

**Groupe interuniversitaire  
d'étude de la postmodernité**

**L'«HISTOIRE» DE LA POSTMODERNITÉ:  
MODERNITÉ ESTHÉTIQUE,  
POSTMODERNISME ET COMMUNICATION**

(Exposé de Jean-François Côté)

Séminaire du 22 mars 1991

**Cahiers de recherche**

---

---

Les Cahiers de recherche sont publiés par le Groupe interuniversitaire d'étude sur la postmodernité. Le travail d'édition des Cahiers est sous la responsabilité de Daniel Dagenais. Toute correspondance doit être adressée à:

Groupe interuniversitaire d'étude sur la  
postmodernité  
Département de sociologie  
UQAM  
C.P. 8888, Succ. A  
Montréal, Québec  
H3C 3P8

---

---

**Groupe interuniversitaire  
d'étude de la postmodernité**

**L'«HISTOIRE» DE LA POSTMODERNITÉ:  
MODERNITÉ ESTHÉTIQUE,  
POSTMODERNISME ET COMMUNICATION  
(Exposé de Jean-François Côté)  
Séminaire du 22 mars 1991**

**Cahiers de recherche**

---

---

### Avant-propos

Le texte que je présente ici est à peu de choses près conforme à l'exposé que j'ai présenté le 22 mars dernier. Je dois toutefois attirer l'attention sur le fait qu'il représente un extrait d'un travail plus large et plus élaboré, et qu'en conséquence le début et la suite du travail auquel le présent texte se rattache (autant dans ses prémisses de départ que dans ses conclusions) n'apparaissent pas ici. Vous pourrez d'ailleurs sans doute remarquer, à quelques endroits dans le texte, que ces éléments manquent pour avoir une compréhension plus précise du cheminement entrepris, ce qui peut donner un caractère quelque peu déroutant aux pages que vous allez lire. Ce texte est donc incomplet, et c'est là la première mise en garde.

La raison pour laquelle je choisis tout de même de le présenter dans le bulletin tient pour beaucoup à la partie centrale du texte, qui porte sur la notion de modernité esthétique (pp. 16-37). Il me semble qu'il y a là un point d'intérêt pour les discussions que nous poursuivons autour du thème de la postmodernité, puisque je voudrais précisément voir dans l'émergence de cette modernité esthétique une des premières manifestations positives du phénomène socio-historique que l'on nomme postmodernité. L'analyse que font certains auteurs de cette notion de modernité esthétique révèle en effet qu'elle s'inscrit directement dans l'ordre des mutations dont nous discutons régulièrement. De même le postmodernisme, qui semble intervenir comme le mouvement "final" de la modernité esthétique, révèle à son tour une partie des enjeux qui se jouent au sein de l'expérience esthétique contemporaine, et il met en scène peut-être mieux que quiconque avant lui la problématique générale de la postmodernité. Dans les parties du texte qui précèdent et qui succèdent la présentation de la notion de modernité esthétique, j'essaie de suggérer des parallèles entre le contenu de l'expérience esthétique proprement dite et celui d'une expérience sociétale ou culturelle plus étendue; c'est dans ce sens que doivent être comprises les allusions à la culture ou à la société de masse d'un côté, et au phénomène de la communication de l'autre. Je soutiens en effet que ces trois mouvements (celui du développement de la modernité esthétique, celui du déploiement de la société de masse, et enfin celui de l'avènement du phénomène de la communication -médiatique, mais plus largement encore, de la "communication sociale") procèdent en quelque sorte en convergence dans l'établissement de la manifestation globale de cette expérience culturelle qu'on nomme postmodernité. Ces trois mouvements ne sont aucunement semblables dans leurs exigences internes (ils sont même parfois dans ce sens contradictoires: la modernité

esthétique procède, comme la société de masse, d'une volonté de dissolution de la société bourgeoise, alors que la communication s'inscrit positivement comme le modèle de cette société de masse; mais d'un autre côté la modernité esthétique développe une définition de l'expérience culturelle qui s'oppose à celle que préconise la "communication sociale", lorsque cette dernière est perçue comme généralisation de l'expérience culturelle), mais ils se répondent toutefois l'un à l'autre d'une manière qui peut éclairer la compréhension que l'on se fait de la problématique de la postmodernité. Encore une fois cependant, les éléments qui permettraient de mieux saisir cette articulation que je propose entre ces trois mouvements n'apparaît pas de manière complète (ni satisfaisante) dans le présent texte.

Une dernière mise en garde concerne alors justement la compréhension de cette articulation que je propose, qui pourrait apparaître jusqu'à un certain point trop arbitraire. Le travail auquel participe l'analyse ci-dessous porte sur le développement de ce triple mouvement dans la société Américaine. La référence générale de ce texte, explicite par moment (je pense aux analyses de Daniel Bell, de même qu'aux analyses du postmodernisme américain que j'utilise), doit donc toujours être présente à l'esprit. La société Américaine demeure, à mon avis, l'exemple paradigmatique d'une manifestation positivement réalisée du développement généralisé de ce phénomène socio-historique qu'est la postmodernité. Je partage de ce point de vue beaucoup d'opinions émises lors de nos discussions. Je crois cependant, et pour cette raison même, nécessaire de reconnaître la valeur positive de l'expérience culturelle américaine dans ce qu'elle peut comporter d'enseignement pour notre propre compréhension de ce phénomène.

Je voudrais enfin remercier les personnes ayant émis des commentaires et des critiques sur ma présentation. Bien que je n'ai pas reconsidéré le texte présenté ici à la lumière de leurs propos, je voudrais leur faire savoir que ces propos continuent d'alimenter ma réflexion. Je reste évidemment ouvert, dans ce sens, aux commentaires et critiques ultérieures qui pourraient être émises.

Jean-François Côté

L'"histoire" de la postmodernité: modernité esthétique,  
postmodernisme et communication

Comment peut-on envisager l'évolution de la culture et de la société contemporaines vers ce qui semble être de nouvelles définitions des catégories de la réflexion et de l'action? Comment relever de manière synthétique le sens et la signification du changement auquel est soumis la société contemporaine dans ses définitions de l'individualité, des rapports sociaux, de l'ordre social, bref, comment concevoir l'élaboration de la socialité à travers l'évolution qu'a connue le monde depuis le XIXe siècle - moment où semblent s'amorcer des efforts de redéfinition de ces catégories? Je vais proposer ici que la notion de modernité esthétique, parce qu'elle comporte une redéfinition de l'expérience esthétique dans son sens large, permet d'entrevoir le sens de cette évolution de l'expérience culturelle contemporaine. La modernité esthétique, telle qu'elle sera définie plus loin, est donc située dans la mouvance plus générale de l'évolution de la société contemporaine depuis le XIXe siècle, et elle participe alors explicitement du travail de reconfiguration

de l'expérience sociale à l'oeuvre depuis lors. Elle s'inscrit d'un côté parallèlement au travail de dissolution de la société bourgeoise opéré par la société de masse, et d'un autre côté, comme alternative à la reconfiguration partielle que veut opérer cette même société de masse, par le biais de la communication.

Le signe le plus éloquent d'une transition socio-historique vers la postmodernité apparaît souvent de manière seulement négative, dans la critique du concept de Raison qui donnait son contenu normatif à la modernité. Tout comme la modernité avait trouvé le fondement légitime de son développement socio-historique dans la critique de la tradition (et du principe de Révélation qui lui donnait son sens), c'est la critique de la Raison et des institutions du "monde moderne" qui va donner un sens, du moins de manière précoce, à la postmodernité. Cette critique, on le sait, est déjà présente chez Hegel, lorsque celui-ci dit de la Raison "immédiate", thématifiée par exemple sur un mode kantien, qu'elle reste abstraite, et qu'il fait du mouvement de la Raison le véritable enjeu du savoir et du devenir historique. Or on retrouve également une critique du concept de Raison, ou une critique de son contenu justement "abstrait", dans les formes plus directes de contestation de la rationalisation qui vont se manifester de diverses manières à partir du moment où la modernité va

étendre ses effets dans l'ensemble des domaines de la vie sociale.

Lorsque le mouvement de la Raison va en effet investir le champ de la vie sociale, par la recherche de profit dans l'économie, puis plus généralement dans d'autres domaines par le biais de l'administration ou la bureaucratie, il se traduira globalement par ce que Max Weber a appelé le phénomène de la rationalisation. Exemple typique d'un retournement historique de la signification, la rationalisation, qui apparaissait à la modernité comme la voie de l'"humanité infinie", va pourtant contribuer selon Weber à donner un visage "inhumain" au monde moderne. Ainsi par exemple, la liberté d'entreprise qui avait trouvé sa légitimité dans une libération de l'activité commerciale par rapport aux entraves institutionnelles de la société traditionnelle, va motiver dans ses aboutissements une critique du libéralisme: la rationalisation, qui est selon Weber au coeur de l'entreprise capitaliste, va ainsi contribuer au développement d'une "irrationalité" dans ses finalités, et ce processus ira à son tour nourrir une critique du capitalisme. Cette critique était déjà radicale chez Marx, sur un plan "théorique", mais elle se manifeste aussi de manière très éloquente dès le XIXe et pendant tout le XXe siècle dans ses formes plus "empiriques" -que ce soit par le biais de grèves, de résistances ouvrières ou

encore de réformes politiques qui contestent l'autorité absolue du libéralisme dans le domaine économique, et qui contesteront finalement dans certains cas la légitimité même du monde moderne, dans son image emblématique de l'individualisme et du monde bourgeois par exemple. En tant que tel, le "mouvement de la Raison" à l'oeuvre dans le phénomène de rationalisation apparaît alors non pas sous l'apparence d'un achèvement spirituel de l'humanité (comme on aurait pu le penser en se référant de manière simplifiée à Kant ou à Hegel), mais, et bien au contraire, comme la négation spécifique d'un tel achèvement. Que la Raison, qui est au centre du projet des Lumières et de l'"humanité infinie", et qui crée par exemple l'institution politique démocratique, puisse éventuellement apparaître sous sa forme généralisée comme l'antithèse de son contenu positif, dans une négation de l'humanité (à l'intérieur du domaine de l'économie, du travail, de la vie sociale, et éventuellement de l'Etat lui-même, au sein des différentes formes de totalitarisme), voilà bien une contradiction proprement culturelle que la société contemporaine doit semble-t-il assumer. Cette contradiction est bien en effet d'ordre culturel, puisque c'est en fait le terme ultime, ou synthétique, du projet de la société occidentale qu'elle contredit finalement: l'Histoire, au XIXe puis au XXe siècle, loin d'apparaître comme achèvement positif de la Raison, s'est plutôt révélée dans des manifestations

d'irrationalité pure (fascisme, nazisme, stalinisme -les formes les plus évidentes du totalitarisme). La complétion du sujet rationnel s'est avérée, sous cet angle, comme perversion de la rationalité.

La société traditionnelle, avec ses composantes spirituelles religieuses, offraient des résistances structurelles à la rationalisation: Weber note que partout où prévalent de telles structures religieuses, existent aussi des "obstacles spirituels" qui empêchent les individus d'adopter des "conduites pratiques rationnelles" caractéristiques de la société moderne (Weber: 1976; 26-27). Ainsi, l'attention qu'il porte à la relation entre le protestantisme et l'esprit du capitalisme va justement dans ce sens d'une compréhension de l'élément "extraordinaire" de cette pensée religieuse vouée apparemment à une rationalisation du sens de l'existence. Weber toutefois, en faisant l'association entre l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, ne démontre pas tant le contenu religieux de la rationalisation qu'il ne souligne en réalité, et inversement, la forme moderne qu'acquiert la pensée religieuse protestante avec la Réforme (individualisation du rapport à la divinité, tendance à la sécularisation du sens du salut, etc.). D'ailleurs comme il le mentionne, avec le développement du capitalisme la rationalisation pure n'a que faire d'un contenu religieux,

et l'esprit ascétique qui pouvait lui donner ce sens précis s'est finalement "échappé de la cage" qu'il s'était lui-même imposé (Weber: 1976; 181-182). Sans la signification proprement religieuse qui pouvait lui être associée, et sans l'animation de son contenu pleinement rationel d'achèvement historique, la rationalisation capitaliste s'est développée sans secréter une substance autre que simplement mécanique. Si bien que même dans la perspective d'une "religion moderne" comme le protestantisme, le mouvement de la rationalisation est resté en lui-même un monde creux, désincarné de toute vie, et déserté de tout esprit.

La société contemporaine évolue donc en apparence dans ce vide spirituel ou existentiel constitué d'un côté par la perte d'emprise des structures de pensée religieuse qui caractérisaient la société traditionnelle, et de l'autre par l'abstraction de la Raison originant de l'effort de normatisation de la modernité et de sa systématisation par les Lumières. A eux seuls, ces deux éléments constituent des signes d'une transformation socio-historique importante en cours depuis le XIXe siècle -et renforcée en quelque sorte par l'institutionnalisation des principes de la modernité dans la constitution des Etats de droit modernes. La rationalisation qui touche le domaine économique en est un exemple, mais cet exemple peut être reproduit dans les

domaines juridique, social, individuel, etc.. La rationalisation qui prend alors forme dans la bureaucratie (les corporations et l'Etat) et la structuration juridique des rapports sociaux (dans l'éventuelle multiplication des "droits" particuliers qui viennent circonscrire de manière très précise toutes les aires de pratiques de la vie sociale)<sup>1</sup>, touche en effet finalement les définitions mêmes de l'individualité et de la socialité: sur un plan sociologique, c'est le mouvement de la société bourgeoise faisant graduellement place à la société de masse qui exprime cette situation où les rapports mutuels des individus, ainsi que leurs rapports avec les structures institutionnelles, ne sont plus compris que de manière seulement formelle et abstraite, et en fait le plus souvent "indéterminés" dans leur contenu, et sont conséquemment vécus sur un mode plutôt anonyme. La société de masse, en tant que dissolution de la société bourgeoise, tend d'un côté à dissoudre les structures de reconnaissance associées à cette dernière (individu, famille, société civile, Etat, Histoire) et positionne ces mêmes termes des rapports sociaux dans une relation "indéterminée" au monde et à la société, alors que dans un mouvement simultané, la rationalisation, elle, de son côté opère une détermination extrême, une "mise en place" de statuts opérationnels faisant écho à son développement en apparence autonome.

## La société de masse et sa culture

La société de masse en effet procède bien, comme son nom tend à l'indiquer, de cette idée d'indétermination, mais loin de correspondre à l'idée d'une indétermination totale dans les contenus des rapports sociaux qu'elle met en scène, elle s'efforce au contraire dans sa réalisation de structurer et d'organiser ces rapports sur le mode extrêmement formel et rigide qui correspond à un certain développement de la rationalisation. L'ordre social qui en découle est donc bien anonyme, mais il ne s'agit pas d'une forme d'anonymat qui laisserait les individus totalement "indéterminés"; il s'agit plutôt d'une forme d'anonymat contraignante, "kafkaesque", où les individus sont confinés à une détermination peut-être davantage "extérieure" à eux-mêmes, c'est-à-dire une détermination qui provient de la structure sociale, telle qu'elle se présente par exemple dans différentes instances du "milieu social" -comme va d'ailleurs l'analyser D.Riesman dans les années `50, au moment où le phénomène atteint apparemment son zénith. Les années `50, et ce particulièrement aux Etats-Unis, apparaissent en effet comme le moment où cette "disjonction" entre deux définitions contradictoires de

l'ordre social se manifestent avec un degré certain de conscience.

La tentative de donner ou de trouver un contenu plus "substantiel", c'est-à-dire une signification et un sens plus concret à l'ensemble des pratiques qui constituent la vie sociale du monde contemporain, va alors devenir d'une certaine façon la problématique propre (ou pleinement "positive") de la postmodernité. Car l'achèvement de la modernité, c'est-à-dire la tendance à la généralisation à tous les aspects de la culture de ces principes émanant de la Raison, qui s'effectue dans le retournement éventuel de ces principes vers une nouvelle recherche de sens et de signification ouverte sur un contenu "positif" (i.e. qui dépasse la simple contestation de la rationalisation) prendra à partir de là tous les aspects d'une crise culturelle.

Le trajet de cette crise culturelle pourrait être à toute fin pratique calqué sur les travaux qui l'ont précisément traquée au fil de la dé-structuration de la société bourgeoise. Depuis les premières recherches sur la sociologie des "foules" (G.Le Bon, G.Tarde) et du "public" (R.Park), où apparaît le thème de l'indétermination du phénomène social, jusqu'aux travaux sur la possibilité de sa manipulation par la propagande ou de sa fragmentation

(P.Lazarsfeld), puis ceux sur son pouvoir de structuration (D.Riesman) et même d'absorption totale (J.Baudrillard), la société de masse est apparue plus ou moins comme constituant l'énigme de la société contemporaine, le sphynx qui ne lui révélait jamais tout à fait le sens de la crise culturelle qui la tenaillait.

Un des premiers critiques à relever l'ampleur sociétale et la portée sociologique de cette crise culturelle de la société contemporaine, toutefois, en identifiant ses composantes contradictoires et en les localisant plus particulièrement dans les pratiques culturelles aux Etats-Unis, sera Daniel Bell. Bien que de manière relativement ambiguë, Bell interprète en effet le mouvement habitant la société contemporaine sous l'angle de la manifestation contradictoire de ses tensions internes. La crise qu'il voit se dessiner dans la société Américaine possède une portée véritablement culturelle parce qu'elle menace selon lui les fondements de l'ordre social. Bell écrit à ce sujet:

"I believe that we are coming to a watershed in Western society: we are witnessing the end of the bourgeois idea -that view of human action and of social relations, particularly of economic exchange- which has molded the modern era for the last 200 years. And I believe that we have reached the end of the creative impulse and ideological sway of modernism, which, as a cultural movement, has dominated all the arts, and shaped our symbolic expressions, for the past 125 years." (D.Bell:

La société contemporaine est en transformation, non pas tant à cause des changements comme tels qui l'affectent - car la rationalisation a fait de ces changements son principe moteur- mais bien parce que justement le changement qui est en train de prendre place menace maintenant d'empêcher la forme et le contenu de sa reproduction même en tant que société. Le changement dont parle Bell est donc d'une portée fondamentale, et il concerne le fait que ce qui donne sens à la socialité dans le contexte contemporain, l'"éthos" de la vie sociale, bien qu'originant dans la logique d'achèvement de la modernité, se retourne maintenant carrément contre elle. Bell relève d'une part l'opposition entre une structure sociale (techno-économique), basée sur la bureaucratie et la hiérarchie, et une sphère politique formellement égalitaire; et d'autre part l'opposition tout aussi forte entre les exigences de la structure sociale envers les individus, en termes de spécialisations et de "rôles", et les exigences expressives des individus eux-mêmes en termes d'achèvement et de satisfaction personnels (D.Bell: 1978;22). Dans chacun des cas, il semble que la contradiction soit irréconciliable, si bien que la société contemporaine paraît constamment osciller entre les pôles qui tendent à vouloir la résoudre de manière unilatérale:

l'expérience du totalitarisme politique par exemple, en mettant chaque individu à "sa" place, résout négativement la tension des désirs individuels; alors qu'à l'autre bout du spectre, l'expérience du narcissisme individuel, elle, résout tout aussi négativement la tension de l'appartenance à une entité collective. Mais ces deux issues sont en somme empreintes du même nihilisme, car elles se refusent à penser la médiation des termes opposés qu'elles comportent. Et dans les deux cas, c'est d'une carence spirituelle qu'il s'agit, puisque c'est la dimension d'altérité qui échappe tout à fait à la capacité de réflexion et d'action de ces pôles distincts (individuel et sociétal). Dans le cas des Etats-Unis, soutient Bell, la forme privilégiée sous laquelle se manifeste la résolution de cette contradiction est l'hédonisme: en sapant l'éthique protestante qui servait de légitimité de base au capitalisme américain, l'hédonisme est devenu un mode de vie. C'est lui qui concilie en apparence le mieux l'exigence d'expressivité individuelle et la capacité de la structure sociale de production-consommation à y répondre (D.Bell:1978; 84) -ou encore, sur un mode inversé, c'est l'hédonisme qui concilie l'exigence de la structure sociale de production-consommation, et la capacité individuelle de s'y adapter. Mais ainsi, d'un côté comme de l'autre, l'expressivité individuelle et sociétale est tout simplement court-circuitée: elle se réalise dans une dimension passive de

consommation, qui se referme ultimement sur l'individu lui-même -ou sur le "système". La culture de masse est en effet capable de (re)produire toutes les formes expressives sur le mode de leur rationalisation en "objets" de consommation, tant et si bien que rien, et pas même les produits les plus extravagants de l'imagination artistique, n'échappe finalement à sa capacité de (re)production technique ou industrielle et à la simple consommation -il s'agit du versant sociologique de ce que W.Benjamin avait déjà relevé sous un autre angle, en parlant des conséquences de la reproduction technique sur l'oeuvre d'art elle-même, conduisant à sa perte de statut "auratique". On songe évidemment aussi à ce point à la critique d'ensemble que faisait Adorno et Horkheimer de l'"industrie culturelle", cette forme abâtardie par laquelle la société contemporaine (et tout particulièrement la société Américaine) prétendait se donner ou se reconnaître une culture originale. Dans un tel contexte, le mouvement de la culture se nie lui-même en tant qu'achèvement transcendantal (la production n'est que consommation), ou encore il n'est que machinal (c'est un cycle, qui tourne à vide). Par-delà la simple contradiction à laquelle serait acculé le capitalisme dans la société contemporaine, survient en fait à ce moment une véritable crise de la culture, qui se manifeste aux niveau de l'ensemble des pratiques culturelles comme leur perte de

signification ou de sens: le "système" social semble à la limite fonctionner tout seul, sans que la signification personnelle investie dans les pratiques ne se répercute jamais dans les structures institutionnelles, ou sans que celles-ci ne reconnaissent, en leur sens général, les apports particuliers qui l'alimentent. Dans une telle perspective, la culture contemporaine produit elle-même une incompatibilité sur le plan de ses "structures de reconnaissance mutuelle", ces structures dont Hegel avait donné les principales répartitions dans son schéma de la société bourgeoise (individu, famille, société civile, Etat). Et c'est pourtant en fin de compte à ce niveau, dans la tension entre l'organisation sociale et les pratiques culturelles contemporaines qui ont rejeté plus ou moins consciemment ce schéma de la société bourgeoise, que se situe l'enjeu de la culture contemporaine. Car à mesure que se désagrègent les "structures de reconnaissance" de la société bourgeoise, c'est l'unité de la société, son identité d'ensemble à caractère transcendantal, qui est menacée. Et c'est le domaine de la culture dans son ensemble qui est alors interpellé. Comme le soutient Bell:

"... the disjunction between culture and social structure creates a pervasive set of tensions which the society (as well as the individual) finds difficult to manage. But there remains another, central issue: the coherence of culture itself in modern society, and the question of whether culture, rather than religion, can provide a comprehensive or transcendantal set of ultimate meanings, or even satisfactions, in daily life."

(D.Bell: 1978; 85)

Le dilemme de la postmodernité réside précisément à ce niveau, dans une recherche de signification (individuelle et sociétale) qui échappe aux paramètres de la réflexion et de l'action que la modernité avait légués, et qui résulte en une dissociation entre l'organisation sociale et la culture qui pourrait lui donner un sens transcendantal; ce dilemme est toujours présent sous la forme d'une tension entre la critique constante de la "tradition" d'un côté (l'exigence de changement dans l'organisation sociale par laquelle se définit la modernité) et l'"esprit de la modernité" qu'il faudrait préserver de l'autre (une exigence de conservation du sens et de la signification de ce mouvement). La sphère politique originant avec la constitution de l'Etat moderne, qui devait selon Hegel assurer la médiation entre l'ensemble des particularités individuelles et une volonté universelle de liberté s'est, semble-t-il, fait happer au passage des développements d'une rationalisation aveuglée par la recherche de ses propres fins, et par les réalisations individuelles particulières menées par une liberté réduite aux possibilités de l'hédonisme. Plus grave encore, la société ne possède plus alors de référence "extérieure" (ou transcendantale) à elle-même, susceptible de faire contrepoids à sa volonté de totalisation -et on peut penser justement que le refermement de chaque catégorie

sociale sur elle-même (individu, système des besoins, système de production, etc.) fait écho à cette perte de référence symbolique transcendantale.

Sans que Bell se réfère explicitement dans son analyse à une période socio-historique qu'il appellerait "postmodernité", les contradictions culturelles qu'il associe au développement de la société contemporaine n'appartiennent pourtant plus à la modernité proprement dite, puisqu'elles concernent plus expressément les suites ou les conséquences de la modernisation. Bell en effet ne fait pas état dans son analyse d'une lutte ou d'une opposition entre le phénomène de modernisation et certains ancrages traditionnels qui viendraient entraver son développement; pour lui, la modernisation est quelque chose qui a pour ainsi dire atteint son point d'achèvement, et qui, parvenue à ce stade, ne semble plus en mesure de trouver de légitimité "transcendante" à son propre mouvement. La problématique de la société contemporaine est donc ici saisie à la fois dans l'achèvement de la modernité, et aussi dans la difficulté qu'affrontent la réflexion et l'action de se (re)définir dans ce contexte. Le scepticisme que Bell entretient vis-à-vis de la capacité de la culture contemporaine à fournir une norme transcendantale au moins égale à la religion dans sa signification sociétale, témoigne du fait que la Raison

issue d'une normativité associée à la modernité aurait elle aussi échoué, au bout du compte, dans cette tentative. Ce que Bell suggère en fait de manière seulement négative, c'est que la sphère politique n'aurait pas rempli le rôle que lui réservaient la pensée politique moderne et le développement des institutions démocratiques, soit celui de parvenir à renouveler l'ensemble des pratiques culturelles conformément aux aspirations de la société. La modernité, dans les développements de la culture et de la société contemporaines, trouverait comme aboutissement la consommation de son projet historique, et ultimement sa propre fin, à travers les manifestations de la crise culturelle contemporaine.

