directement.

secondaire sur ses étudiants (auquel cas il n'enseignerait pas vraiment, obligeant ses étudiants à lui ressembler). Il cherche plutôt à provoquer l'imitation: contre la copie (faire la même chose), pour l'imitation (*faites comme moi!*):

> Seul ce qui provoque l'imitation [...] devrait être étudié.

Enseignerait donc le mieux celui qui n'enseigne pas mais révèle que la construction pédagogique est dé-construction, fondée sur le non-fondement, ou la défondation (*sfundamento*, comme le dit le philosophe italien Gianni Vattimo en s'inspirant de Heidegger). Il s'agit par conséquent d'un enseignement qui est «fondé» sur un savoir-dire-«non», qui ne craint pas l'*Abgrund* qui s'ouvre alors pour la pensée. C'est dès lors toute la question de la tradition, du passé, des figures d'autorité qui apparaît ici. Pour réussir, l'enseignement doit être mené d'une certaine façon, pour que le professeur évite la projection de sa propre image et que soit engendré chez le destinataire le désir de chercher sa propre loi. Le paternalisme guette tout enseignant:

> Comme le père [...], l'éducateur, la classe, le prêtre voient tout naturellement dans chaque être nouveau une nouvelle occasion de s'approprier un objet.

Le professeur doit alors veiller à ce que ses étudiants ne deviennent pas ses fils, des disciples. Pour éviter l'idolâtrie pédagogique, il doit entraîner le désir de continuer et non de reprendre, le désir de transformer et non de répéter. Marx formulait à sa manière un propos semblable: la liberté n'est obtenue que par l'émancipation du travail vivant de la tutelle du travail mort (machine-capital-institution, produits du système politico-technocratique qui impose). Les utilisations subversives,

les déformations, les expérimentations, les déterritorialisations redonnent sa vie au travail, c'est-à-dire à l'action. Il s'agit donc de refuser la culture dans les formes où elle existe déjà, celles qui sont favorables au sédentarisme de la pensée, aux conformismes de tout acabit, qui servent une idéologie étatique visant l'homogénéité, l'aplatissement, la massification... bref, tout ce qui atrophie en chacun de nous la vie créatrice.

En transmettant des contenus cognitifs toujours les mêmes, en assurant la transmission sans faille et sans passage par une réflexion, l'enseignant intériorise servilement, sans critique, les valeurs de l'idéologie dominante, celles qui aujourd'hui favorisent la généralisation des savoirs, la reproduction, les reprises et les retours (restaurateurs et conservateurs), donc la permanence de l'identique. Opposée à cette culture qui règne dans l'institution, il y a une autre culture: celle qui cultive la Nature, dirait Mikel Dufrenne. Celle qui ne construit pas d'idéaux immuables, éternels, absolus, universels... et impératifs. Une culture qui invite au dépassement de soi et non à préférer inconsciemment la peur à laquelle nous soumettent les forces invisibles du système qui assure la solidité et la permanence des idoles (des idéaux). Pour ne pas alimenter la cohorte des conformismes, mais plutôt faire trébucher les pré-jugés, pour rompre les vérités dogmatiques et laisser travailler de nouvelles valeurs créatrices, il faut abandonner les investigations érudites stériles, ne pas se contenter d'une culture livresque, encyclopédique, panoramique, c'est-à-dire du passé transmis tel quel, *ad vitam aeternam*...

Donnez-moi de la vie d'abord, je vous en ferai une culture. C'est pourquoi, chez Nietzsche qui ne

sépare pas théorie et pratique, mais critique et enrichit l'une par l'autre, la culture est surtout un mode d'existence, un style, une pratique. Pour échapper à la culture étatique, il ne suffit donc pas de s'opposer aux programmes officiels, de se cambrer devant les prescriptions qu'ils recèlent et qui motivent bon nombre de nos gestes, il faut encore déconstruire. Autrement dit, il faut passer à l'action, agir sur les valeurs et l'histoire. Pour Nietzsche, un tel travail de démystification passe nécessairement par le langage. En effet le langage exerce un rôle décisif comme moteur du penser, pour permettre de découvrir que «les vérités sont des illusions dont on a oublié la nature de métaphore» parce qu'on a arraché le concept du sentiment où il a pris naissance (cf. *Le poétique*). Pour Nietzsche, un être qui pense c'est d'abord et surtout un corps «affecté». C'est pourquoi, pour donner à la pensée son envol, pour lui permettre de s'épanouir librement, il convient de renouer avec ce que l'idéologie de la Vérité, de la Connaissance (voire de la Communication) avait exclu, ou tout au moins dénié, c'est-à-dire le corps, la pulsion, l'instinct, la différence...; l'originaire en tant qu'il est inassignable, mais reste l'attribut (ou la condition?) de ce qui fait pression sur l'ordre des choses pour qu'elles *s'autrent*. Il faut renouer avec ce que Heidegger nomme le sentiment de la situation (*Befindlichkeit*)... pour y sentir, ajouterait Mikel Dufrenne, la pression de la Nature sur l'Histoire. Pas n'importe quelle Nature: une Nature naturante, non pas naturée. Je dirai donc, en tordant un peu la proposition de Mikel Dufrenne dans une formule équivoque: il faut *cultiver la Nature*.

> Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots, faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la plume — qu'il faut apprendre à écrire?

Il ne s'agit donc pas de l'anarchie du n'importe quoi revendiqué contre l'autorité des systèmes. Ni l'expression débridée d'une prétendue subjectivité essentiellement souveraine. Il s'agit de multiples renversements ludiques et branchements inédits où les choses perdent leur rigidité, où l'usage des savoirs devient un plaisir. C'est souvent ce qu'oublie la philosophie, et beaucoup de formes d'enseignement lorsqu'elles souscrivent à la demande étatique de la transmission intégrante des savoirs. Comme nous le montre de plusieurs manières Mikel Dufrenne, les savoirs ne sont pas une matière à transmettre, mais plutôt un matériau à travailler. Mais les règles de ce travail ne sont pas établies, connues une fois pour toutes; il faut savoir les inventer, d'une manière créatrice. Et on le peut. Il suffit de le vouloir, diront certains. Je crois qu'il est plus juste de dire qu'*on le doit*. C'est là notre responsabilité face à l'humanité.

Pour éviter toute forme d'idéalisme, Nietzsche insiste sur la nécessité de vivre sa philosophie. Bref, l'enseignement de Nietzsche et de Dufrenne est le même: la vraie philosophie, c'est la vie. Mais une vie «non-sage». Une vie imprudente, où il est question de (se) risquer continuellement, pour inventer des voies, et des voix nouvelles à la pensée. Travail de la pensée où comme le disait Foucault, travailler c'est entreprendre de penser autre chose que ce qu'on pensait avant. Pour pouvoir penser autrement, ajouterais-je. Ainsi l'enseignement n'est pas constatif, dénotatif, ou descriptif de ce qui est, mais bel et bien performatif. Il «fonde» ce qui n'est pas encore, si on veut bien donner à ce mot, paradoxalement, un sens herméneutique[3]. Il fait être, parce qu'il signifie apprendre à dire «non», c'est-à-dire «oui» à la vie (à

la poésie, à la fantaisie, au rire, etc.). Comme Nietzsche le rappelle à propos de Zarathoustra, il ne suffit pas de penser différemment, de parler différemment, il faut *être* différemment.

> En définitive, je ne parle que de ce que j'ai vécu, pas seulement de ce que j'ai pensé; en ce qui me concerne, l'opposition de la pensée et de la vie n'est pas pertinente. Ma «théorie» est engendrée par ma «pratique».
>
> C'est mal récompenser son maître que de rester toujours disciple. Et pourquoi ne voudriez-vous pas effeuiller ma couronne? Vous me vénérez: mais qu'adviendra-t-il si un jour votre vénération penche ailleurs, ou *s'écroule*? Prenez garde! Une statue pourrait vous écraser!... Vous ne vous étiez pas encore cherchés: c'est alors que vous m'avez trouvé. Ainsi font tous les fidèles et c'est pourquoi toute foi compte si peu. Maintenant je vous ordonne de me perdre et de vous trouver.