#### Le problème de la culture et les "deux" modernités

Mais à cet effet justement, il faut insister sur l'ambiguïté que devient cette référence à la modernité (et à son contenu normatif), une ambiguïté dont Bell lui-même ne se défait pas, et qui porte atteinte en fin de compte à sa propre compréhension de la crise culturelle de la société contemporaine. Son explication de la recherche contemporaine de sens et de signification des pratiques culturelles, si bien située dans ses résonances sociologiques, va ainsi cependant se heurter à une

difficulté d'ordre épistémique quant à la définition du terme "modernité". Cette difficulté est très bien exprimée dans le passage suivant:

"... the underlying problem, I submit, is less these overt sociological developments than a breakup in the very discourses -the languages, and the ability of the languages to express an experience- which give culture its present incoherence. Much of this is due to the ambiguity of the term "modernity" and what it expresses. More is due to the breakup of underlying syntactical structures of cultural styles. At root, there is the fact -or I should say, my argument- that a unified cosmology, which since the Renaissance had organized the perception of space and time in a specifically "rational" way, has itself been broken up by centrifugal aesthetic forces and by a fundamental shift in the relation of the artist to both the aesthetic experience and the spectator (what I call the eclipse of distance), and that, in consequence, modernity itself produces an incoherence of culture." (D.Bell: 1978; 86)

La situation que décrit ici Bell, mais qu'il ne parvient pas à clarifier tout à fait, est celle d'une rupture apparente de sens et de signification entre des éléments "rationnels" fondant l'ordre du monde originant à la Renaissance (dans la cosmologie par exemple), et le contenu d'une expérience (esthétique) associée à la "modernité" qui s'y opposerait complètement. Or qu'est-ce donc que cette opposition, sinon finalement une opposition de nature conceptuelle entre une définition qui fait de la modernité un phénomène socio-historique, originant avec la Renaissance, et une autre définition qui fait de la

modernité un phénomène esthétique, originant seulement au milieu du XIXe siècle avec le modernisme artistique? C'est à la lumière d'une telle opposition que l'on peut commencer d'appréhender réellement le développement socio-historique de la postmodernité, ainsi que la question de la recherche "positive" du sens et de la signification qui habitera les pratiques culturelles contemporaines, en échappant au contenu normatif de l'expérience reconnu par la modernité.

Comme l'ont respectivement analysée M.Calinescu (1987) et H.R.Jauss (1978) avec des résultats similaires, la conception d'une modernité esthétique qui apparaît au XIXe siècle avec Baudelaire se pose dans une situation éminemment paradoxale avec son temps. Faisant de la conscience de ses liens avec le "présent" le thème privilégié de l'expérience artistique, la modernité esthétique se constitue dans une négation spécifique à l'endroit non seulement de la tradition, mais également à l'endroit des exigences plus récentes de ce qui avait constitué la modernité bourgeoise. Cette exigence du "présent" est même si forte pour la modernité esthétique que chaque mouvement de création tente d'abolir ses propres références à un mouvement antérieur, pour se redéployer à l'intérieur d'une originalité qui lui serait propre. Menée par une "avant-garde" qui change les canons de la création

à mesure qu'ils sont formulés et "établis", la modernité esthétique est en perpétuel mouvement de négation, une négation qu'elle retourne sans cesse inévitablement contre elle-même; si bien que l'histoire de l'art depuis le milieu du XIXe siècle peut en fait être appréhendée par le biais de ces ruptures, et par celui de la formation de ces nouvelles écoles plus ou moins éphémères que sont les "ismes" (modern-, impression-, symbol-, cub-, dada-, expression-, surréal-, postmodern-, etc.), ainsi que des exigences positives de renouvellement des expériences à offrir aux sens et à la perception qu'expriment tour à tour chacun de ces courants. Le trait le plus caractéristique de cette modernité esthétique qu'ils revendiquent tous serait donc de renier constamment tout héritage, toute tradition, pour se constituer en propre.

Bien que l'on puisse reconnaître dans cette négation de la tradition un trait qui serait propre à la modernité telle qu'elle s'est développée depuis la Renaissance, la particularité de la modernité esthétique est justement d'entretenir avec la modernité dans son sens historique un rapport particulièrement conflictuel. Le XIXe siècle, sur le plan esthétique, a d'une certaine manière suivi le trajet de la critique de la dimension normative de la modernité qu'on avait vu émerger avec Hegel, mais elle l'a également radicalisé. Comme le mentionne Matei Calinescu:

"It is impossible to say precisely when one can begin to speak of the existence of two distinct and bitterly conflicting modernities. What is certain is that at some point during the first half of the nineteenth century an irreversible split occurred between modernity as a stage in the history of the Western civilization - a product of scientific and technological progress, of the industrial revolution, of the sweeping economic and social changes brought about by capitalism- and modernity as an aesthetic concept. Since then, the relations between the two modernities have been irreducibly hostile, but not without allowing and even stimulating a variety of mutual influences in their rage for each other's destruction." (M.Calinescu: 1987; 41)

L'opposition que déploie la modernité esthétique vis-à-vis de la modernité socio-historique représente bien plus en fait qu'une simple (ré-)affirmation du sens du mot "moderne", et de l'exigence d'enracinement dans le "présent" que ce mot renferme. Car en effet, c'est depuis ses origines dans l'Antiquité tardive, vers la fin du Ve siècle, que "moderne" tend à s'affirmer par opposition à "ancien" ou "antique" (M.Calinescu: 1987; 14, H.R.Jauss: 1978; 163). Cette opposition sémantique traverse ainsi tout le Moyen-Age, mais c'est seulement à la Renaissance, avec les transformations sociétales et culturelles qui s'amorcent alors, qu'elle acquiert le sens d'une opposition générale, c'est-à-dire qu'elle en vient à représenter "... la conscience historique qu'une époque d'épanouissement culturel a d'elle-même" (H.R.Jauss: 1978; 167). Les suites

de cette progression dans la signification de la notion de "moderne" et de son corollaire éventuel, "modernité", ne tendent en fait qu'à affirmer le déploiement de la dimension véritablement symbolique qu'elle acquiert à ce moment, et ainsi l'enjeu constamment débattu à partir de là quant à son application, particulièrement au niveau esthétique. Jauss et Calinescu soulignent tous deux à cet égard le caractère emblématique de la "Querelle des Anciens et des Modernes" dans les Lettres Françaises à la fin du XVIIe siècle, et la convergence de l'issue de ce conflit (i.e. l'affirmation de la supériorité des Modernes) avec le développement du Siècle des Lumières. Le "moderne" semble être devenu à ce moment, dans le domaine de l'esthétique, l'équivalent symbolique de la Raison dans le domaine philosophique. Et sans grande surprise, le XIXe siècle fera, à son tour, le procès de la notion de "moderne" dans le domaine de l'esthétique, tout comme le domaine philosophique avait pu procéder à cet exercice dans le cas de la Raison.

La première réaction à cette signification de la notion de moderne dans l'esthétique des tout débuts du XIXe siècle vient du romantisme, qui à l'encontre de la tendance prévalant jusque-là d'accorder au moderne lui-même une valeur transcendante (une valeur de dépassement vis-à-vis des "anciens"), va plutôt le parer d'une signification

historique. Le moderne est vu à ce moment comme tout ce processus historique qui mène au présent. La signification du moderne origine ainsi pour le romantisme avec le Moyen-Age chrétien, qui s'oppose d'un côté à l'Antiquité, et qui s'opposera de l'autre au temps présent lui-même (i.e. à son propre temps), en tant que ce dernier voudrait se définir comme un dépassement absolu. Le romantisme, par sa recherche nostalgique du passé dans le présent des choses, dans la nature elle-même, veut ainsi signifier que le moderne doit se doubler d'un héritage "traditionnel"; en d'autres termes, le temps présent n'a de valeur (esthétique) que s'il représente la forme et le contenu d'une médiation historique, s'il parvient à se resituer donc dans cet héritage qui a participé à l'élaboration du monde moderne. La nature, thème privilégié du romantisme, n'a d'ailleurs à ce moment valeur absolue que par la dimension spirituelle qu'elle comporte, dimension qui devient "sacrée" en elle-même, lorsqu'elle n'est pas tout simplement chargée d'un contenu expressément religieux. Une certaine exaltation du Christianisme (chez Chateaubriand par exemple), tient alors à ces motifs qui parviennent à "lire" dans les institutions du temps présent leur origine plus lointaine; autant l'Etat moderne que la poésie retrouvent ainsi des sources médiévales (H.R.Jauss: 1978; 187), ce qui contredit jusqu'à un certain point la prétention de la modernité historique (et particulièrement

celle des Lumières et du monde bourgeois) d'avoir mené à elle seule à la constitution des temps nouveaux. Mais cette "re-situation" ou cette "redécouverte" est en même temps un décentrement: le romantisme vit sa modernité, selon Jauss, "... non plus comme opposition aux temps anciens, mais comme désaccord avec le temps présent" (H.R.Jauss: 1978; 194).

Cette réaffirmation d'un passé qui apparaît comme véritable origine du moderne mène cependant le romantisme à s'établir, en tant que médiation de ce passé, comme nouveau canon artistique, et ainsi, une fois qu'il passe (ou est en train de passer) lui aussi à l'histoire, c'est-à-dire qu'il tend à vouloir se comprendre comme "tradition" (et comme "modèle"), à se présenter comme définition véritable et finale du moderne. C'est contre cette prétention, et donc dans une radicalisation encore plus intense du sens du moderne, que la modernité esthétique va être explicitement thématifiée avec Baudelaire, et qu'elle va à partir de lui affirmer son sens "définitif". La naissance du modernisme, et l'exigence sans cesse renouvelée qu'il manifeste d'une volonté de prise radicale sur le temps présent, d'un dépassement de ce qui apparaît, une fois créé, comme déjà "ancien", va alors abolir tout simplement la compréhension historique du moderne tel qu'avait pu le penser le romantisme. La modernité esthétique, telle qu'elle est

explicitement thématifiée par Baudelaire, va ainsi se penser et se poser comme négation de toute modernité "passée", et donc comme négation spécifique du monde issu de la modernité historique. Dans ce sens, le phénomène de la modernité esthétique qui apparaît au milieu du XIXe siècle participe déjà positivement de ce qu'on peut aujourd'hui comprendre comme ce mouvement d'émergence du contexte socio-historique de la postmodernité.

La définition de la modernité esthétique avec Baudelaire est radicale dans le sens qu'elle n'admet aucune autre source de définition du moderne que le temps présent lui-même; le moderne n'est plus ce qui s'oppose à l'ancien ou à l'antique (comme pour la Renaissance ou les Lumières), ou encore ce qui situe un continuum historique (comme avec le romantisme), mais c'est, dans le présent lui-même, dans son instantanéité, ce qui détermine l'expérience esthétique dans toute sa profondeur et, finalement, dans sa transcendance. Pour Baudelaire en effet:

"La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." (Charles Baudelaire, cité par H.R.Jauss: 1978; 198)

Le rapport que Baudelaire établit dans la transcendance propre à la "présence", au temps présent, et qui constitue la définition de la modernité esthétique, se départit donc

de toute référence historique précise, pour faire de sa propre expérience le lieu de "l'éternel et l'immuable". Les idées de "l'art pour l'art", de l'exaltation de l'imagination artistique (de l'artiste lui-même), et de l'irréductibilité de la signification à une donnée "objective", quelle qu'elle soit (puisque tout ce qui constitue le présent recèle ce potentiel expressif), donnent un aperçu de la résonance et de la pregnance de la modernité esthétique pour les temps futurs -et pour le XXe siècle, c'est-à-dire jusqu'à aujourd'hui. Mais pourtant la modernité esthétique se refuse à refermer ses conséquences sur elle-même (ou sur le "modernisme" auquel elle donne alors jour); elle devient plutôt une conscience radicale de sa perpétuelle remise en question. Du modernisme à l'impressionisme, ou de l'impressionisme au cubisme, ou encore du surréalisme au post-modernisme, la seule exigence du contenu de l'expérience esthétique paraît être chaque fois de se renouveler, dans une négation des acquis formels de l'expérience esthétique antérieure. La modernité esthétique apparaît alors, chaque fois qu'elle réaffirme son exigence de base d'une volonté de prise sur un "présent" en constante mutation, comme un mouvement qui transcende l'histoire, -et qui dépasse en particulier cette modernité telle que l'a comprise le monde bourgeois qui tend, lui, à vouloir étendre définitivement sa vision normative du monde à travers la rationalisation.

Mais par le fait même, la modernité esthétique donne une signification nouvelle à ce présent, en lui prêtant, sous le caractère de l'éternel et l'immuable qu'il représente pour elle, une dimension qu'il ne possédait pas. Cette dimension est celle d'une égalité, qu'on peut dire tout aussi radicale, avec l'histoire. Ce que la modernité esthétique veut alors signifier, comme le souligne Calinescu, et qui vient particulariser le sens de son rapport au "présent", se constitue en fait dans l'apparition d'une dimension d'historicité dont elle a conscience, et qu'elle élève au rang d'une expérience à éprouver à travers une certaine immédiateté:

"Because of its newly discovered but deep hostility to the past, modernity can no longer be used as a periodizing label. With characteristic logical rigor, Baudelaire means by modernity the present in its "presentness", in its purely instantaneous quality. Modernity, then, can be defined as the paradoxical possibility of going beyond the flow of history through the consciousness of historicity in its most concrete immediacy, in its presenceness."  
(M. Calinescu: 1978; 49-50, je souligne)

La négation de toute référence historique précise donne à la modernité esthétique une conscience radicale de l'histoire, non comme déroulement socio-historique, mais comme "présence immédiate"; elle se constitue donc elle-même, dans un certain retournement de sens qui attribue de nouveau une transcendance au "présent", comme présence

historique. Son originalité en regard de toute définition antérieure de l'esthétique est alors comprise dans ce rapport constitué par cette expérience, comme un rapport qui veut affirmer, pour ainsi dire, l'"instantanéité" de la présence historique. Jauss analyse cette situation de la modernité esthétique dans des termes qui rendent bien compte à la fois de cette nouvelle dimension que vient à représenter l'expérience esthétique à ce moment, et aussi de la tension qui la constitue en propre, lorsqu'il écrit:

"... la modernité selon Baudelaire, entraînée par le mouvement accéléré de la conscience historique, ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même ...; toute modernité doit donc inéluctablement se changer pour elle-même en "antiquité"; en conséquence, nulle époque déterminée du passé ... ne peut représenter pour la beauté de l'art moderne l'antithèse fondamentale. Il est donc tout à fait conforme à la logique interne de la nouvelle expérience esthétique que Baudelaire oppose, au mouvement perpétuel irrésistible de la modernité, un pôle de stabilité qui se constitue dans le processus même par lequel la modernité se renouvelle. (H.R.Jauss: 1978; 199, je souligne)

Alors que nous avons vu que l'exigence normative "absolue" de la modernité se trouvait dans le contenu d'une médiation prenant la forme du mouvement qui lui confère le sens d'un achèvement historique (à partir de Hegel), la modernité esthétique revendique précisément cette exigence comme manifestation de l'expérience qu'elle fait continuellement du présent: le processus (mouvement) qui constitue le "pôle

de stabilité" de cette expérience révèle l'historicité (soit l'identité avec l'histoire, i.e. une histoire déjà "présente") dans laquelle cette expérience prend forme. La finitude de l'expérience esthétique participe, dans les termes mêmes de Baudelaire, à l'éternel et l'immuable; le "présent", capté par l'expérience esthétique dans une tension entre l'instantanéité et l'histoire, représente en réalité un achèvement historique (sur le plan artistique) -c'est-à-dire qu'il devient égal à tout ce qui a jamais existé ou n'existera jamais dans l'histoire (de l'esthétique), ou en d'autres termes, il apparaît sous la forme de "l'éternel et l'immuable". Baudelaire souligne à cet effet l'exigence de l'expérience esthétique en ces termes: "Que toute modernité soit digne de devenir antiquité." (Baudelaire, cité par W.Benjamin; 1982: 117).

L'espace ouvert ici à la création, qui va fournir à la modernité esthétique toute la constance de son contenu en tant qu'expérience artistique, en même temps que l'instabilité dans laquelle elle se déplacera au niveau formel, est peut-être résumé de manière exemplaire dans cette autre formule de Baudelaire, qui parle d'une "représentation du présent", donnant ainsi jour à une conception qui, comme le dit Paul de Man "... combines a repetitive with an instantaneous pattern without apparent awareness of the incompatibility" (P. de Man: 1983; 156).

Il y aurait ainsi parenté entre l'exigence normative de la réflexion philosophique qui pense l'achèvement de la modernité historique et la réflexion qui guide le sens de l'expérience artistique à partir du modernisme: tous deux sont habités par la possibilité d'une "présence" de l'achèvement historique, ou en d'autres termes, par l'actualisation -qui signifie toujours en réalité un dépassement- du projet de la modernité historique<sup>2</sup>. Davantage, c'est dans la possibilité d'établir une médiation de l'expérience de réflexion (artistique ou philosophique) entre toute l'histoire et le temps présent, dans une "immédiateté" qui actualise ces deux termes à la fois en les situant dans un dé-doublement de leur sens respectif (l'histoire appartient au temps présent, et inversement le temps présent appartient à l'histoire), que se pose la critique de la modernité historique et son dépassement -dans la "post-modernité".

La postmodernité trouve donc ici, à travers la manifestation socio-historique de la modernité esthétique, la définition positive de ses exigences internes, qui seront situées par le jeu ou la tension entre l'histoire d'un côté, et de l'autre, le "présent" tel qu'il est thématiqué à partir du modernisme dans le domaine des arts -ou de ce qu'on comprend comme le début de la modernité

esthétique. Mais quel est donc à ce moment le rapport entre le développement de la modernité esthétique et le sens plus général de l'expérience culturelle de la société contemporaine, telle que celle-ci a par exemple été exprimée plus tôt dans des termes d'une culture de masse?

Andreas Huyssen a récemment soutenu que l'on devait voir une opposition très nette, à l'intérieur de ce mouvement de transformation de l'expérience esthétique qu'a connu la société contemporaine depuis le XIXe siècle, entre le modernisme, issu de la modernité esthétique, et la culture de masse. Pour lui, le modernisme doit même être compris essentiellement en fonction de son opposition, qu'il dit dialectique, à la culture de masse; ce serait le dépassement de cette opposition -ou la synthèse de cette dialectique- qu'opérerait alors le postmodernisme (A.Huyssen; 1986). L'argumentation qu'il développe à ce propos est intéressante, peut-être particulièrement en rapport au contexte américain qu'il veut alors situer. Huyssen en effet soutient qu'avec le Pop Art des années '60, l'expression artistique a tout simplement dépassé l'opposition que le modernisme entretenait vis-à-vis de la culture de masse, opposition vécue sous la forme d'un art d'élite d'un côté, et d'un art populaire de l'autre. Dans la réinterprétation des produits de la culture de masse, leur transformation en objets artistiques, le Pop Art

parviendrait à constituer une expression à la fois critique et affirmative de son temps -et donc une réconciliation définitive de la scission opérée entre la rationalisation des produits culturels et l'exigence d'expression de la modernité esthétique. Il me semble toutefois qu'une telle compréhension du mouvement du Pop Art fait l'économie de sa propre distinction avec le postmodernisme d'une part, et avec la question d'une dimension d'historicité qui serait associée à ce dernier s'il fait bien partie du développement socio-historique de la modernité esthétique d'autre part, et qu'elle nous empêche conséquemment d'avoir accès à la problématique plus profonde des liens entre postmodernisme et postmodernité.

Dans le Pop Art en effet, si la relation entre culture de masse et modernisme (ou culture populaire et culture d'élite) est résolue, ce n'est pas à la faveur d'une expérience esthétique qui se pose, par sa présence, dans une égalité radicale avec l'histoire, mais bien au sein d'une expérience esthétique qui se pose dans égalité radicale avec son propre temps. L'histoire a peut-être complètement, et tout simplement, disparu de l'horizon du Pop Art, et l'expérience artistique ne produit alors qu'une (ré)affirmation du temps présent -thème qui la préoccupe, mais dont elle ne peut plus vraiment sortir, ou dédoubler (elle le redouble plutôt), dans son expression. Le Pop Art

manifesterait bien de cette manière un point tournant dans l'évolution esthétique, mais son expression n'en serait peut-être au fond que plus désespérée, puisqu'elle marquerait l'impossibilité de sortir de l'horizon de la culture de masse autrement que par une simple répétition des ses artefacts. A ce point, et sans partager l'optimisme de Huyssen quant à la signification des possibilités exprimées par le Pop Art, il me semble plus opportun de considérer comment le postmodernisme en est venu, de son côté, à entrevoir sa relation avec la modernité esthétique, et avec son époque.

#### Postmodernisme et postmodernité

Si c'est bien cette exigence d'actualisation de la médiation entre "présent" et "histoire" qui donne son sens et sa signification au contexte d'émergence socio-historique de la postmodernité (dans la modernité esthétique), on peut en quelque sorte vérifier l'état d'exacerbation de cette exigence dans cette manifestation ultime de la modernité esthétique qu'est le postmodernisme: car à partir du moment en effet où viendra s'inscrire explicitement dans l'expérience esthétique la compréhension pour ainsi dire totale de ce rapport (i.e. sa manifestation expressément thématique), la forme artistique devra

exprimer un contenu d'"historicité", c'est-à-dire qu'elle aura à exprimer, dans sa propre présence à elle-même, tout son rapport à une histoire qui, seule, peut maintenant la faire apparaître dans l'"originalité" de sa présence. Mais cette expression, parce qu'elle sera justement devenue pleinement thématique du processus de médiation lui-même, semblera d'un côté avoir achevé les possibilités expressives de la modernité esthétique, alors que d'un autre côté, elle semblera engager la création artistique sur une voie complètement nouvelle. Mieux que quiconque avant lui, le postmodernisme en vient alors ainsi à exprimer clairement, par le biais de l'expérience artistique, la problématique "totale" de la postmodernité.

Comme l'a fait remarquer Matei Calinescu, dans l'apparition du postmodernisme (au sein de la nouvelle poésie américaine de la fin des années `40 et du début des années `50) et la mise à jour total de ce principe de médiation qui le constitue, c'est le modernisme lui-même qui paraît finalement "dépassé" -d'où le préfixe "post-", qui vient qualifier ce dépassement non comme une autre des ruptures de la modernité esthétique, mais peut-être bien comme la consommation explicite d'une rupture finale avec le modernisme, rupture vécue sous le mode de la conscience d'une transition définitive -encore ancrée néanmoins, même si ce n'est que de manière "résiduelle", dans l'idée de la

modernité esthétique. Cela se manifeste bien entendu par la forme que prend l'expression artistique elle-même, mais aussi par exemple au niveau de l'avant-garde, qui apparaissait toujours pour la modernité esthétique s'inscrire dans le renouvellement incessant des formes appelé par l'authenticité du contenu de l'expérience esthétique du présent. Selon Calinescu, la compréhension que fait le postmodernisme du rôle de l'avant-garde est transformée par rapport à la compréhension qui prévalait pendant tout le développement de la modernité esthétique, dans la mesure où :

"Typically, the avant-garde, as the experimental cutting edge of modernity, has historically given itself a double task: to destroy and to invent. But negation certainly is the most significant moment in the twofold logic of radical innovation: it is the old, the institutionalized past, the Library and the Museum, that must be effectively rejected, demystified, torn down; the new -unanticipated, radiant, abrupt- will follow by itself. In postmodernism ... it is precisely this purely destructive aspect of the old avant-garde that comes under question. (...) Abandoning the strictures of the avant-garde and opting for a logic of renovation rather than radical innovation, postmodernism has entered into a lively reconstructive dialogue with the old and the past." (M.Calinescu: 1987; 275-276)

Si les formes artistiques que l'on associe au postmodernisme peuvent parfois rendre de manière tout à fait claire cette référence au dialogue avec le passé que veut manifester la nouvelle avant-garde par le mouvement du

postmodernisme (dans l'architecture par exemple, où l'utilisation de motifs "anciens" s'intègre directement au sein d'un contenu moderne), il n'est pas du tout assuré que cela se fasse, dans d'autres cas, de manière non-ambiguë. Et d'abord la situation de médiation qui est appelée ici contient elle-même une profonde ambiguïté, qu'elle retient de l'exigence d'un "présent" qui, possédant cette dimension d'"immédiateté", doit pourtant signifier son appartenance à "l'éternel et l'immuable" (relation qui constitue sa dimension d'historicité). Cette absolue égalité avec l'histoire se posant maintenant "immédiatement" dans le présent, comme son acception totale dans le présent des choses<sup>3</sup>, peut en effet signifier un complet remaniement de la forme, ce qui porte cependant cette forme à son expression aporétique: le cas de la littérature est sans doute le plus frappant à cet égard.

Dans le cas de la littérature en effet, le postmodernisme va jusqu'à contenir une remise en cause des rôles qu'on croyait jusqu'alors fondamentaux dans le récit (auteur, personnage(s), auditeur ou lecteur). La forme littéraire manifeste à ce moment un travail parfois troublant à l'égard du principe même de dialogue, qui intervertit tout simplement les rôles (l'auteur se "met à la place" du lecteur ou d'un personnage, le lecteur est "pris" comme personnage dans l'action du récit, etc.), et semble

complètement pervertir par le fait même le sens accordé habituellement à la fonction diégétique. Loin d'apparaître dans un rapport simplement dialogal avec le passé littéraire, ou de se prêter au simple jeu de l'intertextualité avec son passé littéraire, le postmodernisme dans ce cas établit une situation où toutes les dimensions du dialogue sont interpellées simultanément, de telle façon que "... le roman devient ainsi la problématisation des rapports dialogiques du texte romanesque" (K. Sabo, G.M.Nielsen: 1984; 85). Ce travail de la forme fait alors intervenir non seulement un questionnement à l'égard de la composition du récit, mais encore, et de manière même plus fondamentale, il interpelle la composition de ce "présent" duquel le récit est sensé s'inspirer -selon l'exigence de la modernité esthétique encore et toujours reprise par le postmodernisme, du moins à cet égard de "prise" sur le présent. Si le "présent" permet, entre autres à la faveur du dialogue qu'il instaure avec le passé, un jeu aussi libre des principes qui le constituent en tant que récit dans la représentation, et si cette représentation peut être livrée à un réagencement de ses structures dialogiques, qu'est-ce donc qui constitue la réalité de ce "présent", sinon, et simplement, l'intrication même des dialogues? C'est cette situation, ou cette expérience, que réalise de façon extrême le postmodernisme.