Dans toutes mes lectures de Mikel Dufrenne, il se produit toujours la même étrange situation. J'ai une grande difficulté à recevoir le dernier chapitre. Dès que surgit la Nature naturante, je réagis. Tout au long des chapitres, je me sens très souvent dans le partage; c'est l'enthousiasme. Mais dès que j'arrive au dernier chapitre, c'est le court-circuit. Cette Nature naturante apparaît partout, souvent sous des airs de solution à des maux plus que comme condition de la création. Elle m'apparaît quelquefois ressortir aux transcendantaux kantiens. Elle me semble aujourd'hui plus près de l'élan vital bergsonnien, du côté de la résistance et de l'imagination... Je n'ai jamais bien compris si cette Nature naturante, comme présence de l'originaire, entraînait une régression (régression sans doute aux effets créateurs); j'aime plutôt penser

3. Cf. Gianni Vattimo, «Vers une ontologie du déclin», dans *Critique*, n° 452-453, janvier-février 1985.

qu'il s'agit non pas d'un *retour à* l'originaire, mais d'un *retour de* l'originaire dans l'histoire. Comme la pression de ce qui ne veut pas ou ne peut pas disparaître. Bref, ce qui rend la société malade d'elle-même.

Pour montrer combien je considère cette hésitation positivement, pour souligner combien cette oscillation du sentiment me semble correspondre à l'état d'esprit nietzschéen que j'ai rappelé brièvement ici, je me permettrai une conclusion anecdotique en confrontant deux dédicaces.

En 1977, me donnant son *Subversion, perversion,* Mikel Dufrenne me disait: «En souvenir et en attente de discussions sur *les* approches de l'art.» Cela avait beaucoup flatté le jeune historien d'art que j'étais alors et qui s'efforçait d'utiliser quelques marteaux pour ébranler certaines figures sacrées de la discipline, et qui espérait danser avec l'histoire de l'art traditionnelle en élaborant des alliances, des couples inattendus et inventifs avec les sciences humaines.

En 1981, dans le tome 3 de *Esthétique et philosophie,* Mikel Dufrenne me disait ensuite: «Bien amicalement, pour René Payant qui vire à l'esthétique.» Cela a eu l'effet d'une douche froide: j'allais tomber en philosophie! Donnée avec gentillesse et générosité, cette phrase a néanmoins été pour moi une *provocation*. L'historien d'art que je suis, craint souvent le philosophe, ou l'esthéticien, pour le peu d'attention qu'il accorde à la forme singulière des œuvres. Le philosophe ne colle pas assez à l'analyse directe et patiente des œuvres. Je m'aperçois aujourd'hui que la philosophie permet de *décoller* de ces analyses qui peuvent aisément devenir aveuglantes ou se transformer en objets

fétiches. J'essaie donc de décoller par le langage même, les jeux de mots, le plaisir des formules qui ponctuent mon enseignement. Je sais bien que cela n'est pas sérieux. C'est ma façon d'écrire des derniers chapitres qui font choc (*stoss*); c'est-à-dire qui empêchent de s'endormir dans les bras rassurants des conformismes...

Dans vos carrières, donc dans vos vies, rencontrer un Mikel Dufrenne, c'est la chance et le bonheur que je vous souhaite.

PHILOSOPHER

SOMMAIRE

LA SOCIOBIOLOGIE EST-ELLE UNE CLÉ POUR LA MORALE?
(entretien avec Claude Lagadec)