Le postmodernisme, on le voit, thématise la problématique de la postmodernité, mais dans une perspective qui met à jour ce qu'on peut reconnaître (chez Lyotard par exemple) comme étant sa situation aporétique. Les dialogues deviennent ici des "jeux de langage", c'est-à-dire des mises en situation relatives, où les "règles" varient au gré de la volonté des acteurs (ou auteurs) de jouer avec les structures dialogiques, et où tous les "coups" (qui peuvent apparaître alors comme des mouvements de variation de la signification justement compris dans le déplacement des termes d'une relation dialogale) sont finalement permis. Sur le plan de l'exigence d'une médiation qui apparaissait au modernisme comme un achèvement historique, comme un dialogue avec le passé qui seul pouvait encore situer le "présent" dans sa dimension transcendante d'historicité, ce qui apparaît avec le postmodernisme comme originalité de l'expérience esthétique se présente avant tout sous la forme "nue", pourrait-on dire, des structures dialogiques<sup>4</sup>. Les "récits" peuvent s'entrecroiser, se mêler les uns aux autres, ils possèdent tous en apparence cette même qualité d'être des dialogues. Mais aucun d'eux ne peut alors en apparence avoir la prétention de "fonder" les autres, puisque tous sont de même nature, ou à tout le moins, puisqu'ils possèdent tous la même légitimité en tant que "récit". Aussi la dimension d'historicité, tant dans sa définition d'achèvement historique que dans son

dédoublement dimensionnel du "présent", bien qu'elle permette de révéler la profondeur des structures dialogiques d'un côté, semble en même temps d'un autre côté être finalement sur le point de s'évanouir tout à fait dans sa consistance propre avec le postmodernisme; mais c'est parce qu'à ce moment-ci, dans le jeu libre des structures dialogiques, s'évanouissent également toutes notions antérieures de sujet et d'objet (d'auteur ou de récit), qui permettraient précisément jusque-là de fonder la "valeur" du récit, c'est-à-dire sa "prise" concrète sur les termes de la relation dialogale d'abord, et dans des structures dialogiques ensuite, et enfin, de là, sur des catégories de la réalité<sup>5</sup>. L'exigence qui semble être celle du postmodernisme (littéraire surtout) de se poser comme pure médiation, dans la "nudité" des structures dialogiques qui constituent le récit, a alors à ce moment absorbé les termes mêmes en fonction desquels cette médiation pouvait exister (par exemple: auteur, personnage, lecteur, etc.). Dans un tel contexte la réalité n'a pas plus -mais pas moins- de point d'ancrage que la fiction; et c'est la raison pour laquelle le postmodernisme, qui en arrive à thématiser dans toute sa complexité la problématique de la postmodernité, en arrive finalement aussi à dégager, comme l'ont fait remarquer certains de ses théoriciens, une interrogation à caractère ontologique (M.Calinescu: 1987; 306-307).

Mais à y regarder de plus près, une telle médiation qu'est le récit, qui supposait auparavant par exemple la présence dans une relation dialogale d'un locuteur et d'un auditeur, n'a pas réellement disparue avec le postmodernisme; elle s'est plutôt complexifiée au point que chaque terme de la relation puisse lui-même apparaître comme une instance de médiation constituée par des structures dialogiques. Sans approfondir pour le moment cette question, il importe toutefois de voir comment le contenu d'une telle expérience de la médiation a pu s'immiscer sur le plan socio-historique dans la définition des rapports sociaux, et jusque dans une compréhension de la socialité contemporaine. Car la postmodernité nous intéresse plus particulièrement ici du point de vue où elle devient, par le biais d'une généralisation de cette expérience dont on a vu l'exemple dans le développement de la modernité esthétique, un phénomène non plus seulement artistique mais bien sociétal. Il ne s'agit pas évidemment à ce titre de repérer dans l'horizon des rapports sociaux tous les "signes" que l'on pourrait associer à la postmodernité, mais bien de voir de quelle manière l'expérience et la problématique qui la caractérisent ont pu et peuvent encore nous apparaître dans une certaine généralisation du contenu de l'expérience culturelle de la société contemporaine.

## Postmodernité et communication

À ce moment, je dirais que la situation qui exprime le mieux cet état de chose devient évidemment la situation exprimée par le phénomène de communication, situation qui, dans son acception générale et formelle, exprime cette exigence de médiation comme processus explicite de l'expérience (individuelle et sociale), et tente de la situer à la fois de manière "immédiate" et "historiciste". Et le lieu où cette situation est déployée avec la plus grande généralisation est bien entendu celui des médias, qui en assurent la (re)production, soit la mise en forme "institutionnelle" -bien que principalement "technique".

La volonté des médias de communication d'inscrire l'expérience dans le "présent" est bien exprimée dans la "représentation du présent" à laquelle ils se livrent (qu'on pense au domaine de l'information), et on peut dire que, jusqu'à un certain point, l'horizon dans lequel ils se meuvent est bien celui de l'historicité -c'est-à-dire, une égalité potentielle de la "présence" de l'événement (re)présenté avec l'histoire, qui se réalise par exemple dans l'importance de la "nouvelle" (i.e. la présentation ou la représentation de l'événement) par rapport au développement historique<sup>6</sup>. Mais la logique du développement

des médias s'éloigne aussi parfois passablement de son point d'origine; sa volonté de développement "illimité" devient alors, et en réalité plus souvent qu'autrement devrait-on dire, une représentation du présent qui confine à la pure banalité. La logique des médias oscille ainsi vraisemblablement entre la "révélation" du présent de laquelle ils participent et la "subversion" de ce projet dans la banalité de cette présentation du quotidien (J.O'Neill: 1982; 73-97).

Et pourtant cette banalité n'est pas si innocente qu'elle peut apparaître de prime abord, puisque les "moyens de communication" (médias), apparaissent comme la forme générale par laquelle se généralise la problématique de la postmodernité à l'intérieur des rapports sociaux, et donc la forme par laquelle se réaliserait le contenu de l'expérience culturelle contemporaine. "The medium is the message", comme l'a si dit bien McLuhan (et qu'on pourrait ici traduire, selon notre contexte, comme "le médium est le récit", i.e. le médium est le récit des récits"), mais c'est alors dans le sens où le médium apparaît avant tout comme manifestation du message symbolique d'un nouveau rapport à soi, aux autres, à la société (et généralement, au temps et à l'espace). Les médias de communication, on le sait aussi, ont la prétension d'abolir les dimensions de temps et d'espace, et possèdent donc aussi la capacité

potentielle d'abolir les définitions traditionnelles et modernes de sujet et d'objet (de même que les frontières géo-politiques: le "village global"...), emmêlant de manière quelques fois inextricable fiction et réalité -... ce qui nous renvoie explicitement à l'aspect problématique du postmodernisme littéraire.

Le développement des médias de communication dans la société contemporaine va donc apparaître comme le phénomène qui rend compte le plus complètement de la problématique qui émerge avec l'achèvement de la modernité et le contexte de réalisation de la postmodernité, parce qu'il généralise formellement cette expérience du présent telle que l'avait comprise le mouvement de la modernité esthétique. En tant qu'"institutions" de la communication, c'est-à-dire en tant qu'instances qui régularisent les pratiques de communication (en termes de modèles, de formats... de "programmes"), les médias par exemple réalisent ou prétendent réaliser la complétion du processus de l'expérience du "présent", soit sa médiation complète. Ou plutôt, ils prétendent épuiser le sens -i.e. le rendre stérile, inutile ou futile- de toute autre forme de médiation: le modèle "d'émetteur-message-récepteur" sur lequel ils sont basés insiste sur la mise en scène d'une relation à trois termes qui serait justement la résolution du dilemme de cette relation que la société moderne voulait

instaurer entre les institutions et les individus (relation à deux termes donc, qui laissait "ouverte" et conséquemment "problématique", dans une certaine mesure, la question de leur médiation)<sup>7</sup>. Dans ce sens, les médias apparaissent ainsi souvent comme l'institution "la plus légitime" de la société contemporaine<sup>8</sup>, puisqu'ils se donnent pour fonction d'assumer la totalisation des relations, ou en d'autres mots, la mise à jour du processus de médiation qui se réalise directement entre eux-mêmes, considérés comme agents de régulation de la communication devenue "institution" de la vie sociale, et les individus. Les médias se développent donc ainsi selon une logique qui appartient en propre aux exigences "positives" de la postmodernité, c'est-à-dire dans une transition définitive hors des paramètres de la réflexion et de l'action hérités de la modernité comprise dans sa définition socio-historique. Mais simultanément, ce développement formel positif de la communication dans la postmodernité pervertit aussi complètement les exigences de réflexivité contenues dans l'expérience (individuelle et sociétale) de la modernité.

Dans leur mouvement de développement, les médias n'échappent pas au schéma de développement de la société de masse: en réalité, on pourrait dire que c'est même eux qui tendent à le réaliser de la façon la plus efficace et la

plus complète. L'indétermination qui se trouve au principe de la diffusion des médias par exemple (dont le terme "broadcasting" rend bien le sens), se change en une détermination extrême du rapport de médiation ainsi établi, pour ce qui est par exemple des individus qui sont perçus comme "récepteurs". Alors que les médias mettent explicitement en présence (i.e. imposent) les trois termes minimaux de la relation dia-logale, c'est-à-dire deux termes différents (émetteur, récepteur) et leur médiation (message)<sup>9</sup>, ils semblent déterminer à eux seuls l'ensemble du processus, (i.e. qu'en se posant comme "émetteurs", et en diffusant leurs "messages", les médias positionnent tous les individus comme "récepteurs") et pervertissent conséquemment la relation elle-même -qui n'est plus un dialogue, mais un monologue, c'est-à-dire un processus à sens unique. La présupposition contemporaine d'une adéquation supposée entre le "message" et la "signification" (la forme et le contenu), renforcée par le phénomène de la radio et de la télévision, peut ainsi apparaître comme une tentative de réalisation d'une totalisation du sens de l'expérience expressive. Mais cette tentative résout alors de manière unilatérale le problème de la médiation que suppose toute expression, car le sens est en effet "imposé" dans toute sa "totalité" de format, comme "message". Or, si l'établissement d'une norme de socialité basée sur la communication, dont les médias

assureraient essentiellement la (re)production technique et paradigmatique, devient la caractéristique propre à la postmodernité, sa manifestation pleinement positive, on peut insister immédiatement sur son caractère unilatéral, unidimensionnel ou "totalitaire". Ce caractère nous est en fait révélé au moment précis où cette norme de communication en vient à s'affirmer positivement au sein de la société Américaine, soit après la Deuxième guerre, dans cette contrepartie de l'expression culturelle que devient alors pour elle la littérature. Car à l'imposition de la communication en tant que norme de socialité, en tant que généralisation de l'expérience culturelle, le postmodernisme littéraire américain va répondre par l'expression du silence, inversion radicale de la norme qu'il affronte alors.

En effet, c'est de cette manière, en tant qu'expression du silence, qu'on a très tôt caractérisé le postmodernisme littéraire aux Etats-Unis (I.Hassan; 1967, 1971). La littérature de l'après-guerre y est vue comme une littérature qui, à travers ses tentatives d'approfondissement de l'expérience sociétale et culturelle de laquelle elle participe, n'arrive en somme qu'à illustrer le paradoxe suprême de l'expression: celui de son auto-négation. La littérature "parle", elle continue de s'exprimer, mais ce dont elle nous entretient devient le

récit de sa propre impossibilité d'expression. La littérature, et cela particulièrement aux Etats-Unis<sup>10</sup>, décrit alors en fait son incapacité de communication -ou même sa volonté de non-communication. Et de la "subversion" dont elle pouvait encore se réclamer dans son allégeance aux codes de création du modernisme (contestation des valeurs, protestation contre l'ordre établi, promulgation d'une expression radicale et novatrice, qui rejoint un fondement essentiel de l'expérience esthétique, etc.), ne subsiste qu'une expérience marginale (celle de la "beat generation" par exemple), expérience qui situe une exigence de communion que parvient difficilement à assumer le récit littéraire, puisqu'il se pose lui-même comme une médiation problématisée à l'extrême<sup>11</sup>. Bien sûr c'est par le biais du travail de la forme qu'émerge ce paradoxe, mais au-delà de ces techniques littéraires déployées par le postmodernisme (dont on a entrevues plus haut une brève description), c'est le pouvoir expressif même de la littérature qui est remis en cause. Car, on le voit, c'est bien la mise en forme d'une nouvelle norme sociétale, l'imposition d'une certaine définition de la communication au sein de la socialité, qui vient frapper de son interdiction les formes d'expression qui ne s'y conforment pas. La remise en cause de la littérature n'est donc pas que le produit du réaménagement des techniques littéraires, elle participe d'un mouvement sociétal plus large et plus profond qui

touche les possibilités d'expression de la société contemporaine, ou les modalités de communication que cette dernière préconise.

Cette remise en cause se reconnaît d'ailleurs par le biais du contexte sociologique qui trouve écho dans la création littéraire associée au postmodernisme. Car ce sont en fait toutes les catégories de référence au monde social qui paraissent soudainement se dissoudre en elle au fil du travail de l'écriture, pour faire place à une indétermination radicale des contenus de ces mêmes catégories. Le parallèle avec la reconnaissance du mouvement de fond de la société de masse, qui vient à émerger simultanément dans toute son acuité, est donc patent; il s'agit dans les deux cas d'un problème d'identité qui se répercute à tous les niveaux de l'existence sociale, problème engendré par une situation où cohabitent les sentiments d'hédonisme, de cynisme, de dérision, d'impuissance et de révolte marginale<sup>12</sup>. Plus important encore toutefois que le simple contexte sociologique qui serait révélé à ce moment de manière négative dans le postmodernisme, devient la signification d'ensemble à accorder à un tel phénomène: il s'agit de la reconnaissance de ce paradoxe d'une très grande difficulté pour un auteur "de prendre la parole" dans l'ère des communications. Et puisque le postmodernisme interpelle non

seulement la tradition moderniste de remise en cause de la forme, mais peut-être encore plus fondamentalement l'existence même de la littérature en tant que forme d'expression, n'est-il pas l'indice d'une transition historique majeure qui affecte la société occidentale? Qu'est-ce donc alors que la communication? Et qu'est-ce donc que ce silence qui s'établit en (par) elle? Voilà deux questions sur lesquelles la postmodernité nous invite à réfléchir.

Jean-François Côté

mai 1991

## Notes

1. Nous semblons d'ailleurs à cet effet atteindre aujourd'hui les limites de la portée existentielle de cette multiplication des droits spécifiques qui composent l'horizon des rapports sociaux, alors que l'on s'apprête un peu partout à essayer de codifier les règles du "droit de mourir", et du "droit de naître". La confrontation entre les diverses avenues éthiques de cette reconnaissance juridique possède encore un caractère pleinement politique (manifestations "pro-choix", "pro-vie", etc.), que l'institutionnalisation viendra sanctionner dans un sens ou dans l'autre.

2. Voir ce sujet entre autres la critique que Hegel fait du romantisme dans son Esthétique.

3. Il y aurait ainsi un parallèle entre romantisme et postmodernisme sur ce point; mais à l'encontre du romantisme, qui voit dans son acception du passé un processus qui mène au présent mais qui s'oppose finalement à ce dernier, le postmodernisme, lui, fait carrément cohabiter le passé dans le présent, dans une espèce d'absolue égalité qui n'apparaît plus comme expression de la transcendance que la modernité esthétique trouvait dans sa propre actualisation de l'expérience artistique, mais qui apparaît plutôt comme simple reconnaissance de l'égalité expressive du passé et du présent. Le présent et le passé coexistent "immédiatement", dans l'oeuvre elle-même, et non plus par (ou en) elle.

4. Je mentionne ici que par "structures dialogiques", j'entends caractériser dans un sens similaire à Bakhtine toute relation qui permet de relever la présence d'un dialogue; non seulement le dialogue au sens courant (la "relation dialogale"), mais également le dialogue constitué dans la relation de signification elle-même (i.e. la relation sémiotique ou symbolique).

5. Il ne s'agit pas ici d'une "gradation" qui permet, dans sa "dernière instance", de rejoindre la réalité (qui existe toujours a priori, i.e. qui est présupposée), mais bien d'une distinction analytique en fonction de laquelle on peut se trouver "réellement" en présence d'une oeuvre qui, elle, joue sur les possibilités offertes à l'expression artistique des perceptions de la réalité.

6. C'est lorsqu'un évènement présenté "live" par les médias trouve sa dimension historique que cela se réalise le plus parfaitement. L'exemple (trop souvent cité) de l'assassinat de J.F. Kennedy au cours de la retransmission télévisée de son parcours dans les rues de Dallas, ou encore l'assassinat de L.H.Oswald lors de son transfert de prison -également retransmis en direct à la télévision américaine- représentent des cas où, malgré sa

médiocrité, l'"immédiateté" de l'expérience télévisuelle est réellement "entrée ipso facto dans l'histoire". Ce qui est retenu ici n'est pas le fait que de tels événements, lorsqu'ils se produisent, entrent dans l'histoire, mais bien plutôt que ce soit leur représentation elle-même, qui est "immédiate", qui le fasse.

7. Cette relation, établie socio-historiquement dans la société occidentale, correspond à ce que Michel Freitag appelle "l'institutionnalisation de la capacité d'institutionnalisation" (M.Freitag; 1986: ch. 13, pp. 287-310). C'est cette ouverture de l'institution politique par laquelle la société peut prétendre orienter son devenir, à un niveau qui n'est plus simplement celui de l'institution sociale en tant que telle, mais plutôt celui qui réfléchit à la fois cette institution, et qui réfléchit sur elle et, pour ainsi dire, "au-dessus" d'elle. Freitag mentionne ainsi deux modalités de cette réflexion de troisième degré (i.e. qui dépasse le niveau de réflexivité de premier degré, "culturel-symbolique", et de deuxième degré, "politico-institutionnel"), en disant: "... l'activité d'institutionnalisation peut à son tour être formellement régie, soit selon le mode de la régulation culturelle-symbolique, soit selon celui de la régulation politico-institutionnelle. Dans le premier cas, qui correspond au type wébérien de la légitimation traditionnelle, le rapport de domination reste régi par la normativité immanente au statut qui est reconnu aux dominants, et dont la participation directe à une transcendance extérieure leur assure la possession à titre personnel. Dans le deuxième cas, l'exercice de la domination ainsi que son mode de constitution sont eux-mêmes assujettis à des régulations institutionnelles. Celles-ci représentent alors des institutions de deuxième degré, et elles font donc intervenir un "pouvoir" de niveau supérieur, qui se présente dès lors, concrètement, comme activité sociale de troisième degré." (Freitag, op.cit., p.288). Il apparaît clairement que, pour la société Américaine, cette médiation de troisième degré va passer par une conception de la communication susceptible de correspondre à une régulation de type culturelle-symbolique.

8. On en parle comme d'un "quatrième pouvoir", s'ajoutant donc aux pouvoirs institutionnels en place (législatif, exécutif, judiciaire), mais "plus vertueux" que ces derniers, puisque leur rôle apparaît parfois comme étant de "montrer les vices" des pouvoirs en place -par exemple, le cas du Watergate aux Etats-Unis, tel qu'il est présenté dans l'analyse de J.Alexander (1989). J'ai proposé une analyse critique de cette vision et du rôle des médias à ce moment dans J.F.Côté; "The Cultural Studies of Neofunctionalism: Which Problem, and Which Model of Understanding?", communication présentée à la rencontre de la Société Canadienne de Sociologie et d'Anthropologie, Congrès des sociétés savantes, Victoria University, mai 1990. On peut aussi parler cependant des médias non pas comme d'un "quatrième pouvoir", mais comme de cette forme de régulation de troisième degré dont parle M.Freitag, comme je l'ai mentionné à la note précédente.

9. La formalisation de la théorie de la communication par la cybernétique (N.Wiener, W.Weaver, C.E.Shannon), vers la fin des années '40 aux Etats-Unis, qui représente bien sûr son versant scientifique objectiviste (ou positiviste), est sans doute la tentative qui représente le mieux justement l'élimination de toute dimension d'historicité ou l'unidimensionalité par laquelle la situation de communication sera comprise par la suite -et en particulier dans le domaine technologique. Ici, le problème de la communication est réduit à sa dimension "physique" (appelée information), et les problèmes sont de l'ordre de sa circulation -un peu à la manière du schéma capitaliste de la marchandise.

10. Particulièrement aux Etats-Unis, parce que de l'avis de certains critiques précoces du postmodernisme américain (Irving Howe; 1970, Wylie Sypher; 1962), ce dernier se distinguerait de son homologue européen en insistant sur le fait "brut" de l'incommunication. Ces auteurs voient par contre dans l'écriture européenne de la même époque (les "angry young men" anglais tels Kingsley Amis, John Braine ou John Wain, ou le "nouveau roman" français des Nathalie Sarraute, Robe-Grillet et autres) une recherche hautement stylisée qui, en se tenant pratiquement sur le même pied, réussirait à préciser de façon très sophistiquée un horizon critique qui échapperait à l'écriture américaine.

11. Décrivant ainsi ce qu'il appelle ironiquement la "beat subversion", Wylie Sypher écrit: "The hipster does not, he says, feel any need to talk, but above all he wants a sense of togetherness; and his simplification of language is a way of reassuring his fellow hipster that "I'm with you, I've got you." The need for communion sends the beats barreling from coast to coast -driving "cross-country seventy-two hours to find out if I had a vision or you had a vision or he had a vision..." Barreling across country is one more American luxury -an emotional luxury in place of the chrome-plated luxuries that have been dropped. At its worst this beatific communion is banality, a plunge into the commonplace, which may be called holy but which lacks anything that might rightly be considered mysterious.", W.Sypher, Loss of the Self in Modern Literature and Art, New York, Vintage Books, 1962: 144-145.

12. Ainsi, Irving Howe, un des premiers critiques à faire l'association entre la société de masse et le postmodernisme écrivait au début des années 1960, à propos de la situation de ces écrivains: "These writers illustrate the painful, though not inevitable, predicament of rebellion in a mass society -the ease with which they can turn themselves, all too fashionably, into the other side of the American hollow. In their contempt for mind, they are at one with the middle-class suburbia they think they scorn. In their incoherence of feeling and statement, they mirror the incoherent society that clings to them like a mocking shadow. In their yearning to keep "cool" they sing out an eternal shopkeeper's fantasy. (...) But it may not be too rash to say that the more serious of the postmodern novelists -those who grapple with

problems rather than merely betraying their effects- have begun to envisage that we may be on the treshold of enormous changes in human history. These changes, merely glanced by the idea of the "mass society", fill our novelists with a sense of foreboding; and through the strategy of obliqueness, they bring to bear a barrage of moral criticisms, reminders of human potentiality, and tacit exhortations.", I.Howe, le chapitre "Mass Society and Postmodern Fiction", Decline of the New, New York, Harcourt Brace & World, inc., 1970 (1963): 205-206.

## Bibliographie

- Bell, D., The Cultural Contradictions of Capitalism, New York, Basic Books, 1978 (1976).
- Benjamin, W., Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982.
- Calinescu, M., Five Faces of Modernity, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- de Man, P., Blindness and Insight, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 (1971).
- Freitag, M., Dialectique et Société, vol.2, Montréal, Albert St-Martin, 1986.
- Hassan, I., The Dismemberment of Orpheus, New York, Oxford University Press, 1971.
- The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett, New York, Oxford University Press, 1967.
- Howe, I., Decline of the New, New York, Harcourt Brace & World, 1962.
- Huyssen, A., After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Jauss, H.R., Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.
- O'Neill, J., "Looking into the Media: Revelation and Subversion", in M.J.Hyde ed., Communication Philosophy and the Technological Age, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1982: 73-97.
- "Televideo Ergo Sum: Some Hypothesis on the Specular Functions of the Media", Communication, vol.7, 1983: 221-240.
- Riesman, D., The Lonely Crowd, New York, Yale University Press, 1951.
- Sabo, K., Nielsen, G.M., "Critique dialogique et postmodernisme", Etudes françaises, 20, 1, 1984: 75-85.
- Sypher, W., Loss of the Self in Modern Literature and Art, New York, Vintage Books, 1962.
- Weber, M., The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, New York, Charles Scribner's Son, 1976 (1958).

## DÉBAT FAISANT SUITE À LA COMMUNICATION DE JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

**Michel Freitag:** J'aimerais soulever deux ou trois points à propos du "déplacement des contradictions" de la modernité. Ce déplacement a été relevé par Huysen comme une caractéristique de la postmodernité ou du postmodernisme. Huysen l'interprétait comme une réconciliation. Je ferai deux remarques:

La première est d'ordre général et se rapporte au mot "esthétique", dans lequel on retrouve le mot *aisthèsis* qui veut dire "mise en forme". L'esthétique est donc comprise originellement comme une prise en considération réflexive de la forme, ou comme une mise en oeuvre expressive-réflexive de la capacité de perception, d'appréhension sensible, d'interprétation et de création des formes. C'est ce dernier sens qui a donné naissance, en philosophie, chez Kant, au concept d'esthétique transcendantale, lequel concerne l'appréhension du monde selon les catégories du temps et de l'espace. Le terme désigne alors la capacité humaine subjective de structurer a priori toute expérience objective selon les formes de l'espace et du temps<sup>1</sup>. L'esthétique transcendantale est associée par Kant à l'intuition, mais il s'agit ici de l'intuition sensible, qui est la capacité de se représenter en intériorité un monde donné aux sens en extériorité. Elle concerne le mode de la représentation qui est propre au sujet sensible, dans lequel s'accomplit la "mise en forme" des données empiriques extérieures. Chez Kant, cette capacité "transcendantale", a priori, est posée comme un universel commun à tous les sujets humains, structurant a priori de manière universelle tous leurs rapports sensibles à la nature, et elle est par conséquent au fondement de la possibilité d'une science de la nature comprise comme connaissance commune non arbitraire, "objective" parce qu'inter-subjectivement universalisable, de la nature<sup>2</sup>.

Il y a quelque chose d'intéressant, et d'apparemment paradoxal mais qui ne l'est pas vraiment, quand on voit que dans la pratique, la conscience de la postmodernité - ou celle du passage à la postmodernité - se déploie essentiellement au niveau de la conscience esthétique. Il y a paradoxe parce que le concept d'esthétique, qui désignait chez Kant les formes universelles de

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui voudra se présenter comme une science*.

<sup>2</sup> Cette idée de "forme a priori" structurant l'expérience objective est reprise dans une perspective empirique par la "psychologie de la forme" (la *Gestaltpsychologie*) de Kohler, et aussi chez Piaget dans la notion de "schèmes sensori-moteurs". Chez Piaget, de tels schèmes sont, chez l'enfant, le résultat (a posteriori) d'un apprentissage effectué selon la dialectique de l'assimilation accommodation, mais ils jouent ensuite la fonction de régulateurs a priori du comportement empirique.

l'appréhension empirique objective (cognitive), se rapporte désormais à l'expression de la pure subjectivité des sujets particuliers, non immédiatement coordonnée intersubjectivement, non "synchronisée" à l'avance entre les sujets. Il y a donc un renversement du rattachement ontologique de l'esthétique, de l'*aisthêsis*, de la "forme" (de l'appréhension, de la création de la forme ou des formes) lorsqu'on passe de cette expression pure de la modernité que représente l'idéalisme critique de Kant, à l'expression limite de la postmodernité dans l'esthétique ou l'esthétisme contemporain. Un renversement qui mérite d'être souligné et interrogé. Ce renversement est lié à tout ce que Jean-François a dit, et principalement aux caractéristiques de l'esthétique contemporaine qui font d'elle, comme il l'a relevé, une dissolution de l'expérience.

La recherche de l'expérience immédiate, pure et absolue qu'on retrouve dans la postmodernité est une dissolution de toute capacité a priori de partage et de transmission de l'expérience singulière, celle que l'individu éprouve en l'intimité immédiate de sa conscience sensible et symbolique. L'expérience devient donc immédiatement et irréductiblement non seulement subjective, mais solipsiste. Les formes transcendantales qui structuraient a priori l'expérience chez Kant permettaient à celle-ci d'être, en son objet, commune virtuellement à tous les sujets. Elles fondaient donc la possibilité d'une expérience commune du monde, et l'unité a priori du monde objectif commun à tous les sujets d'expérience : elle fondait l'unité d'un champ commun d'expérience objective, qui se manifestait dans la forme commune, spatio-temporelle de tous les objets possibles d'expérience (ou de tous les objets d'une expérience possible). Mais l'esthétisme contemporain implique au contraire la dissolution de la possibilité d'expérience objective dans la mesure même où elle tend à absolutiser la valeur de l'expérience au niveau immédiatement individuel. L'expérience individuelle elle-même se trouve ainsi réorientée vers l'exploration des états de sensibilité subjectifs individuels et incommensurables les uns aux autres plutôt que vers l'évidence propre à un monde extérieur commun (celui-ci n'est plus qu'un ensemble indéfini d'"occasions" qui déclenche ce nouveau genre de phénomènes, purement subjectifs et qui consiste à "faire" ou à "vivre une expérience").

À partir d'ici, on peut encore mettre en évidence un autre contraste. Chez Kant, il y a opposition formelle, elle-même absolue, entre la raison pratique et la raison théorique, qui refoule à l'arrière-plan le problème de la "beauté" c'est-à-dire celui de la forme comprise au sens de l'expérience proprement "artistique". La raison théorique est fondée, quant à la possibilité de la connaissance d'un monde objectif commun, sur l'esthétique transcendantale du temps et de l'espace, qui garantit l'unité ontologique du monde empirique et donc la possibilité d'une science objective. La raison pratique de son côté est fondée sur la liberté, qui est l'abstraction formelle de la réflexivité subjective, et qui de manière abstraite se laisse définir en dernière instance comme la "volonté qui se veut elle-même",

c'est-à-dire qui s'affirme de manière pure et absolue lorsqu'elle veut son propre vouloir - et qu'elle ne doit ainsi rien à quoi que ce soit qui lui serait extérieur ou étranger. Cette liberté subjective "pure" qui se veut elle-même comme sa propre fin n'a pas de contenu d'expérience propre au plan normatif, éthique, politique ou culturel, elle est un pur moment critique. La mise en oeuvre d'une telle raison pratique fondée sur la liberté transcendantale se présente alors d'abord comme une justification de la critique de toutes les formes normatives "empiriques" propres aux sociétés traditionnelles - ces formes normatives qui précisément deviennent purement "empiriques" et "arbitraires" lorsque s'effondrent leurs fondements traditionnels de légitimation transcendantale - et elle n'a d'autre fin que le projet d'une reconstruction de tout le système normatif (politique et culturel) de la société à partir des principes que la raison peut découvrir en soi-même: c'est le projet de la reconstruction de la société sous la forme d'un État rationnel.

Dans cette double recherche critique d'un fondement transcendantal abstrait et universel, catégorique, à la raison théorique et à la raison pratique, l'examen réflexif de l'"expérience" a glissé de son pôle objectif (le monde, les normes et valeurs) à son pôle subjectif, qui se trouve ontologiquement absolutisé dans le postulat d'une subjectivité transcendantale, libre et universelle. Dans le domaine de l'art, désormais séparé des domaines de la recherche de la vérité et de la recherche de la justice, la subjectivité allait de l'artiste et du spectateur, elle allait également être mise au centre de la conscience esthétique moderne. Cependant, l'art de la modernité, ainsi recentré sur le sujet par opposition à l'art symbolique traditionnel, est resté attaché à l'idée d'une représentation concrète de la nature (il ne s'est pas confondu avec la géométrie, par exemple) et il faudra donc s'interroger sur la signification de cette différence entre l'art, la science et la normativité.

Le passage à la postmodernité a commencé avec la mise en doute des institutions sociales et politiques universalistes que la modernité avait mises en place après qu'elle ait déjà elle-même rejeté les institutions et les formes sociales traditionnelles, mais la mise en doute des a priori transcendants modernes a conduit, tendanciellement, vers l'abolition même de la distinction entre l'expérience du monde en tant qu'expérience d'un monde objectif commun (raison théorique) et de l'expérience de la société comprise comme expérience d'un univers normatif commun (raison pratique). Lorsque toute "expérience" glisse du côté d'une subjectivité purement individuelle et empirique, et qu'elle mange ou dissout de l'intérieur l'idée d'une subjectivité transcendantale a priori commune en tous les sujets, la subjectivité ne peut plus faire l'expérience d'elle-même que dans son immédiate perceptivité intérieure, incommensurable à toute autre, et pour elle, l'objectivité du monde sensible et l'objectivité des normes sociales finissent par se confondre dans une même contingence extérieure. Vis-à-

vis de cette contingence extérieure à la construction objective de laquelle le sujet empirique n'a plus part, c'est essentiellement sous le mode de sa propre expressivité esthétique que la subjectivité prendra désormais conscience d'elle-même et de sa participation au monde<sup>3</sup>. Il nous faudra revenir sur ce nouveau statut de l'expérience et de la création esthétique.

La deuxième remarque (toujours sur le même dernier passage de l'exposé de Jean-François) est à propos de l'utilisation du concept d'"aporie" chez Huysen. Ce dernier disait que dans le postmodernisme il y avait une réconciliation des apories du modernisme. La modernité s'est développée selon une dynamique d'opposition à la tradition, et elle a ensuite donné naissance - vu son caractère politique réflexif - à toute une série de nouvelles oppositions qui se développaient en son sein même (oppositions de classes, etc.), et qui avaient le système institutionnel unifié comme enjeu formel et explicite. Dans la postmodernité on aurait dépassé ces oppositions. Huysen emploie le mot d'aporie pour désigner les oppositions propres à la modernité, et il aboutit à l'idée d'une réconciliation dans la postmodernité, là où il me semble qu'on ferait mieux de parler des contradictions modernes pour ensuite aboutir à l'aporie postmoderne. On n'aboutit pas à une réconciliation à partir d'un dépassement des contradictions parce que, pour qu'il y ait réconciliation, il faudrait que subsistent les termes mêmes qui sont censés se réconcilier. (On peut concevoir cette réconciliation, à la limite, selon le modèle du dépassement hégélien). Mais dans le passage à la postmodernité, ce n'est pas à un tel dépassement que l'on assiste: il y a plutôt dissolution des termes, sous la forme d'une dissolution de l'objectivité du monde extérieur et d'une dissolution de l'identité de l'unité à elle-même de la subjectivité. À partir du moment où on ne les appréhende plus que dans les expériences sensibles immédiates que les individus singuliers font d'autrui et du monde, ces contradictions se dispersent, elles sont dissoutes. Il s'agit d'une clarification terminologique. On a assez parlé de "contradictions" pour qualifier la modernité - Marx en a parlé, Weber en a parlé d'une certaine façon - qu'il vaut peut-être mieux garder le terme tel quel. D'ailleurs l'étymologie même du terme nous y invite, puisque dans "contradiction" il y a le mot "dire": dire des choses contraires, ce qui implique qu'il y ait au moins la virtualité d'un langage commun pour qu'il y ait une contra-diction. Avec la postmodernité par contre, il n'y a plus de langage commun, il y a dissolution du langage. Il y a une immédiate auto-descriptivité en même temps du monde et du discours. À la limite, à la place d'un rapport problématique entre le monde et les discours, où l'on s'interroge sur le rapport des discours au monde (et qui implique la question de la validité des discours), il n'y a plus qu'à

<sup>3</sup> Il faudrait ajouter: sous le mode de sa capacité "arbitraire" de création technique (le technologisme pragmatique alors se substitue à la science cognitive), et sous celui de l'affirmation de ses "droits purement subjectifs", je veux dire ici de ses droits personnels ou particuliers (par opposition aux droits universels du Sujet transcendantal moderne).

s'interroger sur les correspondances existant entre les divers discours et les multiples mondes incommensurables qu'ils engendrent chacun (et où la question ne touche plus qu'au problème de la cohérence interne de chaque discours et des représentations qu'il engendre). C'est une caractéristique limite mais qui a été bien exposée par Jean-François et par certains auteurs qu'il cite.

**Michel Lalonde:** Je reviens sur ce que Jean-François a dit à propos de l'opposition du modernisme esthétique, à partir de Baudelaire, et de ce qu'on a appelé le post-modernisme. Quand on examine le modernisme esthétique, on peut en substance affirmer avec Jean-François qu'il se caractérise d'abord par la valorisation du moment présent et par la succession des avant-gardes. On peut aussi prendre le problème d'une façon "sociologique", et se pencher sur la situation de l'artiste, son insertion dans la société, sa compréhension de lui-même et sa compréhension du groupe d'artistes auquel il appartient. On peut enfin prendre le problème strictement par le bout de la compréhension formelle esthétique du modernisme esthétique, et interpréter la succession des avant-gardes comme une simple identification au canon artistique ou à l'esthétique, à la subjectivité de l'artiste et à l'expressivité de l'artiste. Dans son acte de création, l'artiste est celui qui se donne son propre canon. On peut énumérer différents domaines, que ce soit la poésie, la peinture, ou la littérature, où il y a une immédiate identification du canon artistique avec l'acte créateur. Tout ceci implique évidemment une sorte de refus et de destruction de tous les canons esthétiques imposés, et donne une infinie variété d'orientations dans les différents champs de l'art.

Il me semble, dans cette perspective, que ce que Jean-François a appelé le postmodernisme dans la littérature américaine - c'est-à-dire le refus, la destruction des canons narratifs dans le roman - appartient encore au moment du modernisme esthétique. Le postmodernisme esthétique lui, devrait plutôt être interprété comme une libre mobilisation de toutes les formes, de tous les canons esthétiques, quelle qu'en soit l'origine historique, la situation historique ou sociologique. C'est-à-dire qu'on se sent libre d'utiliser de façon indifférente toutes les formes artistiques, y compris celles qui appartiennent au modernisme esthétique, et qu'on peut librement utiliser des formes d'inspiration cubiste avec des thèmes tirés de l'art grec. On peut faire la même remarque pour l'art contemporain, à partir du Pop-Art. Il est manifeste qu'il n'y a plus d'immédiate identification entre la production de l'artiste et le canon. Il y a seulement une libre utilisation de tous les référents culturels, principalement tirés de la culture de masse. Par exemple, dans le postmodernisme en architecture, on utilise autant les canons modernes que ceux tirés des époques antérieures de l'histoire de l'architecture<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> JENCKS, Charles, *What is post-modernism?*, New York, St-Martins's Press.

**Jean-François Côté:** Je suis d'accord avec la façon dont Michel comprend le problème, et je pense que ça ne contredit en rien la façon dont je l'ai présenté. Le postmodernisme viendrait simplement conclure, reprendre la logique qui animait le développement de la modernité esthétique, pour la pousser jusqu'au bout de ses limites. La modernité esthétique se construit à partir d'un mouvement esthétique qui fait de son acte créateur le canon dont il va se réclamer à travers les "écoles", les "ismes", etc. Sauf que cet acte créateur n'est pas vu dans la modernité esthétique comme la négation de tout le passé, mais seulement comme une mise sur le même pied de toute l'expérience esthétique du passé, dans l'exploration de laquelle on peut remonter jusqu'à l'Antiquité. Il y a une sorte de dialogue implicite qui constitue l'originalité de la création artistique. Le postmodernisme va apparemment comprendre cette situation-là, et il va la thématiser de manière complète et totale. Il va admettre cette identification de l'expérience esthétique à toutes les époques, de façon à faire correspondre la valeur de l'oeuvre qui est en train de se créer à toutes les créations artistiques de toute époque antérieure. La particularité du postmodernisme est donc de faire apparaître dans l'oeuvre artistique elle-même le rapport de médiation qui était sous-entendu dans l'expérience artistique depuis les débuts de la modernité esthétique.

**Michel Freitag:** Mais il y a aussi ici une rupture, parce que la libre modernisation de toutes les formes artistiques de l'histoire signifie en fait le refus même de l'idée de canon.

**Jean-François Côté:** Je dirais qu'il y a une tension dans le postmodernisme. Nous sommes encore ancrés ici dans l'idée de modernisme (ou de modernité esthétique), même si on tend à s'en dégager, et dans cette idée qu'on ne représentera pas le passé comme, par exemple, au début de la Renaissance on essayait de re-présenter ou de se ré-approprier des modèles de l'esthétique de la Grèce antique. On va encore évoluer avec l'idée du présent (de présence), essayer de capter l'expérience du présent dans une compréhension de la façon dont ça s'est produit depuis les origines de la modernité esthétique... mais dans une compréhension finalement "trop claire" de ce mécanisme. Dans cette compréhension qui va faire passer l'implicite de la modernité esthétique vers un explicite, il y a justement une tendance à se dégager de l'idée qui avait germé avec la modernité esthétique. Il y a dans le postmodernisme une tension qui est celle d'une certaine appartenance à la modernité esthétique en tant que telle, conjointement à un certain dépassement, un certain abandon de la spécificité de l'expérience esthétique telle que l'avait comprise la modernité esthétique.

**Stephen Schecter:** Je reviens au problème du passage ambigu de la modernité à la postmodernité. Je crois qu'il s'agit de comprendre l'avant-gardisme comme une négation, la propulsion constante en avant mais dans les termes d'une

contradiction. On appellerait "avant-gardisme" ce qui s'inscrit dans un rapport de contradiction appartenant encore à la modernité.

Si on prend l'exemple des bohèmes les plus radicaux, qui peuvent se permettre ce radicalisme au niveau de la vie et au niveau de leur propre oeuvre artistique. Il y a toujours une complicité tacite avec la société qui permet au héros baudelairien d'émerger et d'exister. Il est avalisé par la société bourgeoise moderne, qui est une société de contradictions. La rupture entre le sens des idéaux classiques et le postmodernisme, c'est que dans ce dernier on ne parle plus seulement "contre" quelque chose, mais il y a aussi une approche très positive - ce qui va dans le sens de ce que Michel Lalonde a souligné. C'est pourquoi il y a toujours une difficulté typologique à déterminer qui relève de la modernité, qui appartient à la postmodernité. À chaque moment historique, il y a un double mouvement: la possibilité d'inscrire la production artistique dans la forme de reproduction sociale et, d'autre part, la considération des acquis et des innovations. Par rapport à la société, l'oeuvre ou l'artiste en est la réflexion. Dans la société bourgeoise, il y a d'un côté le fait que la sphère esthétique s'autonomise, comme toutes les autres. Mais il y a aussi le fait qu'à chaque époque historique l'artiste est toujours un artiste. En ce sens il y a dans la production artistique quelque chose d'immuable qui est de l'ordre de la forme et qui est encore plus souligné dans le postmodernisme que dans n'importe quelle autre école. Pour la première fois l'artiste, s'il n'a plus de canon, c'est en partie parce qu'il n'y a plus de contradictions. Il ne peut plus s'appuyer sur la tradition, c'est-à-dire procéder comme les artisans des églises catholiques, les écrivains de la Bible, les narrateurs des doctrines bouddhistes, etc. Et la situation n'en est plus une qui pose la société comme ce contre quoi il puisse s'affirmer, en tant que héros romantique, critique, rebelle, etc.

Baudelaire a en partie saisi le problème. Il y a un élément de vérité dans son idée de "l'éternel immuable", même si lui-même l'a nié d'une certaine manière, du fait de son appartenance à une époque donnée. Il écrivait encore sous une forme presque traditionnelle, et par ailleurs son oeuvre appartient tout à fait à une école de discours moderne. On en a fait la critique. C'est ce qu'on retrouve au dernier chapitre du livre *La Consécration de l'histoire* de Papaioannou, où il est dit que Baudelaire considère que le progrès ne se trouve ni dans la combustion au gaz, ni dans les tables tournantes, mais dans la diminution des traces du péché originel. C'est là une conception quasiment archaïque chez Baudelaire; et en même temps il dit que les vrais moments d'existence ne sont que dans ces moments magiques, exaltés, ce qui cadre avec ce que Jean-François a dit.

Le présent qui arrive par moment n'est que le présent des moments de l'histoire faits par l'artiste. Et c'est là la différence entre la création artistique et les médias de communication. Un artiste, peu importe la forme, trans-forme et dans la trans-

formation, il crée le sens de l'événement. Ce qui est intéressant par rapport à la postmodernité, c'est l'idée de l'histoire et l'idée de banalité. Quelque part il y a dans les oeuvres postmodernes une tentative à faire porter par l'oeuvre tout le passé. Alors que c'est le contraire dans les médias, où il n'y a aucune dimension historique. S'il y a une chose qui est bannie de la télévision, c'est l'histoire.

Un autre phénomène de la postmodernité, qui va dans le sens d'une banalisation, c'est la forme d'événement, l'événement à son premier degré, sans aucune tentative de transformation et qui n'apporte jamais ce moment de choc ou de surprise, ce retour qui fait que tout d'un coup on voit ce qu'on est en train de faire, et qui est une fonction de l'oeuvre artistique. On n'a qu'à se mettre dans le flux du temps, et être là, seulement en fumant du hash ou en coupant des arbres ou en faisant des machines ad vitam eternam; on est là, on est quasiment dieu, sans réflexivité. Mais un jour on se rend compte de ce qu'on était en train de perdre. Et c'est pareil pour chaque discipline: la psychanalyse, l'oeuvre artistique... Il y a toujours, si on garde l'idée de la dialectique, une double opération à effectuer dans l'analyse de l'art postmoderne. Il y a toujours le côté des forces dominantes de banalisation, la volonté de rayer l'histoire, d'oublier le moment de choc, de surprise, etc., et il y a l'autre côté qui essaie de ramener tout cela.

Une série d'exemples:

- L'exposition Pop-Art de Jasper Jones, dont une série de tableaux avaient pour thème une boîte de café "SAVARIN" dans laquelle il y avait des pinces. Cela mettait en relief l'objet transformé au point de devenir un phénomène mystérieux qui ne fait plus penser seulement à un contenant transformé mais à ce que contient la vie, ce que contient le corps, etc.

- Le roman *Finnegan's Wake*, un roman qui n'en est pas un, qui est drôle, qui relève de l'absurde, un non-sens, sans histoire. L'auteur joue avec les mots comme un enfant jouerait avec de la boue. Il invente des mots, rajoute des syllabes aux mots habituels, fait des phrases dont il manque le début et la fin. Sans que cela soit un jeu de langage, il jongle avec l'alphabet. Et en plus, c'est "cochon", ça joue avec quelque chose de vivant, c'est très lié à la vie. Et ce n'est pas de la technique. Tu n'es pas admiratif devant Joyce parce qu'il connaît mille choses et qu'il est capable de maîtriser techniquement un langage. Tu jouis plutôt devant le côté infantile du langage qui relève du mystère, de la surprise, du choc. Les oeuvres postmodernes donnent une chance à la subjectivité d'émerger alors que le mode ironique est pratiquement absent de la modernité parce que trop sérieuse, trop au prise avec sa propre négation, inscrite dans la contradiction. Il est extrêmement difficile d'être ironique quand on est dans la contradiction.

Ce qui mérite d'être examiné dans le postmodernisme, c'est dans quelle mesure l'appréciation esthétique et la capacité de produire des oeuvres esthétiques

dépendent d'une connaissance historique ou d'un lien avec l'histoire d'une manière ou d'une autre. Ce qui serait intéressant, c'est de considérer la question dans les divers champs artistiques. La production de cet effet de transformation est une reprise, finalement, des côtés très classiques de l'esthétisme. On peut voir le libre courant du postmodernisme en tant que champ qui est en train d'abolir l'humanité. Mais c'est alors qu'il n'y aurait plus d'âme, plus de vie pour nous. L'art est le lieu de la réflexivité par excellence. C'est en partie ce qu'était le dilemme de Klee avec le Bauhaus tel que vous l'avez soulevé: l'esthétique moderniste qui se transforme en pratique culturelle. Je ne suis pas sûr; c'est une question clé qui n'a pas encore trouvé de réponse.

**Jean-François Côté:** J'ai indiqué une tendance...

**Stephen Schecter:** Cette façon de voir se trouvait quand même dans les écrits sur l'art moderne. Klee disait que le Bauhaus était en train de réglementer les formes de ligne, de couleur, de ton, etc, pour que ce soit présent partout. Et comme Michel a dit une fois: "le Bauhaus est devenu IKEA". Maintenant tout le monde a le Bauhaus chez lui, sans le Bauhaus évidemment. Il y a toujours implicitement cette tendance, cette possibilité, et une manière plutôt qu'une autre de régler la question. Il y a un postmodernisme plutôt qu'un autre, ce qui fait qu'il y a toujours un glissement dans le processus, même s'il y a rupture, rupture conceptuelle avec le type de production esthétique de la modernité.

Baudelaire, à un niveau, était artiste, donc il dépassait sa propre critique. Baudelaire lui-même, à mon avis, était carrément moderniste. Ça se voit quand tu le lis. Dans la fin des *Fleurs du Mal*, le héros romantique a le visage tourné vers la mort. Le geste absolu de l'artiste romantique par excellence est: "Je vais tuer la Société, la Société va me tuer". On s'installe dans un rapport d'aliénation avec la Société. Quant aux artistes contemporains, ils ne sont plus aliénés, pour eux c'est autre chose. S'il est vrai que c'est la première fois qu'existe la possibilité de vraiment dire ce que serait une création artistique, cela veut dire qu'il y aura beaucoup de choses ratées. Il ne faut pas prendre nécessairement tout ce qui est raté comme la seule forme du postmodernisme, parce que je pense que certaines oeuvres sont réussies. Mais la difficulté que nous avons à expliquer pourquoi une oeuvre comme *Finnegan's Wake* est intéressante est un problème qui existe aussi pour l'artiste. Comment peut-il jouer avec le langage sans que cela tombe dans le non-sens total, dans la pure technique du langage? Il y a ceux qui essaient et qui réussissent à dire quelque chose qui nous touche, qui nous émeuve, qui transforme notre existence, et d'autres qui ne font rien.

**Jean-François Côté:** Je reviens sur deux commentaires que Stephen a faits au début. Il a dit que dans la mesure où il y avait contradiction, dans le rapport de l'oeuvre au contexte social, on devait continuer à parler de modernité. Ce n'est

pas un hasard si ce sont les études sur le postmodernisme qui mettent en lumière le modernisme. Ce n'est pas un hasard si on peut lire *Finnegan's Wake* de Joyce ou l'oeuvre de Musil, ou - encore plus loin - Rimbaud, Mallarmé et même Poe, comme des gens qui étaient habités déjà par la tendance qui va venir à jour complètement dans le postmodernisme. C'est parce que ça participe d'un même mouvement.

Dans les débuts de la modernité esthétique et avec le postmodernisme, apparaîtrait une possibilité de réconciliation. C'est la question que Stephen pose, finalement. Comment se fait-il qu'on puisse quand même considérer qu'il y a encore de l'art dans le postmodernisme?

Je ne suis pas certain que l'on doive accepter l'idée que la contradiction en tant que telle, entre l'artiste et son temps, se pose pendant toute la période de la modernité. Ce que j'ai essayé de montrer comme opposition, c'est justement l'idée que la modernité historique connaissait quand même la catégorie d'artiste, et qu'elle entretenait cette catégorie par le biais de ses institutions. Avec la modernité esthétique, ce qui se passe à ce niveau, c'est justement que l'art en tant que tel va évoluer à l'extérieur des institutions. Ça commence avec le romantisme et ça se poursuit avec Baudelaire, et après avec les impressionnistes qui tiennent une exposition parallèle à l'exposition officielle de l'institution (le Salon des refusés). Donc, si la modernité historique entretenait un rapport légitime avec ses artistes par le biais de ses institutions, il y a un rapport légitime de l'art avec son temps. Que se passe-t-il après pour qu'il y ait développement d'une contradiction? C'est qu'on est déjà là dans un processus de transition (vers la postmodernité) qui comporte quelque chose de différent au niveau esthétique. Il y a une radicalisation du sens de la modernité avec la modernité esthétique, avec les modernistes par exemple. La radicalisation du sens de la modernité esthétique n'est pas simplement en rapport conflictuel ou contradictoire avec son temps, mais en rapport antagonique.

**Stephen Schecter:** Le fait que ce soit en rapport antagonique avec l'époque est tout à fait en accord avec la logique de la modernité. La modernité, en créant une sphère autonome de l'art, a permis à l'artiste de se définir un lieu en dehors de la reproduction du discours dominant, dans la contradiction, dans la relève du discours "contre". Marx était moderne en relevant toutes les contradictions du capital. Il demeure un penseur moderne, Baudelaire est moderne, Picasso, à la limite, est encore moderne. Je pense que les cubistes représentent le moment de passage - sauf que c'est l'aporie absolue -, ils ont vu l'unité du monde, unité qui a finalement éclaté avec la première guerre mondiale. Ce n'est donc pas un hasard que tout ce mouvement moderniste, dans l'art de la peinture, ait eu lieu dans les années précédant la première guerre mondiale. Cela signalait la fin de la "belle époque", qu'on peut situer en 1913 si on se réfère à *L'Homme sans qualités*. Ils

ont vu l'unité du monde bourgeois, et c'est ce qui leur a permis de s'élever contre elle. Et quand cela a éclaté, ils ont produit - dans le cubisme - le visage futile d'une société unifiée mais à l'envers. Ils ont sonné le glas de la société moderne. En ce sens, *Finnegan's Wake* n'est plus moderniste, même si les gens le disent.

**Jean-François Côté:** Dans le postmodernisme, il y a aussi une volonté d'opposition avec l'époque. J'ai essayé de suggérer l'idée d'une dissolution des formes au moment même où s'imposait l'espèce d'univocité de la forme par le biais de la communication (et de l'information). C'était là une opposition avec l'époque. Après coup (avec le Pop-Art par exemple), il semble qu'on arrive à une espèce de réconciliation avec l'époque. La seule chose qui peut être relevée, à ce moment là, c'est le dernier moment de cette opposition. Il y a une idée d'opposition dans le postmodernisme, ne serait-ce que par la dissolution de la forme qui exprime le silence.