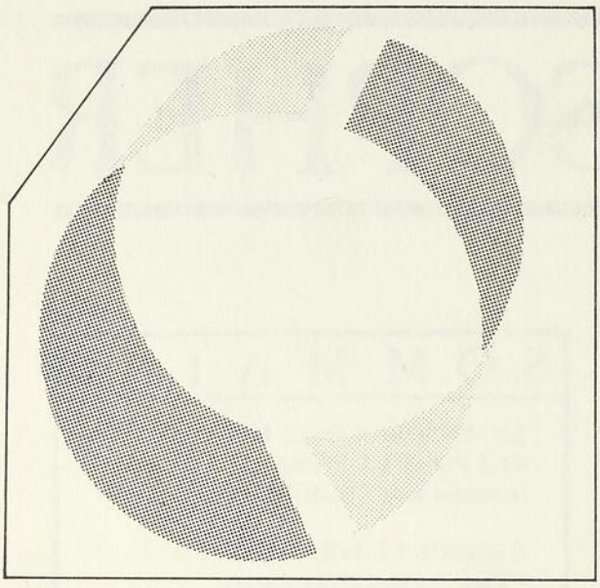
ÉTHIQUE ET POLITIQUE
- Entre les faits et les valeurs
- Sur le concept de morale naturelle
- Néo-libéralisme ou néo-conservatisme

PHILOSOPHIE, PENSÉE, DISCOURS
- De la rhétorique
- La logique dans la classe
- Logique informelle

ENSEIGNEMENT
- Lire, écrire, compter et... philosopher
- La philosophie enfouie dans le texte
- Pédagogie par projet
- Des OVNIS dans nos campagnes

numéro 4
1987

Volume 20, Number 2/3, 1987



EMOTION AND COGNITION

EDITORS : M. Boekaerts
S. Maes

COMMUNICATION & COGNITION

CONTENTS

BOEKAERTS M. & S. MAES, Exploring the Junction between Cognition and Emotion 127

VANDAMME, F., Emotion and Cognition. An epistemological viewpoint 131

HETTEMA, J. & G. L. VAN HECK, Emotion - Cognition Interactions in Personality 141

PEETERS, R. & G. d'YDEWALLE, Influences of Emotional States upon Memory : The State of the Art 171

BERMOND B. & N. H. FRIJDA, The Intensity of Emotional Feelings : Product of Peripheral Emotional Responses or Cognitions ? 191

BOEKAERTS, M., Individual Differences in the Appraisal of Learning Tasks : an Integrative View on Emotion and Cognition 207

ROST, D. H. & F. J. SCHERMER, Emotion and Cognition in Coping with Test Anxiety 225

JOHNSTON, M., Emotional and Cognitive Aspects of Anxiety in Surgical Patients 245

MAES, S., Reducing Emotional Distress in Chronic Patients, a Cognitive Approach 261

EISER, Chr. & J. R. EISER, Explaining Illness to Children 277

REVIEWS 291

Ouvrages reçus

Communication & Cognition
«Emotion and cognition», vol. 20, n°s 2/3, 1987. *Blandijnberg 2-B-9000 Ghent (Belgium); Editors: M. Boekaerts et S. Maes.*

La libre pensée, n° 5, Revue de philosophie humaniste, «Les extra-terrestres et la science», Congrès de l'ACFAS, Laval, 1986.

Logos, «Revista Cuatrimestral de Fifosofia», n° 10, Escuala de Filosofia, Universidad La Salle, Mexico, D.F., 1976.

Philosopher, n° 4, 1987, Département de philosophie, CEGEP du Vieux Montréal.

Stop, n° 4, «Nouvelles, récits, contes», Montréal, P.A.J.E., été 1987.

* * *

Dans la série des Cahiers d'épistémologie dirigée par Robert Nadeau du département de philosophie de l'U.Q.A.M.:

Cahier n° 8703
PANACCIO, Claude, *La notion de croyance: une approche inscriptionnaliste.*

Cahier n° 8704
NADEAU, Robert, *Hayek and the Methodological Peculiarities of Social Sciences.*

Cahier n° 8705
PANACCIO, Claude, *Guillaume d'Occam et les paradoxes sémantiques.*

Cahier n° 8706
NADEAU, Robert, *La thèse subjectiviste de Hayek.*

* * *

Dans la série des Cahiers «Recherches et théories», Collection «Symbolique et Idéologie» dirigée par Josiane Boulad-Ayoub du département de philosophie de l'U.Q.A.M:

N° 57
Actes du Colloque GRI sur l'efficacité du symbolique, U.Q.A.M., 27-28 avril 1984.
LACHARITÉ, Normand, «L'efficacité du symbolique tome II: Un modèle informationnel de LA REPRÉSENTATION».