**Stephen Schecter:** Je pense plutôt que c'est précisément là que s'exprime la relève de la réflexivité. Aucun artiste, dans la mesure où il transforme la réalité, n'est tout à fait en accord avec son temps. Sans doute cela était-il vrai pour la Bible. L'idée de Dieu est trop monstrueuse pour être en accord avec son temps. Ceci dit, ce qui fait le désarroi de l'artiste contemporain, ce n'est pas d'être en accord ou en opposition (...)

**Jean-François Côté:** Si on peut voir que le tout participe quand même d'une même dynamique, et que l'idée d'opposition subsiste quand même dans le postmodernisme, c'est que la modernité esthétique se poursuit encore jusque-là. Le mouvement de la modernité esthétique n'est pas totalement épuisé. Le mouvement de modernisation ne s'épuise pas, en fait. Il rejoint de plus en plus de recoins de la vie, se poursuit sur sa lancée. Alors, où pouvons-nous situer un moment de transition ou un moment de rupture? C'est peut-être lorsque cette modernisation ne rencontre plus d'obstacle ou de remise en question, comme dans le Pop-Art. Ce que j'ai voulu suggérer aujourd'hui, c'est qu'il y a eu une amorce de rupture au moment où la modernité esthétique a essayé de thématiser son expérience d'une manière radicalement différente de la façon dont l'expérience pouvait être posée pour la modernité historique. Il est vrai que la modernité historique (ou la modernisation) fait toujours surgir du nouveau, mais il n'y a pas que ça. Dans la modernité esthétique, il y a le fait de ranger ce nouveau sur le même pied que toute l'expérience esthétique antérieure de l'humanité, et donc de lui soutirer tout privilège unilatéral ou exclusif par rapport au passé.

**Michel Freitag:** Ce n'est pas nécessairement sur le même pied ou au même niveau, mais plutôt sur une même ligne qui est en fait une hyperbole qui va vers l'infini.

**Jean-François Côté:** On redécouvre, au début du siècle, l'art nègre en France. On considère comme une expression artistique ce que l'on considérait auparavant comme une espèce d'artéfact des sociétés primitives. Il y a un changement de perception au niveau de l'expérience esthétique elle-même, et il me semble que cela prend justement racine dans la modernité esthétique. On remarque l'adoption d'attitudes différentes d'un courant à l'autre, et il est important de les prendre en compte. Chaque courant participe d'une attitude particulière par le biais de l'expression artistique.

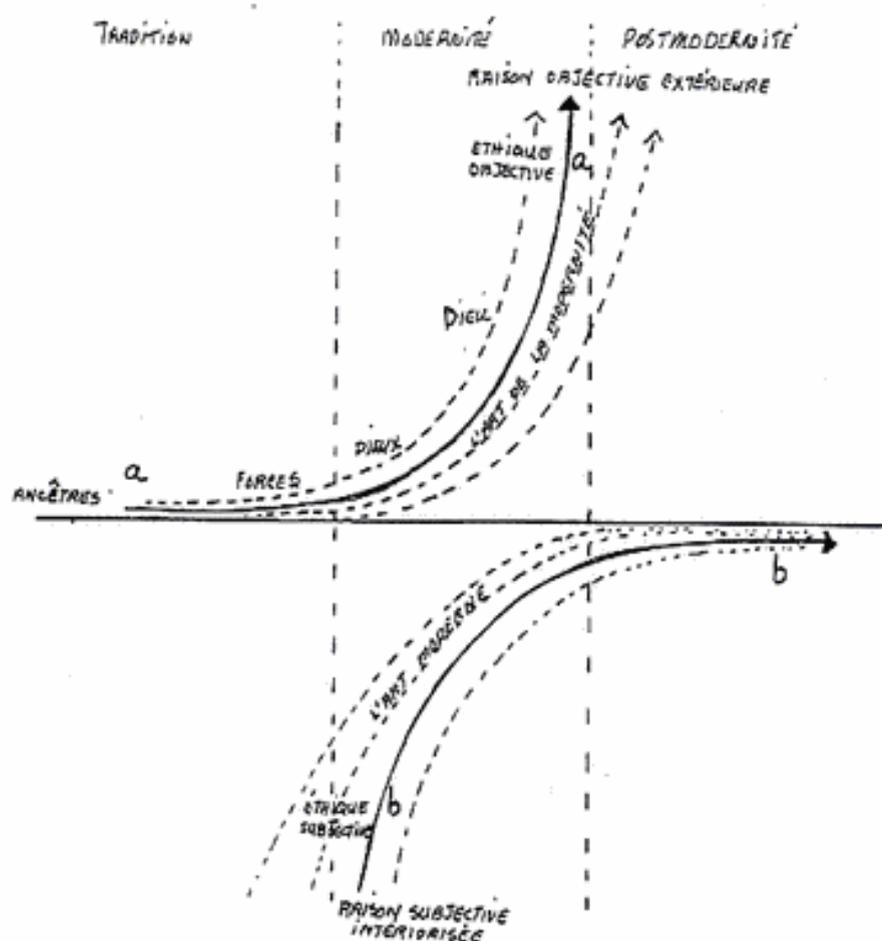
Pour conclure là-dessus, le post-modernisme, qui se développe aux États-Unis et un peu partout dans les années 50 et 60, a certainement des antécédents sur le plan formel: le Bauhaus est un très bon exemple, le futurisme italien en est un autre, le réalisme social américain qui se développe dans les années 30 est encore un autre. Mais quels sont ces trois courants, sinon des courants esthétiques qui participent d'une révolution sociale dans des contextes assez précis? Révolution que l'on peut appeler post-moderne, New-deal, etc.

**Michel Freitag:** Il y a lieu de s'interroger sur le décalage qui existe entre l'usage du mot "moderne" en esthétique, qui fait commencer l'"art moderne" vers 1860, et son usage socio-historique général, où la modernité ou les Temps modernes désignent toute l'époque qui succède au Moyen-Age. Ainsi, l'art moderne n'est pas l'art de la modernité (où l'on distingue l'art de la Renaissance, l'art baroque, l'art classique, l'art romantique, l'académisme...). Pourquoi un tel décalage de plusieurs siècles? S'agit-il seulement d'un hasard du vocabulaire?

Le concept socio-historique de modernité est bien sûr un concept rétrospectif<sup>5</sup>, comme celui de Moyen-Age, et on peut choisir plusieurs paramètres pour caractériser structurellement la "modernité". Le plus clair de ces paramètres - et le plus essentiel sans doute - est celui de la modernité politico-idéologique. Sur le plan politique, la modernité se caractérise par la formation de l'État constitutionnel à partir des royautes patrimoniales traditionnelles. Au plan idéologique, ce processus coïncide avec une sorte de renversement ontologique du lieu de la référence transcendantale, à partir de laquelle les formes d'organisation de la société (particulièrement du pouvoir) et finalement toutes les modalités de l'expérience humaine sont interprétées et justifiées. On passe de l'idée d'une transcendance extérieure substantielle, concrète (le Cosmos, les dieux, Dieu) à l'idée d'un moment transcendantal abstrait, à caractère d'abord éthique, puis rationnel, et qui coïncide finalement avec la transcendantalisation du moment formel de la réflexivité subjective individuelle (voir plus haut).

<sup>5</sup> Sur l'usage et le sens du mot "moderne" (depuis l'Antiquité!), voir H.-R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*.

Ce renversement peut être représenté par un graphique simple:



Sur ce graphique, la ligne horizontale représente l'ensemble des pratiques humaines empiriques et les horizons objectifs qui leur correspondent directement. La partie supérieure est celle où la ligne "a" exprime le degré (croissant) d'éloignement d'une transcendance concrète extérieure, alors que, dans la partie inférieure, la ligne "b" marque le degré (décroissant) d'abstraction et d'universalité du moment transcendantal intériorisé. Les courbes "a" et "b" sont deux asymptotes qui coïncident à l'infini, représentant par là que c'est l'abstraction de la transcendance extérieure (Dieu) qui permet finalement son immédiate intériorisation subjective (le concept de Raison). Bien sûr, la transcendance extérieure abstraite peut alors cohabiter longtemps avec l'intériorisation d'un moment transcendantal qui reste identifié à elle (ainsi, la "parole de dieu" devient la "voix de la conscience", comme dans le protestantisme et son idéologie proprement "éthique"). Par ailleurs, il existe toujours une pluralité de discours idéologiques qui s'appliquent, si l'on peut dire, à l'interprétation de divers domaines de l'action humaine. Ainsi, les courbes "a" et "b" sont en réalité des faisceaux plus ou moins larges de courbes "parallèles" "a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>.., b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>, b<sup>3</sup>.." et leur recoupement couvre un champ plus ou moins étendu sur le graphique, c'est-à-dire dans l'histoire. L'essentiel, pour nous, est simplement de comprendre que le faisceau des courbes "a" symbolise le

développement cumulatif de la modernité, alors que le faisceau "b" signifie le déclin de l'universalisme subjectif, la progressive réduction empiriste et pragmatiste (psychologique) du moment transcendantal intériorisé, et désigne donc du même coup le procès de passage vers la postmodernité. Dans tous les cas, l'éloignement des courbes relativement à la médiane horizontale représente la "distance ontologique" qui sépare la référence transcendantale du monde de l'action empirique.

Dans les sociétés primitives, on a une quasi-coïncidence ontologique de la réalité empirique et de sa référence transcendantale: celle-ci (l'"Origine"), habite immédiatement le réel, qui est la continuation ou la durée de l'Origine. Elle s'y manifeste directement dans tous les moments de l'expérience du "sacré" qui est comme une "force", une "puissance" qui habite le monde (mana, tabou, etc.). Dans les sociétés archaïques, les "forces" ou les "puissances" se constituent déjà en une réalité substantielle différente de leurs "manifestations", et dans ce sens, elles acquièrent déjà une extériorité systématique vis-à-vis de l'empirie. Dans les sociétés traditionnelles, les "forces" prennent valeur subjective, personnelle, elles deviennent des "dieux" qui habitent un "autre monde" ou un "au-delà" et qui doivent être représentés dans ce monde-ci, dans l'"ici-bas". Cet éloignement ontologique de la divinité s'accroît en même temps que se renforce sa constitution subjective dans le monothéisme, qui constitue une transition éthique, intériorisable déjà, vers l'idéologie de la Raison<sup>6</sup>. Quant à celle-ci, elle est par définition doublement "extérieure" et "intérieure": "nécessité objective", d'un côté, et de l'autre, "nécessité rationnelle" ou "liberté réflexive" de la conscience subjective.

Ainsi, le moment transcendantal intériorisé finit par s'identifier avec le pur exercice critique, réflexif, de la subjectivité, dans lequel s'opère l'accès de la conscience subjective singulière à une raison subjective universelle, et leur identification dans le "for intérieur", par une sorte d'ascèse de la pure réflexivité qui se dépouille de toute intentionnalité, de toute finalité particulière, et fait abstraction de toutes les sollicitations circonstancielles et contingentes qu'elle éprouve de la part du monde extérieur. Il faut relever qu'un tel concept de raison, une fois détaché de toutes les raisons d'agir concrètes et particulières, est en lui-même entièrement "vide": il ne s'agit plus que du moment de la réflexivité érigé en instance absolue de régulation critique. Il est la pure expression de l'universel dans l'ordre de la conscience, de la volonté et du jugement, où il exerce sa fonction critique, négative, sur toutes les matières qui lui sont fournies par ailleurs par la sensibilité et par la moralité contingente de la vie sociale, et on

<sup>6</sup> Cette transition culmine avec le "Dieu caché" du jansénisme, avec le caractère insondable de la prédestination, etc. (cf. L. Goldmann, *Le Dieu caché*).

n'en peut rien dire de plus: la Raison ainsi comprise est substantiellement insaisissable, elle n'a pas de contenu intentionnel propre<sup>7</sup>.

Cependant, une fois que l'individu a ainsi intériorisé - comme son essence la plus vraie - une telle raison qui a perdu toute assise ontologique substantielle et toute attache à des normes concrètes déterminées à l'extérieur d'elle-même, on va assister à un procès cumulatif de réduction empirique-psychologique de cette identité transcendantale, au terme duquel l'individu - qui devient alors postmoderne - ne peut plus accrocher son identité et ses rapports au monde et à autrui, à rien qui dépasse encore sa vie immédiate, celle de ses sensations, de ses désirs, de ses pulsions, de ses intérêts, de ses interrelations et engagements circonstanciels avec les autres, etc., et ceci jusqu'au point où il finit par se perdre lui-même dans la succession de ses moments successifs de conscience et d'expérience: jusqu'à la "crise d'identité" et la "perte de sens" dont tant d'auteurs ont parlé. C'est cela que représente la tendance asymptotique de la courbe "b" sur le schéma, coïncidant avec le concept de postmodernité tel que nous l'entendons sur son versant "négatif", où il représente un procès de dissolution et non pas l'alternative ou la possibilité de dépassement qu'il implique aussi.

Après cette "mise en scène" conceptuelle et historique, je peux maintenant revenir sur le problème du décalage entre la modernité socio-politique (et scientifique) et la "modernité" esthétique, pour essayer d'en élucider le sens. Par-delà les noms de styles que l'art a successivement portés dans la modernité, il peut être caractérisé généralement par les traits suivants: la constitution d'une pratique artistique séparée (l'"art", en tant qu'il prend sur lui le "monopole" de la dimension esthétique expressive, notamment vis-à-vis du "travail productif" entièrement instrumentalisé); cet art unifié en lui-même et pour lui-même est alors un art qui se déploie dans un espace objectif qui est lui aussi unifié autour du sujet de l'art (l'artiste et le spectateur ou l'auditeur, etc): le nouvel espace de la "représentation en perspective" qui s'impose à partir du *quattrocento*, et qui fait contraste avec l'espace symbolique, immédiatement objectif et pluriel, de l'art traditionnel<sup>8</sup>. Ce centrément subjectif et cette unification de l'espace de la représentation sont de même nature que ceux qui s'opèrent, à partir du sujet transcendantal, dans l'unification des dimensions objectives du temps et de l'espace dans la science moderne<sup>9</sup>, et qu'exprime la doctrine kantienne des a

<sup>7</sup> Cf. Jean-Luc Cossette, "Raison et communication: critique d'Habermas", *Société*, N° 2, hiv.1988, et mon article "La raison contre les raisons", *ibid.*

<sup>8</sup> Sur la naissance de la perspective, cf. Pierre Francastel (*Art et Société: Études de sociologie de l'art*); sur le contraste avec l'art symbolique médiéval et plus généralement traditionnel, cf. Wofflin (*Renaissance et Baroque*) et Panofsky ("Essai sur la théorie des proportions", in *L'Oeuvre d'art et sa signification*).

<sup>9</sup> Un exemple paradigmatique en est fourni par le tableau de Velasquez, "Les Ménines", que Foucault analyse au début de *Les mots et les choses*. Sur le tableau, on

priori transcendants de l'intuition sensible, dont j'ai parlé dans ma première intervention. Mais en même temps, il est à remarquer que cette unification du domaine objectif de la représentation ne conduit pas, dans l'art de la modernité, à la même abstraction formelle que dans les domaines de la Raison théorique et de la Raison pratique. Bien qu'unifié formellement, l'espace de la représentation artistique reste en effet un espace concret, et les "thèmes" ou "sujets" de la représentation restent eux-mêmes divers et concrets (thèmes religieux, historiques, mythiques, etc), et son "abstraction" ne s'opérera, progressivement, que dans le contexte de ce que nous nommons justement maintenant l'"art moderne", où elle ne coïncidera alors plus avec la réalisation d'un universalisme transcendantal, mais au contraire avec la multiplication des "paradigmes esthétiques" individuels, particuliers et, à la limite, purement arbitraires et empiriques. En d'autres termes, l'"abstraction formelle" dans l'art ne s'opère pas, comme dans le politique et le cognitif, sous le mode ou sous l'égide d'un universel transcendantal, mais au contraire sous celui de l'empirisme psycho-sociologique et du pragmatisme opérationnel. Elle a pour condition, non la constitution d'une identité subjective transcendantale, mais la dissolution de celle-ci et de l'universalisme qu'elle comporte: en d'autres termes, l'"art formel", l'"art abstrait" n'est pas l'art de la modernité, mais celui de la transition vers la postmodernité. Et on ne parlera alors d'art "postmoderne" que lorsque ce processus de dissolution de l'universel dans l'espace de la représentation aura été accompli, lorsque la référence même à cet espace aura été perdue, et que la représentation pourra finalement renaître, à côté de n'importe quel mode d'expression, en tant que pure manifestation de l'expressivité propre à la personnalité particulière, contingente, de l'auteur et du spectateur et, à la limite, de n'importe quel moment passager de son expérience existentielle.

Les raisons ontologiques de cette dissymétrie entre le destin historique du développement des dimensions cognitive, normative et esthétique de la pratique humaine, collective et individuelle, peuvent être approfondies. Commençons par rappeler que Kant est parvenu à "abstraire", de manière critique, le fondement

---

voit Velasquez lui-même en train de peindre, sur un chevalet disposé de biais, un tableau qui tourne le dos au spectateur. Le peintre regarde le spectateur dans les yeux, mais on comprend que ce qui se tient, en dehors de l'espace du tableau, dans la position du spectateur, c'est le sujet même qu'il est en train de peindre. Tout au fond, accroché au mur, on voit un petit miroir un peu terne, sur lequel on devine la figure du roi et de la reine, qui sont donc les véritables sujets de la peinture. Le roi et la reine représentent le pouvoir absolu (je dirais: le pouvoir de l'État moderne), mais le lieu de ce pouvoir est mis en coïncidence avec celui du spectateur, c'est-à-dire du sujet universel. Comme il se doit, le sol de la pièce où se déroule cette scène est carrelé, désignant ainsi l'unité d'un espace dont le réalisme est accentué par la lumière extérieure qui pénètre dans la pièce par une fenêtre latérale (qu'on ne voit pas), et qui est la même lumière que celle qui éclaire aussi un couloir sur lequel ouvre une porte, tout au fond de la pièce (lumière universelle elle aussi, parce qu'elle symbolise l'unité du monde extérieur qui enserré de toute part l'espace clos de l'atelier).

universel de la connaissance objective (pour simplifier: les a priori transcendants de la "Raison théorique"), de même que le fondement universel des normes (l'impératif catégorique de la "Raison pratique"). Par contre, il n'est pas parvenu au même résultat lorsqu'il a voulu (par souci de symétrie, de systématisme, semble-il) procéder de même dans le champ de l'expérience esthétique. L'universel du "goût", sur lequel il s'arrête, n'est pas vraiment premier, et il n'est pas non plus établi de manière vraiment déductive: il reste médiatisé par la référence à un procès concret, pédagogique, empirique, de formation (*Bildung*), dont la contingence reste irréductible. C'est ici, alors, le moment de rappeler que l'esthétique a affaire avec les formes, la richesse contingente des formes, l'harmonie des formes toujours particulières, au contraire des "lois". Or l'appréhension des formes dans leur richesse, leur particularité, leur harmonie, leur transformation surtout et donc leur contingence, est le mode premier de toute appréhension humaine de la réalité. C'est à partir de cette appréhension synthétique première du monde des formes concrètes, dans laquelle les moments cognitifs, normatifs et esthétiques restent tout d'abord confondus, que s'est opérée ensuite l'abstraction et l'autonomisation catégorique des moments cognitif (la science positive) et normatif (les régulations de la liberté du sujet: le pouvoir, le droit, l'économie, la morale pratique). C'est alors en raison de cette "abstraction" - qu'il faut entendre comme une "extraction", du moins avant l'illusion dogmatique d'une pure construction - que ces moments autonomisés ont exigé d'être fondés transcendentement, et que l'on a abouti finalement à cette abstraction de leur fondement dans le double moment critique de la Raison théorique et de la Raison pratique. Mais à travers ce mouvement d'abstraction universalisante, l'appréhension esthétique des formes concrètes restait en quelque sorte "sur place", à ceci près qu'elle perdait la valeur cognitive et normative qui lui était attachée. Elle ne faisait que subir la contrainte, en quelque sorte extérieure, d'une adaptation idéologique de ses modalités techniques de réalisation aux nouvelles définitions universalistes du sujet et du monde objectif.

Chez les Grecs, ce qu'on aurait pu appeler la "Raison esthétique" est restée en quelque sorte première et souveraine, comme le dit Hegel: l'Esprit chez les Grecs culmine dans l'art. Cela signifie que, pour eux, le plus haut degré de la transcendance reste associé à la représentation concrète de la multiplicité, de la richesse, de l'harmonie, de la richesse du réel, dans leur conception du Cosmos. La transcendance, du même coup, n'est pas encore chez eux ni de l'ordre de la nécessité ou du hasard, ni de celui de la liberté - ces extrapolations extrêmes -, mais de l'ordre de la contingence, comprise comme destin (*Schicksal*, quelque chose qui a été, comme le dit Heidegger "envoyé" en un "envoi" initial que personne, même pas les dieux, ne peut reprendre, et qui était "inaugurant" - Arendt - mais non nécessaire, ni arbitraire). Seul Platon, d'une certaine manière, fait exception, puisqu'il confère aux Idées pures, immuables, auxquelles la raison

peut idéalement avoir accès, une valeur ontologique absolue, à laquelle toute "esthétique" des formes contingentes se trouve subordonnée. Chez les Grecs, le Vrai, le Juste restent non seulement associés au Beau, ils procèdent intimement du Beau. D'où aussi cette étrange fascination qu'éprouvent les philosophes grecs à nier la multiplicité, le changement (Démocrite) ou encore la stabilité et l'harmonie (Héraclite<sup>10</sup>) pour sauver la souveraineté de cette raison dont ils viennent de découvrir l'autonomie<sup>11</sup>.

L'abstraction-extraction de la certitude subjective du savoir objectif, l'abstraction-extraction de la justification formelle des normes auxquelles la liberté humaine consent à partir d'elle-même de se soumettre, cette double émancipation du moment cognitif et du moment éthico-politique, s'opère en fait à partir de la réalité déjà donnée d'une appréhension du réel et d'une appréhension de soi qui représente le moment synthétique a priori concret de toute expérience, que le mouvement analytique de la conscience ne peut pas nier sans avoir finalement à se nier elle-même, et sans nier le monde, dans toute leur concrétude en tant que sujet réel et que monde réel. C'est donc vers l'art (et bien sûr vers le champ de la vie quotidienne "privée") que va refluer cette concrétude des formes sensibles et de la perception affective de soi, au fur et à mesure que s'élaboreront et que seront mises en oeuvre socialement, les figures abstraites du sujet universel et du monde objectif purement positif, et c'est pourquoi elle ne peut pas y être abandonnée ou dissoute tant et aussi longtemps que l'unité existentielle du sujet et du monde restera affirmée a priori dans la conscience idéologique dominante. C'est pourquoi il faudra attendre que le sujet entre en crise, et qu'entre en crise parallèlement l'idée d'une connaissance objective subjectivement universalisable d'un monde unifié en lui-même, c'est-à-dire que la modernité elle-même entre en crise, pour que le rapport ontologique au monde de l'abstraction subjective rationaliste, analytique, devienne à son tour radicalement problématique, et ceci, par-delà même toute sa justification critique de type kantien. Car encore chez Kant, il reste postulé que la justification critique de la connaissance scientifique objective s'exerce sur des représentations du monde qui sont encore données dans l'appréhension de la multiplicité des formes ou des "êtres" qui le constituent, et qui représentent l'objet de la connaissance commune.

<sup>10</sup> Héraclite qui écrit: "le plus bel ordre du monde est comme un tas d'ordures rassemblées au hasard", (cité par Gaston Fernandez Carrera, *La Fable vraie*, Ed. La Lettre volée, Bruxelles, et Ed. St-Martin, Montréal, 1991). Voilà, vis-à-vis du monde, le prix que la raison consent à payer lorsqu'elle advient à elle-même, c'est-à-dire en même temps à la suprématie et à la solitude!

<sup>11</sup> Il y a encore chez Kant la conscience de cette irréductibilité de la contingence des formes relativement à la nécessité qui préside à la connaissance objective de la nature, et à la liberté qui définit l'essence de la subjectivité humaine et permet de fonder la validité des normes.

La pensée critique ne soulève donc aucune prétention à une reconstruction totale de ce monde concret, et si la "vérité" lui appartient désormais, elle doit reconnaître en même temps que la "beauté" lui échappe.

Dans la modernité déclinante, ce n'est pas à partir de l'expérience commune du monde que s'opérera la redécouverte du moment synthétique concret, mais à partir de l'expérience singulière que la subjectivité éprouve d'elle-même et du monde extérieur, lorsqu'elle viendra à douter de sa validité universelle. C'est alors là, dans le champ d'une intériorité désormais particulière et incommensurable, que s'opérera la redécouverte de ce moment synthétique premier de l'accord entre subjectivité et objectivité, par-delà toute foi en un fondement transcendantal de l'identité et de l'objectivité. Ce sera donc dans le creuset de la subjectivité "personnalisée" de l'artiste que la question de la synthèse expressive esthétique resurgira comme une exigence, et cette exigence coïncidera alors - en quelque sorte nécessairement - avec la conscience du solipsisme, de l'incommunication, de l'irréductible singularité de toute expérience: non plus comme exigence de représentation (commune), mais comme pure expression de soi dans la forme, dans la pure création de forme. Bien au-delà de ce qui avait déjà caractérisé la séparation sociale de l'artiste romantique, la condition de l'artiste post-moderne devient ontologiquement tragique, à moins qu'elle ne soit futile.