N° 58
Actes du Colloque GRI sur l'efficacité du symbolique II, U.Q.A.M., 27-28 avril 1984: «Approches politiques et sémiologiques».
COLLECTIF. Textes de: J. Ayoub, J. Aumetre, R. Bermingham, R. Croze, L. Fournel, S. Mahe, L. Monette, J.-G. Meunier, P. Ranger, N. Pâquin, L. Soares de Souza, L. Thériault, F. Tournier, R. Tremblay.

«La connaissance de soi: fondements et limites».

À l'automne 1988, *La Petite Revue de Philosophie* prévoit publier un numéro spécial dont le thème sera: «La connaissance de soi: fondements et limites». Les articles souhaités seront écrits de manière accessible pour pouvoir éventuellement être utilisés comme documents pédagogiques. Les champs d'investigation possibles sont notamment: la connaissance de soi dans l'Antiquité, selon le christianisme, selon la psychanalyse ou selon la psychologie expérimentale; la connaissance de soi et le narcissisme ou la philautie; la connaissance de soi intellectuelle, émotive ou sociale; l'insécurité du moi; le ressentiment pour l'Autre; les différences entre le Moi et le Soi; etc.

Un texte soumis au Comité de rédaction de *La Petite Revue de Philosophie* présentera les caractéristiques suivantes:

1) Le texte est accessible et intéressant pour un public non-spécialisé.

2) Il offre au lecteur une bibliographie assez ample lui permettant de poursuivre l'étude du sujet présenté.

3) Il montre non seulement les fondements et les possibilités, mais aussi les limites et les difficultés du genre de connaissance de soi présenté.

4) Une partie du texte développe les implications pragmatiques du propos pour la femme et l'homme contemporains.

5) Comte tenu des informations qu'il présente, un texte plutôt court sera favorisé par le Comité de rédaction. Typiquement, le texte couvre de 10 à

15 pages dactylographiées à double interligne avec les marges d'usage.

Le thème de la connaissance de soi peut attirer de nombreux auteurs de diverses disciplines et *La Petite Revue de Philosophie* ne peut pas garantir que tous seront publiés. Aussi, il est souhaitable que les auteurs présentent une esquisse écrite de leur projet à Philippe Thiriart (Département de psychologie) ou à Ghyslaine Guertin (Département de philosophie) du Collège Édouard-Montpetit (945, chemin de Chambly, Longueuil, Qc, J4H 3M6). Quoique cette procédure ne garantisse pas absolument que le Comité de rédaction acceptera leur texte final, elle permettra cependant aux auteurs de travailler en ayant une confiance raisonnable d'être publiés. Veuillez faire parvenir votre texte final avant la date du premier mai 1988.

Achevé d'imprimer
en novembre 1987 sur les presses
des Ateliers Graphiques Marc Veilleux Inc.
Cap-Saint-Ignace, Qué.

L'idée de la postmodernité

Présentation VII

Reformulation de l'alternative gadamérienne au post-modernisme
Jeff Mitscherling 1

Entre le chef-d'œuvre de la critique et le «bad painting» de la philosophie
Suzanne Foisy 25

Légitimité et postmodernité: l'exemple du syndicalisme
Madeleine Ferland 55

Post modernum omne animal triste
François Raymond et François-Marie Bertrand 71

Le postmodernisme est-il généré par la critique?
Michaël La Chance 95

De l'esthétique: entre la jouissance et la critique
Anne Mette Hjort 113

Propositions critiques de la peinture post-moderne
Marie Carani 135

Notes sur l'esthétique post-moderne et l'architecture
Jean-Paul Guay 163

À propos de l'enregistrement *Montréal Postmoderne*: vers un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale
Ghyslaine Guertin 175

Bibliographie sur le Moderne et le Postmoderne
François-Marie Bertrand et François Raymond 197

* * *

COLLOQUE MIKEL DUFRENNE AU QUÉBEC

L'enseignement rieur de Mikel Dufrenne
René Payant 215

La petite revue de philosophie

PRIX: 5,00$