Ainsi il faut attendre la dissolution du sujet transcendantal pour que le désir de la forme pure, qui aurait dû coïncider, apparemment, avec la genèse du sujet transcendantal, puisse se manifester. Tout d'abord ce désir se présente comme une volonté de simple épuration de l'art vis-à-vis de ce qui lui est étranger, comme idée de l'art pour l'art et comme affirmation de l'artiste en tant qu'artiste, de la singularité ou de la spécificité absolue de l'artiste. Le renforcement de l'idée de l'art pour l'art s'est manifesté à travers toute la modernité puisqu'il y a séparation de l'art et du travail, de la production et du politique, etc. Il y a déjà implicitement l'idée de l'art pour l'art dans la pratique de l'art depuis la Renaissance, mais elle va s'affirmer explicitement dans le romantisme, et ne finira par prendre une forme hyperbolique que dans le moment de transition à la postmodernité où, sur le plan idéologique, le sujet commence à douter de lui-même<sup>12</sup>. Il y a là le déchirement de l'artiste moderne qui court, après coup, après l'idée d'un sujet universel dans l'art, alors que le sujet universel est déjà en train de se défaire dans le politique, dans l'idéologique, dans toutes les autres dimensions de la vie. Un processus qui n'est pas simplement continu et régulier, mais une ligne de tension croissante jusqu'au moment où la tension s'épuise dans

---

<sup>12</sup> Et cette affirmation hyperbolique correspondra aussi - cela est compréhensible - à la position inverse de la négation de l'art, de refus de l'identité d'artiste, comme par exemple dans le dadaïsme.

l'impossibilité complète, dans la toile blanche où on ne peut plus donner qu'un coup de couteau. Au bout du compte on arrive à cette volonté de forme pure, mais la forme pure c'est l'absence de forme. Car si dans l'ordre de l'idée, l'idée pure est encore une idée dans l'ordre de la forme, la forme pure n'est plus une forme mais l'absence de forme. Mais avant, on aura essayé toutes les formes pour tenter de les épurer en tant que formalités ou que formalisme. Dans la succession des écoles entre 1860-63 et les années 20, jusqu'au cubisme et au-delà du cubisme, toutes les formes, à la limite, disparaissent. On retrouve toutes les formes comme insignifiantes. La recherche de la forme aboutit finalement au dédoublement de toutes les formes de la vie pratique, qu'une sorte de clignement d'oeil de l'artiste doit suffire à faire passer encore du côté de l'art. Hors de ce clin d'oeil adressé en même temps au réel et au public, il n'y a plus de distance réfléchie, et c'est là qu'on peut faire un parallélisme avec certaines tendances des sciences humaines, qui elles aussi visent un simple dédoublement descriptif, "protocolaire", de la réalité (je pense spécialement ici à l'ethnométhodologie de Garfinkel, mais aussi aux "histoires de vie, etc).

**Jean-François Côté:** Je ne pense pas qu'il y ait une volonté délibérée de faire disparaître la forme dans le post-modernisme, du moins pas au début. Il y a plutôt (encore) volonté de la faire correspondre à l'expérience présente.

**Michel Freitag:** Mais il y a le sentiment qu'on ne peut réaliser l'objectif esthétique de la création de formes que dans cette fuite en avant - qui est au fond un renoncement -, parce que toute forme concrète emprunte à une réalité préexistante et ne répond pas à cette volonté d'expressivité absolue de l'artiste, donc de réalisation pure de l'intention esthétique.

**Jean-François Côté:** Il y a une sorte de sens tragique inhérent au postmodernisme.

**Michel Lalonde:** L'art contemporain, du 18e ou 19e siècle jusqu'à aujourd'hui, est un art qui s'émancipe. L'artiste, même celui de la modernité historique, créait de nouveaux canons esthétiques, de nouveaux styles. Et c'est une émancipation qui participe en tant que telle de l'ordre du canon esthétique. Si on envisage le rapport de l'artiste à un objet créé à travers la médiation, on peut dire que cette émancipation se déploie sur trois moments:

- a) Elle peut esthétiser l'objet indépendamment de la médiation et de l'artiste, donc esthétiser l'objet quotidien - Duchamp par exemple.
- b) Deuxième possibilité, elle peut esthétiser le sujet créateur qui n'a plus besoin de créer - l'acte même, ici et maintenant, est une oeuvre d'art, ma vie est une oeuvre d'art donc je n'ai pas besoin de la concrétiser dans une oeuvre d'art.
- c) La troisième possibilité est d'esthétiser la médiation, donc un instrument, et c'est là que s'introduit la technicisation de l'art.

En esthétisant l'instrument, peut-on perdre la dimension de l'expressivité que l'art a toujours conservée au profit de la simple exploration de la capacité de produire des effets sensoriels quels qu'ils soient? C'est ce qui se manifeste dans l'art que j'ai pu voir depuis que je suis né. J'ai le sentiment en tant que spectateur que la volonté d'expression d'une expérience purement subjective a fini par laisser le pas à l'exploration des possibilités techniques offertes par le vidéo, par les médias, par les formes, etc. Ça se voit même à travers la critique d'art, quand on parle de la prestation des artistes: "Il a exploré, il a eu sa période bleue, il a eu sa période de contraste, sa période texturée..."

**Michel Freitag:** C'est à propos de cette émancipation vis-à-vis des canons qu'il y a un paradoxe. Si on regarde la modernité en général, c'est toute la modernité politique, morale, etc., qui s'émancipe, c'est une émancipation vis-à-vis des normes de la tradition. Cette émancipation a été la caractéristique de la modernité dans tous les domaines, une émancipation vis-à-vis de la tradition aussi bien que vis-à-vis des autorités. (L'idée d'autorité dans le domaine de l'art s'impose par des canons - comme le "droit canon"<sup>13</sup>). Or, en art, cette émancipation vis-à-vis des canons dont parle Michel Lalonde commence à la fin de la modernité. C'est ce qu'on appelle l'art moderne dans la doctrine esthétique, et que nous interprétons ici comme art de la transition de la modernité à la postmodernité. Ce qu'on appelle art classique, pour nous c'est l'art moderne, c'est-à-dire l'art de la modernité. Il y a ce décalage qu'il faut malgré tout comprendre. Il y a à cela toutes sortes de raisons. Dans le domaine de la forme, il a été plus facile de se réapproprier les premières expressions du "modernisme" (de la modernité) dans l'Antiquité, que cela l'aurait été de vivre la modernité par la récupération de l'Antiquité politique<sup>14</sup>! Dans le domaine de l'imaginaire créatif, on peut faire ce saut vers des formes anciennes en se les réappropriant immédiatement. Il était beaucoup plus difficile de se réapproprier la Cité grecque. Il y a aussi le fait que dans le domaine même de la forme, l'abstraction de la forme ne peut pas se faire de la même manière que l'abstraction de l'idée. On peut abstraire l'idée du droit, l'idée du sujet, l'idée de la raison, mais abstraire la forme sensible n'est guère possible, car il ne reste rien. La forme, au sens de l'*aisthèsis*, n'est une forme que lorsqu'on se la représente de manière sensible, et que l'on rend cette sensibilité commune.

<sup>13</sup> Mais en art, c'est seulement à la fin de la modernité, quand les autres paramètres de la société s'engagent vers la postmodernité, que cette émancipation à l'égard des canons esthétiques s'engage consciente, radicale, systématique. Ce n'est pas à la Renaissance, où l'art au contraire pense revenir aux canons de l'Antiquité classique pour s'y soumettre.

<sup>14</sup> L'Antiquité classique gréco-romaine était déjà une tendance moderne par rapport à la Grèce archaïque ou par rapport à l'archaïsme ou au traditionalisme de l'Égypte ancienne.

**Michel Lalonde:** Je ne sais pas si on peut parler de l'autorité d'une façon un peu plus socio-historique. Peut-être en rappelant simplement que sur le plan sociologique l'artiste, au 19<sup>e</sup> siècle, produit pour le public et non plus pour une institution qui, elle-même, exprime d'emblée une signification religieuse ou bien un ordre statutaire dans la société. L'artiste, nécessairement, va se situer dans le système des besoins, dans la pluralité des désirs de consommation, dans le cadre de la société capitaliste qui ...

**Michel Freitag:** Plus ou moins; il produit pour le public mais à l'envers des besoins de consommation, à l'envers du "besoin". Il se situe exactement à l'antipode du travailleur, de l'ouvrier qui, lui, produit instrumentalement pour des besoins Tandis que pour l'art, le marché auquel il s'adresse n'est jamais qualifié comme un besoin; la valorisation qu'il opère est justement opposée au besoin. C'est toute la thèse de Williams<sup>15</sup>, et je pense qu'il la défend bien. L'artiste de la modernité se définit par opposition à l'ouvrier, tandis qu'avant il y avait l'artisan, l'artisan qui produisait pour des exigences de culture à l'intérieur desquelles la notion même de besoin n'était pas abstraite. Elle correspondait à l'idée d'usage. C'est le capitalisme qui va abstraire la notion de besoin en généralisant la notion de valeur (la valeur d'échange), et aussi en faisant apparaître la notion indéfinie de bonheur.

Ainsi l'artiste va se poser en contradiction avec la satisfaction du besoin, il va répondre à une espèce d'exigence idéale plutôt qu'à un besoin. L'artiste se pose donc contre le marché, même s'il en vit.

**Michel Lalonde:** Je comprends, si on prend ça du point de vue de l'auto-interprétation de la signification de l'acte créateur par l'artiste. Au niveau de sa place vis-à-vis de la société, l'artiste, à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, ne peut se légitimer dans la spécificité de son art qu'en autant qu'il trouve un public. Éventuellement, au début l'artiste est inconnu, méconnu - l'artiste romantique -, mais à partir du moment où il connaît un succès, il peut se légitimer...

**Jean-François Côté:** Avec la modernité esthétique apparaît l'avant-garde, et c'est beaucoup par là que la reconnaissance s'effectue; à l'intérieur d'un groupe d'artistes, des critiques spécialisés, des revues, etc.

**Michel Freitag:** C'est vrai qu'il trouve un public, mais c'est un public qui est d'une autre nature que le public des biens de consommation. Il n'y a pas vraiment de marché de l'art au 19<sup>e</sup> siècle; il y a des transactions sur des oeuvres mais il n'y a pas un marché de l'art. Les cotes de l'art surviennent quasiment dans la

---

<sup>15</sup> WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*, et *The Long Revolution*.

deuxième moitié du 20e siècle; c'est alors qu'on va spéculer sur l'art, et qu'il y aura un véritable marché, une unification des systèmes d'évaluation et de circulation des oeuvres. Avant il n'y a pas vraiment de marché d'art seulement des transactions particulières, dans lesquelles des familles, des personnages, des institutions achètent des oeuvres d'art. Il y a déjà quelques musées mais ce ne sont pas des lieux d'évaluation, d'accumulation de capital artistique: plutôt du trésor (voir Weber). Il n'y a pas une cote, l'art n'est pas encore capitalisé, ça viendra beaucoup plus tard.

**Michel Lalonde:** Il faut faire référence à une transaction secondaire sur des oeuvres d'art qui ont été produites...

**Michel Freitag:** ... pour qu'il y ait un marché ? Il faut aussi qu'il y ait production pour le marché. Il y avait des liens interpersonnels, la transaction restait moulée dans l'idée d'un lien interpersonnel entre l'artiste et l'amateur. L'idée qui présidait à l'échange entre l'artiste et son client, c'était celle d'une relation privilégiée, d'une reconnaissance de la valeur, qui avait un prix, mais ce prix n'était pas un prix du marché, contrairement aux biens industriels. Dans une première phase, à mesure que se développe la production industrielle, l'art s'en détache et s'y oppose. Il proteste, il se développe comme en protestation contre la mécanisation et la marchandisation de tout. C'est dans la postmodernité - et ça devient une caractéristique de la postmodernité quasi accomplie - que l'art devient au fond un marché comme un autre et même un marché au-dessus des autres.

**Michel Lalonde:** Ça ne contredit pas ce que je disais. Justement, l'amateur est quand même une figure transitoire entre, d'une part, le mécène ou l'institution, dans laquelle l'artiste vit en tant que domestique ou artisan, et d'autre part le public anonyme du 20e siècle qui constitue le marché de l'art.

**Michel Freitag:** C'est quand même un glissement: le mot "public", dans l'art, garde longtemps le sens de l'"espace public" tel que décrit par Habermas et par Sennett<sup>16</sup>, et non pas le sens du "public du marché", c'est-à-dire de la clientèle. Aujourd'hui, c'est complètement changé, il n'y a plus d'espace public, il n'y a plus un espace public de libre réflexion et de discussion où la première valeur soit une valeur de vérité, de conviction, de persuasion. À la limite il n'y a plus un espace public de la discussion tel qu'il est idéalisé comme fondement de la vie démocratique. On parle encore de l'espace public, mais il est complètement saturé par les médias, par les canaux de circulation, et c'est devenu un espace public marchand. Avant, on n'avait jamais parlé de l'espace public pour l'espace public

---

<sup>16</sup> Cf. HABERMAS, Jürgen, *L'espace public*, et SENNET, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*.

marchand, on parlait seulement du marché. Il y a un glissement qui se fait, mais tardivement.

**Jacques Jaffelin:** Je voulais intervenir juste après Stephen et ce que je voulais dire sera maintenant un peu différent. Je voulais vous faire part d'une expérience personnelle de la création artistique. Je fais de la musique, notamment du jazz, et il est frappant, dans les discours que vous avez tenus jusqu'à présent, que vous ayez surtout parlé de l'art visuel mais très peu de la musique. Vous avez abordé l'art visuel, ou bien l'art pictural ou la littérature, la création littéraire, mais très peu la musique. Je suis plus sensible à la musique, non pas que je ne sois pas sensible aux couleurs, aux formes, etc., mais c'est un aspect qui peut éclairer beaucoup le discours qu'on tient actuellement sur l'évolution des formes artistiques, et en fait de l'émotivité.

L'histoire des émotions (parce qu'en fait je vois plutôt l'art comme une sorte d'histoire des émotions) dans l'art lié à la musique est celle de la difficulté de renouveler les émotions esthétiques, les émotions liées à l'écoute d'une oeuvre musicale. On a l'impression qu'on assiste à des répétitions de sons déjà entendus. Il est très difficile d'assister à une sorte de surprise. La source de l'émotion esthétique, c'est quand même la surprise, il faut que quelque chose nous surprenne. Dans la répétition, au contraire, que ce soit des sons, des couleurs, des formes, il n'y a rien qui semble nous surprendre.

En passant, deux petites anecdotes. En arrivant, j'ai vu dans le métro de Montréal une reproduction de la chapelle Sixtine où on voit Dieu en train de tendre une bouteille de vin à Adam. On est en plein dans le sujet, non seulement du détournement mais de l'utilisation de la peinture ancienne reproduite à l'infini. Sur le plan de la publicité musicale cette fois: à la télévision française on vendait du camembert avec comme fond musical "My Favorite Things" de John Coltrane. C'était vraiment pour moi la pire des choses qu'on pouvait faire avec John Coltrane. À chacun ses fétiches.

Mais pour en revenir à la discussion: dans la création du jazz, on assiste actuellement à une sorte d'envolée dans la technique, où des quantités de jeunes jouent du saxophone d'une façon qui surpasse techniquement Charlie Parker, par exemple, mais cela avec une facilité de la répétition de la forme musicale, sans aucune distance, sans aucune émotion. On ne ressent plus rien à l'écoute. Alors que lui, évidemment, avait créé ces morceaux, et il y avait une émotion parce qu'ils étaient nouveaux; mais là, plus rien ne vient puisque c'est simplement une répétition. Il vaut mieux prendre le disque de Charlie Parker et le vendre à 200 millions d'exemplaires plutôt que de voir ces jeunes qui essaient de jouer exactement comme lui.

On semble aboutir à vouloir coller de plus en plus à la technique et on s'imagine que l'art ou que l'émotion musicale se trouve uniquement dans l'habileté technique. On veut toucher de plus près à la technique et on essaie donc de voir si l'émotion ne se trouverait pas dans la technique elle-même, alors qu'évidemment elle se trouve dans la créativité, c'est-à-dire dans la surprise aussi.

Il est très difficile maintenant, sur la plan de la création musicale, et je suppose que c'est probablement la même chose pour la sculpture, la littérature ou la peinture, de créer une surprise émotionnelle. Parce que tout semble, finalement, épuisé face à l'accumulation générale des formes qui se perdent. Avec la distance historique qui n'existe plus, tout se mélange et on a l'impression - et c'est ça je crois le drame de l'art actuel - que l'art se noie dans une sorte de répétition, d'accumulation des formes et de multiplication technique, mais sans surprise.

**Stephen Schecter:** C'est un peu ce que j'avais relevé, exposé sous une autre forme. Le dilemme est qu'une fois qu'on a fait le passage à travers la modernité, il est impossible simplement de revenir en arrière, même si on peut dire en regardant la statue grecque au Metropolitan: "Ah ! Quelle beauté!". Il y a quelque chose, dans cette tentative de jouer ludiquement avec des formes, qui n'est pas simplement de l'ordre de l'évacuation du domaine sensible. Il y a des choses que je ne peux plus écrire, et ce n'est pas parce que ça a déjà été dit, mais parce que ça les banalise en écrivant comme cela. Alors cela incite à un déplacement du contenu vers la forme. Je pense que ça s'inscrit dans la logique postmoderne, et que cela explique pourquoi, dans tous ces domaines, il y a une certaine fascination pour la forme. C'est le lieu où actuellement se produit du choc. J'aimerais ajouter que ce n'est que lorsqu'on est en présence de la forme seule que l'on se rend compte que ce n'est que de la technique.

Dans le postmodernisme, il y a une limite, non pas définie par quelque chose qu'on va boycotter, mais elle se trouve dans le domaine lui-même. Je ne sais pas si le fait que ça s'éloigne du domaine du sensible est pure abstraction ou pure technique. Mais il y a quelque chose de merveilleux dans l'abstraction. Quand tu écris ou quand tu peints dans l'abstraction, c'est comme si tout ce qui avait déjà été accompli au niveau de la représentation était déjà représenté. Donc, au lieu de répéter, tu passes à autre chose, à quelque chose de l'ordre du nouveau. Pas le nouveau pour le nouveau, mais pour produire cette surprise: " Ah! moi aussi je peux écrire comme Proust, comme Luther, comme Sophocle. Évidemment, tout le monde veut écrire comme les grands de sa tradition; mais ce qui est nouveau, c'est un dialogue avec le passé. Si ça eu lieu, maintenant c'est du moins beaucoup plus ouvert. C'est l'élément historique qui est intéressant dans le postmodernisme, principalement dans les oeuvres d'art. Les clins d'oeil sont presque toujours présents, et ils sont une manière de dire, à un niveau abstrait et dans une forme extrêmement condensée, ce qui nécessiterait des livres et des séries de tableaux. Il

y a par contre déjà tout un vocabulaire. Je pense que c'est l'avantage énorme qu'il y a à venir après la modernité. Le jour où on pourra finalement entrer dans la modernité, cela deviendra une sorte de trésor pour nous. Mais le trésor est ouvert, déjà au niveau des formes. Tu ne peux plus recommencer à écrire une histoire comme Thomas Mann, non pas parce que personne ne le lirait, mais plutôt parce que toi-même n'as pas envie de la réécrire à la manière de Buddenbrooks. Il fallait être Thomas Mann pour l'écrire. Il fallait non seulement son génie mais aussi son époque. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça. Il faudrait qu'un jour on scrute cette question, non pas seulement dans la perspective de ce qui revient aux tendances, mais en questionnant la raison de cette forme, qui risque toujours de devenir simplement pure technique.

**Jean-François Côté:** Avec le développement de la modernité esthétique, ce qui maintenait encore (dans les termes) une opposition, une contradiction - ce qui maintenait encore une certaine validité, et aussi sa valeur vis-à-vis du contexte social ou sociétal de production -, c'était le fait que l'expression artistique rappelait à la société qu'il y avait un héritage ou une tradition qui se tenait quelque part derrière elle, héritage qu'on voulait aller rejoindre par le biais de l'expression artistique. L'expérience artistique, en rejoignant une expérience esthétique "éternelle et immuable" qui a habité toutes les époques, agissait comme un contrepoids vis-à-vis des exigences de "présence unilatérale immédiate" du monde contemporain et de la modernisation en général. Ce qui me semble être disparu avec le Pop-Art, puisque ce dernier reste enfermé dans son propre temps. C'est tout ce que je voulais ajouter. Bell<sup>17</sup> dit que la culture contemporaine n'est pas capable de produire ses propres normes. Or la modernité esthétique lui proposait des normes qu'elle allait puiser dans une confrontation entre le "présent" d'un côté, et toute l'expérience historique antérieure à ce présent de l'autre; la référence esthétique transcendantale était comprise par ce travail de l'expérience artistique qui trouvait au coeur du présent une certaine permanence humaine. C'est ce qui semble être disparu. Le postmodernisme est un peu l'expression désespérée de cette dernière possibilité, son dernier soubresaut. On a ensuite ressenti un refermement des horizons, comme l'a expliqué Michel Lalonde, avec la question de la technique. La technique, c'est-à-dire l'exercice de l'expérience à travers le médium, devient alors elle-même l'objet de l'expérience artistique. Warhol peut en être un exemple: il laisse une caméra dans un appartement ou sur un quai de gare pendant huit heures, et c'est un film. C'est donc toute la tension de dédoublement du présent qui disparaît après le postmodernisme. Le postmodernisme témoigne de ce dernier sursaut d'historicité dans l'expérience esthétique.

---

<sup>17</sup> BELL, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1978.

## Analyse structurelle et historique du procès de la constitution de l'art dans la modernité (II)

(notes récapitulatives du cours de sociologie de l'art, UQAM, aut. 1990)

### Rappel.

#### a) La dimension esthétique et l'art

Les notes qui suivent présupposent l'examen phénoménologique de la dimension esthétique qui a été fait au début du cours, ainsi que la distinction qui a été établie entre cette dimension "épistémique" générale de la pratique humaine et la constitution de l'art compris comme une forme spécifique de l'activité sociale "institutionnalisée", distincte et voire même opposée au travail productif, à la praxis politique, à la connaissance scientifique, ainsi qu'à l'activité culturelle comprise comme l'ensemble des formes symboliques immanentes à la vie quotidienne et aux différentes modalités de la représentation et de la communication qu'impliquent l'activité significative et la vie sociale en général. Le concept d'art ainsi entendu implique donc également les concepts socio-historiques d'"artiste", d'"oeuvre d'art" et d'"amateur d'art", en ce qu'ils ont d'irréductible relativement aux concepts ordinaires de "producteur", de "produit" et d'"utilité", d'"usage" et de "consommation"<sup>1</sup>, d'un côté, d'activité et de production symbolique générale, de l'autre.

#### b) La spécificité de la sociologie de l'art.

Je voudrais commencer par une mise en garde, qui est aussi une manière de m'excuser. La sociologie de l'art ne se confond pas avec l'esthétique (la réflexion sur la nature de l'art et de la beauté), l'histoire de l'art ou la philosophie de l'art, bien qu'elle recoupe toutes ces disciplines et, idéalement, les surplombe et les intègre de manière critique. De toutes ces démarches, la sociologie de l'art est celle dont l'objet est le plus vaste et le plus complexe puisqu'il n'est rien d'autre que la place et la signification que possède l'art dans la société, et que cette place

---

<sup>1</sup>. Pour approfondir ces notions, on peut lire ce que Hannah Arendt a écrit sur la distinction entre le "travail" (*labor*), l'ouvrage (*work*) et l'action (*action*) dans *La Condition de l'homme moderne* (*The human condition*). Mais l'oeuvre de l'artiste n'y est pas spécifiquement distinguée de l'ouvrage de l'artisan, si elle l'est clairement du produit de l'ouvrier et de l'utilité destinée à la satisfaction d'un besoin en dernière instance vital ou biologique.

et cette situation significative doivent être analysées compte tenu non seulement de la transformation de l'art du point de vue de ses formes et de ses styles, mais aussi par référence directe et systématique à l'ensemble de la structure sociale et à ses transformations. Il s'agit pour la sociologie de l'art de regarder la société dans toute son "étendue objective", structurelle et temporelle, de telle manière que les phénomènes esthétiques y soient seulement mis en relief, et que leurs formes, leur dispersion, et les interférences qu'ils entretiennent avec tous les autres éléments et aspects de la structure y apparaissent un peu comme par luminescence sur le fond du tableau d'ensemble. Mais le regard analytique pourrait aussi bien faire "apparaître" la même structure sous l'éclairage privilégié du politique, de l'économique, etc., sans que rien d'essentiel au tableau d'ensemble ne doive être changé: rien, sinon l'accentuation de l'attention portée sur un aspect de l'objet, et la description plus détaillée qu'elle permet. La société ne se découpe pas en tranches, on peut seulement l'étudier sous différentes lumières, comme on ausculte une surface à l'infrarouge, à l'ultraviolet, à la lumière blanche polarisée, ou comme on passe un corps aux rayons X, au scanner, à l'échographie, pour en révéler la structure et la texture internes, etc.

## **Généralités: concepts fondamentaux et principes de l'analyse sociologique**

L'art tel qu'il vient d'être circonscrit appartient donc à une structure sociétale comportant la différenciation institutionnelle des formes de la pratique sociale, différenciation qui caractérise d'abord la modernité occidentale, et qui ne se trouve nulle part ailleurs développée de manière aussi formelle, systématique et à vrai dire quasi catégorique. La modernité dont il est question ici est donc un procès historique global de transformation de la société comprise au niveau de ses modalités les plus profondes de régulation de l'action et de reproduction de la structure sociétale d'ensemble, procès auquel correspond grosso modo la période historique que les historiens ont nommée les Temps Modernes. Cependant, la catégorie structurelle de modernité doit être distinguée de la période historique des Temps modernes. Voyons comment et pourquoi.

### 1. La catégorie historique des «Temps Modernes»

Il s'agit d'une période historique dont les historiens occidentaux ont, conventionnellement, fixé le début au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles: fin du Moyen-Âge, Renaissance, Réforme protestante puis contre-réforme catholique, "Grandes découvertes" (Amérique, circumnavigation du globe...), naissance de la "science moderne" avec Copernic, Kepler, Galilée...), procès de formation de l'État national territorial, etc. Cette période historique perdure jusqu'à nos jours,

où cependant certains voient se manifester la "fin de la modernité" et le début d'une nouvelle époque ou d'une nouvelle ère historique, placée sous le signe de la "technique" et des "organisations", et que nous pourrions nous contenter ici de désigner par l'expression négative de "postmodernité". J'y reviendrai plus bas.

## 2. Le concept socio-analytique de «modernité»

Le concept de "modernité" désigne un type de société qui se comprend elle-même à partir d'une opposition formelle et d'une rupture dynamique et cumulative avec la "tradition". Il ne s'agit donc plus ici exclusivement, ou même principalement, d'une "période historique" qui se laisserait clairement délimiter, mais d'un "mode d'être" (d'organisation, de développement) de la société - je parlerai tout à l'heure de "mode de reproduction" - dont on peut trouver des traits annonciateurs, ou des prodromes, dans différentes sociétés historiques.

Si la modernité ainsi entendue est essentiellement un procès sociétal occidental (qui s'est ensuite déployé dans l'ensemble du monde du fait de la domination et de l'attraction que les sociétés occidentales ont exercées sur l'ensemble de la planète en raison notamment (mais pas exclusivement) de leur supériorité technique et politique, cela suppose cependant que certaines conditions particulièrement favorables à une telle mutation se trouvaient déjà réunies dans le champ de la civilisation occidentale; en effet, ce champ avait été profondément marqué et en partie unifié par plusieurs développements civilisationnels plus anciens, remontant à l'Antiquité, et dans lesquels les sociétés occidentales ultérieures ont toujours continué à voir la source de leurs traditions culturelles, politiques et idéologiques les plus profondes. Il s'agit ici surtout du judaïsme ancien, de l'hellénisme et de la romanité classiques, ainsi que du christianisme. À certains égards, de par la transmission des traditions et plus encore du fait du retour réflexif et normatif sans cesse renouvelé (par la religion et par la culture classique, notamment) de l'identité collective occidentale vers ses origines fondatrices, plusieurs développements qui ont marqué ces sociétés de l'Antiquité appartiennent déjà, structurellement et au moins partiellement, au domaine de la genèse de la modernité<sup>2</sup>. Nous aurons donc à en tenir compte même s'ils sont temporellement situés très loin de la période historique qui nous concerne en premier chef, et qui commence vraiment à la fin du Moyen-Âge.

Typologiquement, la forme "moderne" de la société s'oppose alors à ses formes "primitives", "traditionnelles" et, éventuellement, "postmodernes", cette typologie

<sup>2</sup> Dans le même sens structurel et idéal-typique, on pourra aussi dire que certains traits ou développements propres à des sociétés non-occidentales (par ex. la tendance au monothéisme sous Akhenaton dans l'Ancienne Égypte, le bouddhisme ou le jainisme en Inde, le zoroastrisme en Perse) témoignaient eux aussi de tendances "modernes" dans leurs sociétés respectives.

étant bien sûr elle-même typiquement "moderne" - même si les sociétés traditionnelles faisaient aussi, déjà, une distinction nette dans la manière qu'elles avaient de s'appréhender elles-mêmes comme sociétés de "civilisation" (royautés, sociétés de castes, cités et empires), par rapport à des sociétés "sauvages" (tribales). En effet, cette typologie implique une idée "évolutionniste" - une idée de perfectibilité cumulative et pas seulement cyclique - qui est spécifiquement moderne<sup>3</sup>.

Mais par quoi doit-on ou peut-on alors décrire les "formes de société", en ce qu'elles ont de typique, de fondamental ? Je dois ici faire un bref détour.

c) L'analyse socio-historique et les concepts fondamentaux de «société», de «régulation» et de «reproduction»

L'analyse de ce qu'on appelle une société implique la référence à trois niveaux:

- celui des pratiques ou activités sociales particulières;
- celui des acteurs sociaux, individus et groupes particuliers;
- celui de l'ensemble, en tant que c'est à ce niveau seulement que toutes les actions particulières se trouvent intégrées en une totalité de "fonctionnement" et de "reproduction" d'un "ordre social" (ou d'une "structure sociale") déterminé.

Ces trois niveaux sont, dans le cours même de la vie sociale, concrètement reliés par le fait que les pratiques sociales ont un caractère subjectivement significatif (significations, valeurs, sens) pour les acteurs, et que leur accomplissement est assujéti à des "régulations" qui possèdent la forme objective d'un "système"<sup>4</sup> plus ou moins étroitement intégré, lequel possède pour les sujets

<sup>3</sup>. Le problème de la valeur "objective" d'une telle conception évolutionniste est complexe et difficile. Personnellement je pense qu'elle possède une valeur ontologique normative, dans le sens qu'on doit (ou devrait) reconnaître une irréversibilité à portée ontologique et qualitative touchant, non pas à la réalité empirique comprise comme telle, mais aux principes qui y définissent ultimement la validité des jugements portant sur le vrai et le faux, le bien et le mal, le beau et le laid. Or l'établissement et la formulation de ces principes impliquent historiquement une hiérarchisation des degrés de réflexivisation de la conscience, et particulièrement de la "conscience de soi" et de la "conscience du monde", que l'on peut juger comme telle, rétrospectivement, indépendamment de l'effectivité de leur mise en oeuvre sociale-historique. Il en va donc ici dans le monde social et historique de la culture et de la civilisation comme il en va dans le monde biologique de l'évolution des espèces vivantes, où le progrès et la régression peuvent être jugés.

<sup>4</sup>. Question de vocabulaire: on parlera de "système" pour désigner ces régulations lorsqu'on les appréhende du point de vue de leur opérativité; on parlera plutôt de "structure" lorsqu'on veut plutôt mettre l'accent sur leur objectivité pour les acteurs eux-mêmes, en tant qu'elles "médiatisent" culturellement-significativement ou politiquement-institutionnellement toutes les activités qui s'y réfèrent subjectivement et sont objectivement "informées" par elles.

sociaux une valeur de référence a priori sous la forme des "normes" et des "règles" objectivement "sanctionnées" qui régissent leurs actions.

De l'analyse ainsi esquissée, on peut déjà dégager les deux concepts fondamentaux de la régulation (sociétale) des pratiques sociales et de la reproduction de la société (à travers l'accomplissement des pratiques particulières).

C'est alors à partir de la manière dont sont exercées, dans chaque société, cette régulation sociale et cette reproduction sociétale qu'on peut définir les "modes de reproduction sociétaux" qui permettent de caractériser formellement, et de manière fondamentale, les différentes formes typiques de sociétés, telles qu'énumérées plus haut, et en particulier la forme qui correspond au concept de modernité. En effet, l'analyse montre qu'il existe non seulement entre les sociétés des différences dans le contenu des normes et dans l'agencement structurel des systèmes de régulation, mais encore des différences formelles dans la manière même selon laquelle la régulation est effectuée - ce que je nomme justement des "modes formels de régulation et de reproduction". Si l'on fait pour l'instant abstraction d'un éventuel mode de régulation propre à la "postmodernité" (que j'appelle ailleurs "mode de reproduction décisionnel-opérationnel")<sup>5</sup>, on se trouve alors, dans l'histoire, fondamentalement en présence de deux modes formels de régulation, que j'appelle "culturel-symbolique" et "politico-institutionnel". J'indiquerai plus loin, en quelques mots, de quoi il s'agit<sup>6</sup>.

D'une manière générale, l'analyse de la société en termes de modes de reproduction met en oeuvre, quel que soit son objet particulier (comme ici l'art), les idées de cohésion d'ensemble de la société et donc d'interdépendance structurelle de tous les phénomènes sociaux particuliers dont la spécification différentielle (par ex. celle du "travail productif" vis-à-vis de l'"art", ou de l'"économique" vis-à-vis du politique", etc.) et même l'autonomisation relative qui va de pair avec celle-ci sont des "faits de structure".

Par ailleurs, elle part d'une reconnaissance de la réflexivité subjective inhérente aux actions sociales particulières, et donc d'une liberté ou autonomie formelle des acteurs sociaux qui bien qu'en étant elle-même construite et orientée socialement

5. Voir la deuxième partie de "Transformations de la culture et mutation de la société", in *Conjoncture*, N°s 2 et 3, 1982 et 1983, ainsi que *Bull. du MAUSS*, N°s 11 et 12, 198, et surtout la dernière partie de *Dialectique et Société*, Vol. II, Montréal, Ed. St-Martin et Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

6. Sur les modes de régulation "culturel-symbolique" et "politico-institutionnel", voir *Dialectique et Société*, Vol. II, op. cit., première et deuxième parties.

dans la diversité de ses formes historiques et la spécificité des champs dans lesquels elle s'exerce, n'est que médiatisée par les formes symboliques - cognitives, normatives, expressives - et politico-institutionnelles à travers lesquelles elle s'exerce, et donc jamais strictement déterminée par elles.

Enfin, il est admis que toute la richesse du réel social, compris autant dans sa diversité structurelle que dans ses dynamiques de transformation historiques, se déploie dans l'intersection de cette donnée objective de structure et de cette réflexivité subjective; c'est leur rapport dialectique qui représente ainsi la condition existentielle fondamentale de toute existence humaine (symboliquement significative), sociale et historique, et donc aussi l'objet privilégié de l'analyse.

Ces trois propositions signifient finalement seulement que l'analyse de l'art faite ici met en oeuvre une théorie sociologique générale, c'est-à-dire une théorie générale de la société et de ses transformations historiques.<sup>7</sup>

## Première partie

### Les modèles-types de société: primitive, traditionnelle, moderne

**1. La communauté primitive ou "première": la dimension expressive-esthétique reste immédiatement immanente aux formes de la vie sociale; l'art n'y existe donc pas comme pratique séparée, à finalité spécifique.**

1. Généralités: le mode de reproduction culturel-symbolique. Par là j'entends une condition de la société où la régulation des pratiques et leur intégration dans la

---

<sup>7</sup>. Il n'y a pas (encore) au programme de cours de sociologie générale, pour la raison sans doute qu'il faudrait d'abord s'entendre sur la nature et les fondements d'une telle théorie générale et qu'aucun consensus ne prévaut à ce sujet. Les grandes versions antagonistes de la théorie générale (marxisme, fonctionnalisme, structuralisme, interactionisme, etc.), bien qu'elles éclairent chacune des aspects essentiels de la réalité, exigeraient donc d'être dépassées dans une théorie qui en recueille la signification objective, conceptuelle et historique, sans s'y enfermer dogmatiquement. En attendant, on est obligé de présenter les rudiments d'une telle théorie au début de chaque cours particulier, sous peine de ne pas faire, justement, une analyse sociologique de l'objet dont on parle, comme ici de l'art.

totalité sociétale est essentiellement réalisée par le biais de l'intériorisation directe, par les acteurs, de la signification, de la valeur et du sens socialement ou "objectivement" conférés à leurs activités. Toute activité humaine étant orientée significativement et normativement, le mode de reproduction culturel-symbolique correspond à une situation où ces orientations subjectives de l'action assument à elles seules la régulation des pratiques, étant entendu alors qu'elles sont toutes déjà objectivement intégrées dans une "culture commune" à valeur très fortement normative, ou prescriptive. Il est à noter que même dans notre société, la plupart des actions particulières accomplies dans le cours de la "vie quotidienne" restent ainsi, en première instance du moins, régies ou "orientées" par la signification qui est communément attribuée aussi bien à leur "objectif" qu'à la manière dont elles doivent être accomplies circonstanciellement (le fameux "comme y faut" de la vie courante).

Étant donné la très large prégnance de la régulation culturelle-symbolique sur les pratiques sociales dans toutes les formes de sociétés, c'est surtout par ses aspects négatifs qu'il s'agit de mettre en relief le caractère spécifique de ce "mode de reproduction". Il est caractérisé par l'absence d'une instance sociale séparée ayant autorité sur l'énoncé formel des injonctions normatives, ainsi que sur leur sanctionnement; ou, en d'autres termes, par l'absence d'une superstructure de domination ayant capacité d'énoncer les normes régissant l'action (de l'intérieur) sous la forme de règles imposées à elle et sanctionnées de l'extérieur. Dès lors, la régulation sociale et l'intégration sociétale des multiples pratiques particulières s'accomplit exclusivement, dans ce "type idéal", par le biais de l'intériorisation d'une même culture normative par tous les sujets sociaux (notion sociologique de "socialisation primaire"). Cette définition sera plus claire lorsque j'aurai présenté, en contraste, les caractéristiques formelles du "mode de reproduction politico-institutionnel".

2. Caractéristiques structurelles générales des sociétés primitives. Dans les communautés primitives, toutes les pratiques sociales sont régies par une culture commune intériorisée, qui intègre en elle immédiatement, d'un côté les valeurs cognitives, normatives et expressives-esthétiques attachées à ses expressions symboliques et aux objets (actions, choses, relations) qu'elles signifient, et de l'autre, toute la structuration différentielle ("lexicale" et "syntaxique") de ces expressions significatives et de ces objets.

Par ailleurs, l'ensemble des significations (cognitives, normatives et esthétiques) structurées par le système symbolique commun compris comme culture commune se trouvent comme projetées de manière non réflexive sur l'univers d'objets (sur les actions, les êtres ou les choses, et les relations) pour y apparaître comme des propriétés immanentes de ces objets, indissociables de leur essence propre et

particulière (principe de la "projection objective du sens subjectif", ou de la "réification").

Dès lors, l'essentiel de la vie sociale se déroule sous l'égide d'un principe ou d'une exigence de fidélité de l'action subjective à la nature même des différents objets vers lesquels elle s'oriente.

Dans ces conditions, le sens donné collectivement aux actions, à leurs objets et à leurs relations (ici il s'agit aussi bien et en même temps des relations entre les actions et les objets, qu'entre les actions entre elles et les objets entre eux), exerce de manière immédiatement concrète son emprise sur tous les actes de la vie sociale, soumettant toute pratique particulière au sens donné communément à l'objet qui en représente la finalité.

Tout cela implique alors aussi que les relations entre les sujets sociaux eux-mêmes sont également substantialisées ou réifiées, ces sujets ne s'apparaissant les uns aux autres que comme les sujets-de-telles-ou-telles-actions concrètement définies. Et comme ces "actions" se trouvent hiérarchisées, chaque sujet concret apparaît lui aussi, tant aux autres qu'à lui-même, comme une entité dont les divers moments sont concrètement hiérarchisés de manière plus ou moins rigide (une personne est par exemple "tel ou telle", "homme ou femme", "jeune ou vieux", "membre de tel clan, de tel moitié", ayant tel conjoint, tels ancêtres, tels enfants, appelée à remplir alternativement et circonstanciellement telles ou telles actions ou rôles, à adopter dans chaque rôle telles ou telles attitudes vis-à-vis de telle ou telle autre personne, de mettre en oeuvre tels ou tels procédés ou savoir-faire vis-à-vis de tels ou tels objets, etc., tout cela adhérant immédiatement à la personne même, à son identité la plus essentielle, et ne représentant donc pas, comme chez nous, des "propriétés" ou des "caractères" qui surdéterminent un "soi-même" plus profond et plus essentiel qui est le véritable sujet-support de l'identité, invariant à travers toutes les expériences sociales dans lesquelles il s'engage vis-à-vis d'autrui et du monde de manière toujours particulière.<sup>8</sup>

3. Caractéristiques de la dimension esthétique. Dans une telle structure, les formes de l'action, de l'objet et de la relation leur appartiennent immédiatement, elles ne peuvent pas en être séparées. Le "style" adhère au geste, à la chose, à leur rapport (et c'est donc ici que s'appliquerait littéralement le jugement de Valéry: "le style, c'est l'homme"). Dans la forme ou le style se manifeste seulement l'adéquation de la chose avec elle-même (son essence), celle de l'action avec son

<sup>8</sup>. On peut encore se référer ici aux études de Piaget sur l'acquisition de l'identité chez les jeunes enfants, en citant un exemple qu'il donne: on montre à un jeune garçon de quatre ans, qui s'appelle Pierre et qui a une petite soeur d'un an nommée Suzanne, une photo de lui quand il était bébé; on lui demande s'il se reconnaît et il répond: oui, c'est Pierre quand il était une Suzanne. (Cf. J. Piaget, *La Construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1967).

"type" et avec sa "fin"; en eux se révèle le caractère approprié, juste, fidèle, authentique, effectif, efficace ou fécond d'un accomplissement: la plus ou moins grande plénitude de son sens, ce sens étant perçu comme l'harmonie avec laquelle il participe de la vie du tout en collaborant à son maintien et à son accroissement<sup>9</sup>.

Tout ce qui apparaît comme porteur d'une signification comporte ainsi une dimension esthétique, et cette dimension esthétique est en quelque sorte première dans l'appréhension de l'accord ou de la concordance de l'action particulière avec la vie sociale et de celle-ci avec le monde. Mais on voit du même coup que cette dimension esthétique possède elle-même une valeur immédiatement cognitive et normative: il n'y a pas d'art conçu comme tel, réalisé comme tel, perçu comme tel.

Cependant, et en vertu de la même condition sociale et des mêmes principes, cette dimension esthétique à laquelle nous avons rattaché, beaucoup plus tard dans l'histoire, la genèse de l'art, se manifeste déjà de manière privilégiée dans tous les moments où la vie sociale revêt une intensité particulière, où l'exigence de son intégration à elle-même et au monde se fait sentir de manière particulièrement pressante ou prenante: ces moments de la vie et de l'expérience sociales auxquels les ethnologues ont justement attaché la notion du "sacré" pour les opposer aux moments plus indifférents et plus routiniers, plus spontanément individualisés et particularisés de la vie "profane". C'est alors dans ces moments où s'exprime le plus intensément le rapport au sacré (c'est-à-dire de la société à elle-même et aux fondements de son ordre propre) que la dimension esthétique s'appréhende elle aussi avec le plus de force ou d'éclat, dans le rituel des danses collectives, dans le cérémonial des rites de passage, dans les armes destinées à tuer l'ennemi ou l'animal, dans les représentations des forces essentielles du monde ou des ancêtres (les "idoles"), etc. Et c'est alors cela, justement, que nous considérons rétrospectivement comme l'"art primitif", cet art qui est art pour nous mais non pas pour ceux qui l'ont fait, puisque pour eux il est seulement la puissance de la vie communautaire, la puissance de l'arme, la puissance de l'âme animale ou végétale", la puissance des "forces naturelles", etc., réfléchie, appropriée, maîtrisée dans ses représentations symboliques, il faudrait dire: captée en elles, mobilisées en elles, participée immédiatement en elles, de telle sorte qu'à la limite, la représentation ne représente rien d'autre qu'elle-même, qu'elle devient elle-

---

<sup>9</sup>. Pour une analyse plus poussée de cette structure sociale "première", je renvoie à mon article "Ontologie et sciences humaines", dans *Connaissance et Société*, Vol. I des *Cahiers de recherche sociologique*, sept. 1983, pp. 103-127, ainsi que le vol. II de *Dialectique et Société: Culture, pouvoir, contrôle; les modes de reproduction formels de la société*, Montréal, St-Martin et Lausanne, L'Age d'Homme, 1986 (spécialement les pages 79-160).

même immédiatement ce qu'elle représente<sup>10</sup>. Et c'est pourquoi il ne convient pas vraiment de parler ici d'art symbolique (comme dans les sociétés traditionnelles où le "représentant" et le "représenté" sont désormais tenus ontologiquement séparés), mais seulement d'art immédiatement expressif, dans lequel se vivent l'unité, la correspondance et la participation mutuelles du sujet et de l'objet, de la partie et du tout, de l'origine et du moment actuel (en terme aristotéliens: de la "puissance" et de l'"acte"), de l'individu singulier et de la société, leur identité retrouvée par-delà toutes les distanciations qu'implique la vie quotidienne ou ordinaire, c'est-à-dire profane, et dans lesquelles elle menace sans cesse de se dissoudre et de se perdre. La forme est ici (au sens commun: l'apparence extérieure, l'allure, la posture, le geste, le brio, l'éclat, la convenance, la correction...) l'expression immédiate de la "puissance d'être et d'agir" propre à l'objet, que l'"artiste" a captée pour la faire apparaître en toute évidence dans sa manifestation sensible, empirique. Dans la forme, c'est donc la "puissance essentielle" de l'être que l'artiste (ou l'acteur) mobilise, et rend visible mais active. C'est l'"âme" ou la "vie propre" de la chose (toutes sortes de choses: une pensée, un sentiment, un désir, un animal, un être humain, un ancêtre, un outil) qu'il rend non seulement visible, mais présente et active, qu'il s'approprie pour s'y incarner et la soumettre à son dessein. Dans la conception animiste, tout "art" est encore "magie". Ainsi le danseur est habité par les ancêtres, qui ont pris possession de lui et s'expriment en lui, et c'est leur voix puissante que fait entendre, non pas symboliquement, mais réellement, effectivement, la musique. Dans les fresques rupestres d'Altamira et de Lascaux, le peintre-chasseur s'emparait de l'âme des animaux qu'il peignait sur les parois des cavernes: il ne les "représentait" pas comme fera l'art de la modernité, mais les rendait magiquement présents, pour s'en approprier déjà, réellement, la puissance, ou du moins pour s'assurer la maîtrise de leur force.

Ajoutons encore, pour clore ce point, que dans la société primitive, la forme dominante de l'expressivité esthétique (et non pas de l'art) est la musique, associée à la danse, parce que c'est en elle que cette union ontologique de l'individu et de la

<sup>10</sup>. On verra plus loin dans le cours que cette immédiateté et cette abolition de la différence ontologique entre "représentant" et "représenté" est à nouveau une caractéristique structurelle de la culture et tout spécialement de l'art propre à notre société, à mesure que celle-ci s'engage dans l'ère postmoderne. Mais il existe alors avec l'immédiateté primitive une différence essentielle et radicale: chez les primitifs, c'est la partie et le tout qui sont associés immédiatement dans le symbole, alors que chez nous, la partie à travers le signe ne renvoie plus qu'à elle-même à travers sa différence vis-à-vis de toute autre partie - de telle sorte que les signes ne sont plus eux-mêmes que des marques de différence avec d'autres signes: c'est l'univers "plan" des signes qui se referme maintenant sur lui-même, alors que dans le monde primitif, c'était toute la profondeur ontologique du monde qui s'exprimait et se donnait elle-même, se manifestait dans les symboles. Le *global village* médiatique de McLuhan n'est plus (à la différence de celui des hippies!) une communauté, ni même une société, et il n'est plus situé dans le monde: il est le monde artificialisé et médiatisé, le *space ship earth*.

société, de la société et du monde s'exprime, se vit et se réalise de la manière la plus concrète, la plus substantielle, dans la matière sensible des gestes et des sons rythmés. Le danseur se fond dans la danse, le musicien capte et harmonise dans sa musique toutes les rumeurs du monde pour vibrer avec elles et se dilater par elles jusqu'aux confins du monde où elles le portent. Musique sans "mélodie", sans début et sans fin, qui tout à coup commence et tout à coup s'arrête, comme l'aube où le jour advient, ou comme l'orage où la puissance du ciel se mêle à la terre pour la féconder.

**2. La société traditionnelle dans laquelle la finalité esthétique est reconnue réflexivement, mais où sa réalisation reste liée à l'accomplissement d'autres finalités sociales et épistémiques et où l'art ne se constitue donc pas comme pratique séparée et autonomisée.**

### 1. Généralités formelles : le mode de reproduction politico-institutionnel

Avant d'aborder l'examen des sociétés traditionnelles, je voudrais présenter les traits formels d'une modalité de régulation et de reproduction qui y apparaît, en liaison directe avec le développement du pouvoir. On verra plus loin que les sociétés traditionnelles continuent de dépendre de la reproduction culturelle-symbolique aux deux niveaux extrêmes de la hiérarchisation des régulations sociales qu'elles comportent désormais (le niveau des pratiques de base autonomes, et le niveau de la constitution et de la légitimation du pouvoir), mais qu'elles établissent un nouveau mode de régulation dans les rapports "intermédiaires" que le pouvoir entretient avec les sujets dans les domaines où ils lui sont soumis du point de vue des droits qu'ils détiennent. Dans la modernité, le mode de régulation politico-institutionnel présenté ici régira par contre la totalité des rapports sociaux formellement impliqués dans la reproduction sociale, et la régulation culturelle-symbolique se verra refoulée dans le domaine de la "vie privée" - tout ceci étant bien sûr considéré ici d'un point de vue extrêmement schématique, ou "idéal-typique".

Le concept clé qui permet de caractériser le mode de reproduction politico-institutionnel est celui d'institutionnalisation. Il désigne une capacité sociale de définition et de sanctionnement des règles qui régissent les pratiques sociales, pratiques qui sont alors soumises ou assujetties à cette capacité de manière conditionnelle. Au lieu d'avoir, comme précédemment, des activités régies ou orientées par les normes intériorisées par les acteurs, et qui pèsent toujours immédiatement sur eux dans les multiples contextes circonstanciels de leur action, on est maintenant en présence de règles dont la forme générale d'énonciation anticipe sur l'accomplissement effectif des pratiques pour leur assigner à l'avance,

ou a priori, une signification normative déterminée, à laquelle une sanction est attachée de manière conditionnelle, c'est-à-dire sous la condition de l'accomplissement effectif de l'action. En elle-même, l'action ainsi soumise à des règles formelles devient donc "libre", la contrainte qui pèse sur elle n'étant plus immédiatement intériorisée, mais définie, établie, reconnue et appliquée en dehors d'elle. Mais on assiste du même coup à la création d'une action sociale de deuxième degré par-dessus le premier degré des actions subordonnées à des règles formelles: celui précisément de l'action qui énonce les règles et qui les sanctionne.

Alors que dans le premier cas, les normes étaient immanentes ou intérieures aux pratiques, on a maintenant une activité sociale qui produit les règles qui régissent les pratiques depuis l'extérieur. Il y a désormais production sociale des règles sociales, que nous nommerons désormais des "institutions" lorsqu'on les considère du point de vue des champs de pratiques qui se trouvent définis et unifiés par elle, et le pouvoir n'est rien d'autre formellement que cette capacité de production institutionnelle de l'ordre socio-juridique. Le concept de pouvoir, entendu au sens large, est donc essentiel au mode de reproduction politico-institutionnel. Mais il comporte aussi, de manière non moins essentielle, une objectivation réflexive de l'ordre social représenté et imposé dans les règles institutionnelles: il est objectivé dans la pratique même de ceux qui les établissent et les sanctionnent, et il l'est aussi dans la conscience de ceux qui les subissent comme une exigence formelle qui leur est imposée de l'extérieur. Dès lors naît aussi la possibilité au moins virtuelle d'une transformation sociale réflexive des règles institutionnalisées. Ceux qui les établissent peuvent les changer, ceux qui les subissent peuvent les contester. Ainsi naît aussi une certaine "liberté" des acteurs relativement à l'ordre social d'ensemble, puisque la participation de leur action à la reproduction de celui-ci ne leur est plus imposée que de l'extérieur, par la menace d'une sanction. C'est à cette structure qu'il faut donc rattacher, par contraste avec la notion d'une culture commune tout englobante, la genèse des concepts (politiques) de pouvoir et de droit, de même que celui d'historicité.

Il faut ajouter encore un élément essentiel à la description de ce mode de reproduction politico-institutionnel. Le pouvoir, définissable comme capacité d'institutionnalisation, ne se présente pas dans la société comme une puissance autonome et arbitraire. Il se manifeste toujours (et je n'ai guère le temps de développer ce point ici) comme le représentant d'un ordre normatif supérieur, supra-social et supra-humain, à valeur ontologique transcendantale. Ainsi, pour donner déjà un exemple qui anticipe sur la suite, le pouvoir royal se pose comme le représentant de la volonté des dieux (qui peuvent être eux-mêmes soumis à un ordre cosmologique transcendantal de caractère impersonnel, comme chez les Grecs). Il se présente comme la médiation nécessaire entre leur volonté et l'action des hommes. On assiste alors à un dédoublement ontologique entre le monde de l'"ici-bas" soumis à l'arbitraire toujours virtuellement fautif des

hommes, et un monde de l'"au-delà" investi d'une valeur ontologique supérieure, et, à la limite, incommensurable (ainsi naît l'opposition catégorique, ontologique, de la "matière" et de l'"esprit", qui est associée à celles du précaire et de l'immuable, du "corrompu" et du "pur", du "mortel" et de l'immortel", etc.), dualisme qui n'exclut pas, mais implique au contraire l'existence d'interrelations et de médiations multiples. Le pouvoir, muni de la puissance matérielle directe du sanctionnement, représente une de ces médiations essentielles, et la religion en représente une autre, en autant que ces deux instances (nécessairement solidaires dans le contexte des sociétés traditionnelles - cf. plus loin) soient clairement distinctes. On dira alors que la religion représente l'instance de légitimation, de justification transcendantale du pouvoir et de l'ordre que celui-ci a pour mission de faire respecter. Alors, la mise en jeu de la puissance propre au pouvoir sera justifiée par la nécessité ontologique de la subordination de l'ordre social à l'ordre transcendantal. On voit donc s'imposer ici, dans la société, l'existence d'un rapport vertical qui n'existait pas dans le contexte de la simple reproduction culturelle-symbolique.<sup>11</sup>

## 2. Les caractères structurels généraux des sociétés traditionnelles

Le passage des sociétés primitives aux sociétés traditionnelles (qu'on peut historiquement identifier comme correspondant au passage d'une société de cueillette à une société d'agriculture, auquel correspond le concept historique de la "révolution néolithique") est structurellement marqué par la genèse du pouvoir qui va de pair avec celles du droit et de la religion. Je me contenterai ici de rappeler les articulations conceptuelles essentielles d'une description théorique sur laquelle je me suis déjà assez longuement étendu dans le cours, et dans divers écrits.<sup>12</sup>

La genèse du pouvoir peut donc, comme on l'a vu, se comprendre comme une dynamique qui comporte, d'un côté, la dissolution progressive (sans doute sous l'effet du développement des conflits et des contradictions) de l'adhésion subjective à une culture normative, cognitive et esthétique commune, dont l'intériorisation par tous les membres de la société assurait la coordination ou l'intégration significative de toutes leurs actions, et de l'autre l'établissement de règles plus formelles, explicites, réflexivement perçues comme telles, régissant

<sup>11</sup>. Pour une présentation beaucoup plus développée du "mode de reproduction politico-institutionnel", voir *Dialectique et Société*, Vol. II., pp. 161-312.

<sup>12</sup>. Voir ici mon article "La genèse du politique dans les sociétés traditionnelles. I: la royauté", in *Société*, N° 6, 1989. La deuxième partie de ce texte, consacrée aux sociétés de castes et aux empires, n'a pas encore été publiée.

l'action par la médiation d'une définition normative formelle assortie d'une sanction conditionnelle.

Dans les sociétés primitives, les membres de la collectivité ne détiennent pas à proprement parler des "droits" les uns vis-à-vis des autres: la communauté reconnaît seulement à chacun de ses membres diverses "capacités" ou "puissances d'agir", qui sont elles-mêmes différenciées et hiérarchisées en fonction des identités sociales qui sont directement et concrètement attachées aux personnes; ces capacités reconnues sont par ailleurs toujours aussi spécifiées circonstanciellement, et elles sont immédiatement reconnues par tous, du seul fait qu'elles sont intégrées dans une culture normative commune à tous, sans nécessiter aucune définition explicite; une telle reconnaissance n'est donc elle-même régie par aucune procédure particulière, elle s'accomplit de manière continue dans le cours même de la vie sociale, au gré de l'approbation et de la réprobation que tous expriment vis-à-vis des manières d'agir de chacun, et de l'honneur ou de la honte qu'il en ressent.

Le mode général de la constitution du pouvoir consiste alors dans un procès de monopolisation et du même coup d'explicitation réflexive et de formalisation de cette capacité de reconnaissance jusqu'alors partagée par tous et exercée par tous de manière diffuse, immédiate et informelle. En prenant ici pour modèle la figure de la royauté, on dira que le roi est celui qui, dans la communauté, est parvenu à se faire reconnaître le monopole de la capacité de reconnaissance des puissances d'agir qui dans les sociétés primitives appartenaient à chacun et à la reconnaissance desquelles chacun en retour prétendait de la part de tous<sup>13</sup>. À un rapport latéral et général de reconnaissance à caractère alors toujours plus ou moins diffus se substitue donc un rapport vertical dans lequel la validité immédiate du premier rapport se trouve abolie, ou suspendue. À la puissance d'agir reconnue par tous se substitue un droit reconnu et sanctionné (en dernière instance) par le roi, et dont l'efficacité en dernière instance ne repose plus sur une

<sup>13</sup>. Je cite la définition que A. Kojève donne du droit en s'inspirant de Hegel. Prenant comme exemple l'existence d'un différent entre deux personnes A et B concernant le versement d'une certaine somme d'argent que, selon la prétention de A, B lui "doit", Kojève écrit: « A agit en vue d'obtenir l'argent; B réagit de façon à le garder, mais une troisième personne C intervient, annule la réaction de B de sorte que A reçoit l'argent sans avoir eu à faire d'effort pour l'avoir (cela veut dire: sans avoir eu besoin de recourir lui-même à une contrainte, ou à un marchandage, à une menace ou à une ruse envers C), la réaction de B que A aurait dû annuler ayant été annulée par l'intervention de C; ajoutons que A et B sont indifférents, voire inconnus à C et que C n'est pas intéressé personnellement à ce que l'argent reste chez B ou passe à A. Dans ce cas on peut dire avec certitude que A avait droit à l'argent de B...». Mais c'est encore à la condition «que l'action de C (soit) censée être absolument efficace (et légitime pour A et pour B): C est donc "tout-puissant" par rapport à A et B. Autrement dit il a un caractère divin par rapport à ces derniers.» En réalité, ce "caractère divin" est celui de la société, représentée par le roi dans les sociétés traditionnelles, ou par l'État dans la modernité. Voir A. Kojève, *Esquisse d'une phénoménologie du droit*, p. 97.

capacité propre d'action, mais sur celle du roi (la sanction). À la monopolisation de la reconnaissance correspond donc aussi la monopolisation de la capacité de sanction, c'est-à-dire de l'usage légitime de la contrainte ou de la violence mise au service de la réalisation effective des droits de chacun (Weber) - par quoi du même coup chacun en particulier perd la capacité de "se faire justice par lui-même", fût-ce avec l'approbation générale d'autrui.

Mais encore faut-il alors que le roi se fasse reconnaître à lui-même par "tous", au deuxième degré, ce monopole de la reconnaissance des droits dans l'exercice duquel il se substitue, en sa personne propre, à la puissance que tous possédaient de reconnaître collectivement la puissance particulière détenue par chacun. En d'autres termes, il faut qu'il se fasse reconnaître cette capacité de se substituer lui-même à l'ensemble de la communauté (dont l'unité substantielle est désormais objectivée dans sa personne) dans l'exercice de cette fonction de reconnaissance et de sanctionnement, laquelle prend désormais valeur ou signification d'activité juridictionnelle. Or comme le roi est de toute évidence lui aussi un membre de la communauté et un être humain et mortel, la communauté qui s'incarne en lui au-dessus de tous les sujets singuliers et de toutes leurs actions particulières ne peut apparaître que comme étant représentée dans sa personne, tout en restant néanmoins en elle-même une instance ontologiquement distincte de lui et supérieure à lui. Cette instance supérieure sera celle de la divinité, dans laquelle s'incarne, au-delà du monde empirique, la pérennité de la société et le fondement de tous les droits particuliers qui la constituent et dont il appartient au roi d'assurer ou d'imposer la reconnaissance, le respect et l'harmonie. Ainsi le roi ne parle pas, en son activité juridictionnelle, en son propre nom et de par sa propre volonté singulière, mais au nom des dieux qui l'ont élu gardien d'un ordre qu'ils sont seuls, en leur souveraineté originelle et non pas seulement déléguée, à avoir édicté.

Il est arrivé dans l'histoire que le roi, à travers la doctrine de l'incarnation du dieu en lui, se fasse reconnaître lui-même comme un dieu (ce fut le cas en Égypte par exemple). Toutefois, la fonction de la représentation de la volonté ou de la parole des dieux, et celle de sa mise en oeuvre pratique, juridico-politique, de par les qualités si différentes qu'elles exigeaient chacune, se sont le plus souvent trouvées distinguées dans le maintien de leur complémentarité même. Ainsi la fonction du pouvoir s'est-elle différenciée, souvent dès l'origine, de celle de sa légitimation idéologique qui fut assumée par la religion, celle qui "relie" les hommes entre eux dans leur lien commun à la transcendance qui les gouverne et à laquelle, à travers le roi, ils doivent soumission.

Les caractéristiques formelles de la religion découlent alors de la structure ontologique créée par le nouveau rapport de légitimation du pouvoir: le sacré s'est condensé dans un "autre monde" et réifié en lui, désormais inatteignable aux

hommes ordinaires parce qu'appartenant à une autre essence que la leur, transcendante relativement à la leur. La religion qui a charge d'assurer dans les deux sens la médiation entre ces deux essences qui sont entre elles incompatibles comme l'eau et le feu doit donc participer de l'une et de l'autre dans la personne du médiateur même, qui est celle du prêtre dans l'exercice de son sacerdoce. Bien plus, de par cette différence d'essence qui les tient éloignés du monde, au-dessus du monde, les dieux ne s'expriment plus directement dans le monde, à travers tous les événements du monde, comme c'était le cas dans la société primitive (lorsque justement ils n'étaient pas encore des "dieux", mais seulement des forces, des puissances immanentes à un monde qui n'était pas encore ontologiquement divisé). Depuis cet au-delà qu'ils habitent, ils doivent prendre la parole pour s'adresser aux hommes, mais c'est une parole que ne s'adresse plus aux hommes communs, et que n'entend plus directement leur oreille. De la même manière que le roi a pris le monopole de la reconnaissance des droits dans la société, les prêtres vont en effet revendiquer aussi le monopole de la réception, de l'interprétation et de la transmission de la parole des dieux, de leur volonté formellement édictée quoique ce soit de manière désormais ésotérique; et ils revendiqueront pareillement dans l'autre sens le monopole de la représentation des hommes auprès des dieux, de l'intervention ou intercession auprès des dieux en leur nom, s'affirmant ainsi comme les médiateurs obligés entre les deux mondes de l'ici-bas et de l'au-delà. Dans un sens, ils s'assurent ainsi le monopole de la tradition sacrée, dans l'autre celui du rituel propitiatoire et sacrificiel, sacramentel. Et pour la gestion de ces monopoles, c'est-à-dire pour l'enseignement et la transmission interne de la tradition sacrée et des rituels ainsi que pour l'exercice extérieur de leur fonction et la défense des privilèges qui y sont attachés, ils s'organisent en "collèges" ou en "castes" sacerdotales (mais pas encore à proprement parler en "églises" ou en "sectes", puisque ces concepts impliquent la participation directe des "fidèles" et appartiennent donc déjà à des formes de transition vers la modernité).

Il convient de relever avec insistance ici que la fonction spécifique de la royauté n'est pas de créer un droit unifié valable pour tous, ni même d'accorder des privilèges particuliers, mais de reconnaître et de sanctionner comme droits les modes d'être identitaires et les puissances d'agir qui appartiennent encore originellement à leurs sujets. De même, dans la mesure où les rois détiennent aussi souvent une responsabilité dans le maintien de l'ordre cosmique avec lequel la société traditionnelle reste en relation directe ou "substantielle", et en particulier dans le retour régulier des saisons, la préservation et le renforcement de la fécondité des plantes et des animaux, etc., cette responsabilité ne concerne jamais que l'ordonnation d'ensemble d'une multitude d'êtres et de puissances qui restent essentiellement autonomes. En termes modernes, les royautés traditionnelles ne sont pas encore investies d'une capacité "législative", mais seulement comme je l'ai dit "juridictionnelle".

De la même manière, les dieux des sociétés traditionnelles ne sont pas des dieux créateurs, mais seulement des dieux ordonnateurs, dont l'emprise ou la compétence reste alors restreinte et est souvent spécialisée, et parfois même conflictuelle. La religion des sociétés traditionnelles, en raison de cette autonomie qu'elle reconnaît aux choses et aux hommes dans la détention originelle de leur être et de leurs capacités d'action, reste donc structurellement une religion polythéiste, et même lorsqu'elle établit déjà la suprématie d'un dieu sur tous les autres, celle-ci n'est jamais qu'à l'image de la suprématie que le roi exerce sur ses sujets les plus puissants: le dieu suprême peut être maître des dieux, mais il n'est jamais vraiment le maître du monde, et encore doit-il toujours compter sur la soumission et la collaboration des divinités subordonnées pour assumer effectivement son hégémonie.

Le modèle ontologique de la société traditionnelle possède donc la structure suivante: le "monde" ou le "cosmos" seul est "éternel", mais laissé à lui-même, il tend aussi au désordre et à la discorde de tous les êtres particuliers et autonomes qui l'habitent et le constituent. Les dieux, dans leur pluralité et leurs hiérarchies sont les ordonnateurs<sup>14</sup> du monde et de la société, responsables de la pérennité de cet ordre qu'ils ont institué. Le roi et les prêtres sont les médiateurs de la volonté ordonnatrice des dieux auprès des hommes, et donc garants auprès des dieux de la soumission et de la fidélité des hommes à leurs ordres. Mais le monde reste divers et multiple, il n'est pas encore unifié comme "nature" purement objective. Chaque être y détient encore en lui-même la racine ontologique de son être propre, son essence particulière, même si les limites de cette essence et celles de son action lui sont désormais imposées d'en haut, de l'extérieur, comme la "part" qui lui est impartie dans le monde (cette "juste part", cette *ratio* à laquelle s'oppose la démesure, l'*ubris* des Grecs, et qui est devenue sa "raison d'être légitime" et la "juste raison" de son action, désormais située hors de lui, avant que dans la modernité une abstraction universelle n'en dégage une seule et unique Raison régissant tout et à laquelle tout se trouvera soumis par nécessité, hormis l'esprit qui s'identifiera à elle, comme "liberté", pure réflexivité de la "volonté qui se veut elle-même", qui "veut son propre vouloir" - Kant).

<sup>14</sup> Ici aussi, il faut insister sur l'hétérogénéité du divin, et sur les hiérarchies et les oppositions qui s'y déploient: les dieux "ordonnateurs" ne font que "déplacer" les "puissances génératrices" propres aux sociétés archaïques, pour les transformer en "démons" bienfaisants ou malfaisants qu'en principe ils se subordonnent sans cependant jamais parvenir à exercer complètement leur emprise sur eux: la religion officielle ne supprime pas la magie, elle tend plutôt à l'utiliser à ses propres fins ou alors au contraire à la convertir en "sorcellerie". Par ailleurs, la plupart des religions traditionnelles comportent des éléments de manichéisme, qui leur permettent de rendre compte non seulement de l'ordre mais du désordre, non seulement du bien, mais du mal et de la souffrance, non seulement des "rois pieux, sages et justes" mais également des rois "injustes et cruels" et donc surtout "impies".

Ainsi, puisque le monde reste divers et multiple, son mode d'intégration est le "partage", toujours précaire, et la "hiérarchie", toujours instable. De même, dans l'ordre politique, l'expérience première après celle de l'ordonnement juridique de la société par le pouvoir, est celle de la multiplicité irréductible non seulement des droits à l'intérieur de chaque société, à laquelle correspond la pluralité et la hiérarchie des dieux à l'intérieur de chaque panthéon, mais des sociétés elles-mêmes, des pouvoirs qui les dominent et des dieux qui les commandent et les protègent. Même dans les empires, l'idée d'un empire universel lorsqu'elle s'énonce reste toujours floue. Un empire ne peut s'étendre que jusqu'à ses confins, dans un monde qui de toute manière n'a pas de limites (comme se sera le cas du monde fermé et fini d'après Copernic), car toujours le monde finit par se perdre derrière l'horizon, par fuir dans l'incertitude vers une limite (vers des confins) d'indétermination et de confusion sur laquelle aucun ordre ne saurait vraiment étendre son emprise, pas même celui des dieux qui restent des dieux locaux, les dieux d'une terre nommée et parcourue, connue et habitée; à ces confins incertains, seuls les mythes parviennent à donner un sens qui reste hypothétique et fantastique. Dans la société comme dans le monde, l'ordre du pouvoir et l'ordre des dieux ne font que repousser le désordre.

Voyons maintenant quel est le statut-type du sujet dans la société traditionnelle. Relativement aux sociétés primitives et archaïques, l'unification et la réification de la "reconnaissance sociale" dans la personne du roi a une conséquence tout à fait essentielle: le roi intègre en lui l'identité collective, il est en personne la synthèse concrète de toutes les personnalités sociales multiples qui composent la société, il s'approprie en les reconnaissant dans l'unité du droit toutes les puissances particulières propres à chacune. Il élève en soi ces puissances éparses en une virtualité immanente à un même sujet. Ainsi s'opère dans la personnalité du roi la constitution de la personne en général comprise comme sujet unifié en lui-même et par lui-même, portant en lui la virtualité de toutes les puissances reconnues d'agir, de tous les droits, et identique à lui-même et aux yeux de tous dans l'exercice de cette virtualité, dans toutes ses actions et tous ses engagements sociaux, souverain sur lui-même du point de vue de la responsabilité de ses actions. Ainsi se constitue par-dessus toutes les personnalités empiriques particulières l'idée d'une personnalité transcendante.

Cependant, dans les sociétés traditionnelles, cette personnalité transcendante est alors aussi immédiatement assortie de limitations fondamentales. Elle reste elle aussi le monopole de la personne du roi, en lui seul, toutes les virtualités qu'elle implique se trouvent effectivement réalisées, et lui seul il a également le pouvoir d'en conférer à ses sujets telle ou telle partie, reconnue sous forme de droits. Et encore cela n'est-il vrai du roi que lorsqu'il agit dans la dignité de son statut et de

sa fonction, dont on a vu qu'elle était d'ordre divin plutôt qu'humain<sup>15</sup>: c'est donc en fin de compte essentiellement au profit des dieux que le concept de personne est formé dans les sociétés traditionnelle - et ce sera une des novations les plus radicales du judaïsme prophétique que de l'instituer au profit de la personne humaine comprise en tant que telle, et ceci à travers le rapport de reconnaissance que dieu lui accorde (certes seulement dans la limite du peuple hébreux); parallèlement, dans la Grèce antique, on verra s'imposer un nouveau rapport de reconnaissance mutuelle entre les citoyens libres dans la Cité devant sa loi commune à tous (et certes, ici, la reconnaissance transcendantale reste-t-elle limitée aux citoyens libres et aux Grecs eux-mêmes, à l'exclusion des esclaves et des barbares). Avant le christianisme, seuls certains courants philosophiques (comme le stoïcisme) et certaines sectes (comme le zoroastrisme persan), ou encore le bouddhisme en Asie, parviendront à unifier et universaliser le concept de personne humaine. Dans l'hindouisme, cette conception se développe aussi, et sous une forme particulièrement radicale, mais c'est d'une manière que l'on pourrait dire toute négative, par l'abandon de tout "droit" (puisque les droits dans le monde social ne peuvent être que particuliers, par auto-dépouillement ascétique du sujet, lequel du même coup conquiert une irréductible personnalité-hors-du-monde dans laquelle son identité propre, empirique, finit par viser elle-même sa propre dissolution.<sup>16</sup>

Hormis le roi et les dieux, les sujets traditionnels restent partiels et concrets, particuliers et dépendants, selon leurs rôles et leurs statuts, selon leurs droits reconnus, bien que désormais, par la médiation du roi et des dieux, ces particularités de leur identité personnelle participent déjà d'une même personnalité transcendantale. Les sujets restent concrètement à la mesure de leurs droits, et leur personnalité sociale reste, en son identité pour elle-même et pour autrui, le moment subjectif limité qui correspond à la somme, elle-même toujours particulière et dépendante, toujours partielle, de ces droits<sup>17</sup>. L'identité

15. On retrouve encore cette distinction dans les royautés européennes de la période de transition de la tradition médiévale à la modernité: c'est elle en effet encore qu'exprime la doctrine des "deux corps du roi", si brillamment analysée par Ernst H. Kantorowicz dans *The King's two Bodies* (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1957).

16. Voir Louis Dumont, *Homo hierarchicus, essais sur le système des castes*, Paris, Gallimard, 1966; et Max Weber, *Sociologie des religions*.

17. On peut donc reprendre ici la définition phénoménologique que George Herbert Mead donnait de l'identité personnelle (le "moi"): un "autrui généralisé" (cf. *L'Esprit, le Soi et la Société*), puisqu'elle met en relief la dépendance de l'identité vis-à-vis de la reconnaissance d'autrui (on "est" dans le symbolique ce que les autres nous voient, on est l'attente qui nous habite de la reconnaissance des autres). Mais dans les sociétés traditionnelles, cette reconnaissance, cette attente n'est jamais abstraite et universaliste, elle reste liée à la possession et à la reconnaissance de droits particuliers, et c'est au champ d'action ouvert par ces droits définissables comme reconnaissance

individuelle ne coïncide plus concrètement, comme dans la société primitive, à l'identité collective "participée" immédiatement mais de manière toujours locale, diffuse et circonstancielle, dans la culture commune et, en dehors du roi, elle ne coïncide pas encore non plus avec cette identité universaliste comprise comme la totalité des droits abstraits, actuels aussi bien que virtuels, dont tout sujet sera le détenteur de principe dans la modernité<sup>18</sup>. Dès lors, la personne sociale, dans les sociétés traditionnelles, reste essentiellement un personnage (plus ou moins "considérable") dont l'identité existentielle reste délimitée par la place (plus ou moins importante) qu'il occupe dans la société, conformément aux statuts et aux rôles qui lui sont d'avance assignés et attachés personnellement de manière concrète.

Une autre caractéristique de l'identité subjective dans les sociétés traditionnelles - qui découle de la précédente - tient dans l'absence ou le refoulement de l'"intérieurité subjective", qui se trouve "réifiée" et attribuée à des forces qui restent extérieures à l'identité proprement reconnue comme propres<sup>19</sup>. Le sujet, aussi bien pour lui-même que pour autrui, existe d'abord et essentiellement dans

---

d'une puissance légitime d'agir que s'attache alors l'identité du sujet, autant pour lui-même que pour autrui. Si cela peut paraître étrange aujourd'hui dans une société qui est encore idéologiquement dominée par la figure de la personne universaliste, qui détient en elle-même la liberté, c'est-à-dire la totalité des droits virtuels qui ne lui sont pas expressément déniés, il nous est encore facile de nous représenter ce que cela signifiait qu'une personnalité concrète et partielle si nous pensons à notre propre identité sexuelle en tant qu'homme ou femme, ou encore à notre identité en tant qu'enfant, adolescent, adulte (et pourquoi pas foetus, s'il se fait reconnaître des "droits"! Par contre, nous comprenons aussi que nous nous sommes largement détachés, en notre identité personnelle la plus intime mais aussi la plus déterminante socialement-juridiquement, de ces identités partielles qui sont attachées au fait d'être professeur ou étudiant, etc. Elles nous collent peut-être encore à la peau ou au vêtement (par exemple les "prolétaires" et les "bourgeois", les "cols bleus" et les "cols blancs", les "Tremblay" et les "Frazer"), mais ce n'est plus à ces différents titres que nous sommes d'abord, du point de vue du droit commun, des membres de la société porteurs de droits. Nous vivons donc, toujours encore, toute une pluralité d'identités hiérarchisées, mais le plus haut niveau de cette hiérarchie, celui dans lequel nous sommes en dernière instance unis avec nous-mêmes (avec toutes les particularités que nous pouvons nous reconnaître), est devenu pour nous, dans notre société, celui de la "personne-un-point-c'est-tout".

18. Dans le christianisme, l'identité transcendantale universaliste est réalisée au profit de chaque personne humaine en vertu de sa reconnaissance divine, mais elle ne concerne encore que son rapport à l'au-delà et au salut, et non son rapport à la société qui reste traditionnel jusqu'à la Réforme ("mon royaume n'est pas de ce monde", comme il est dit si clairement). À ce sujet, voir Weber, *l'Éthique protestante et l'idéologie du capitalisme*.

19. Cette "objectivation" de l'intimité subjective et de l'intériorité affective prend alors des formes dans lesquelles la pensée moderne psychanalytique pourra voir des expressions anticipées de sa propre objectivation de l'"inconscient", et qu'elle pourra elle-même directement invoquer à travers les expressions mythiques qui en avaient été données: le "complexe d'Oedipe" est le plus fort exemple.

son rapport extérieur aux autres et donc, désormais, dans son rapport tel qu'il est circonscrit et délimité par les droits concrets qui lui sont reconnus par le pouvoir et sanctionnés par lui. Lorsque la réflexivité du sujet s'exerce sur sa propre condition existentielle, c'est essentiellement vers l'appréhension de cette "condition extérieure" qu'elle se tourne: même dans leur propre intimité, les sujets "ne se prennent pas pour un autre", et encore moins pour un "autre abstrait et universel", pour un "sujet en soi", un "sujet-en-tant-que-sujet". Ils sont toujours déjà "tel et tel". Non pas qu'ils n'éprouvent pas en leur intimité des "sentiments" et des "passions", mais ils les comprennent comme des "mouvements" presque étrangers qui les animent ou qui se déchaînent en eux, ils les voient comme forces qui les atteignent et les submergent plutôt que comme des expressions de leur être intime le plus profond, le plus "propre". Je reviendrai plus loin sur cette question à propos de la Grèce et de Rome, et je me contenterai tout à l'heure de relever la conséquence qu'elle peut avoir dans le domaine de la conception et de l'expérience même de l'"art".

### 3. L'"art symbolique" des sociétés traditionnelles

Le statut que l'art possède dans les sociétés traditionnelles est sous la dépendance directe des caractéristiques structurelles qui viennent d'être rappelées, et il est tout particulièrement lié à la nature du pouvoir, de l'idéologie et du droit, ainsi qu'au nouveau mode de constitution de l'identité qui lui est associé. Mais il reste également indissociable de la nouvelle condition du "travail" dans ces sociétés, puisqu'il reste justement immédiatement attaché aux différentes activités artisanales qui se sont développées sous la forme d'une division sociale nouvelle fondée sur une spécialisation technique qui implique la fragmentation de la culture commune propre aux sociétés archaïques, et la hiérarchisation rigide des modalités de participation "fonctionnelle" à la vie sociale générale. Je vais donc maintenant examiner l'art du point de vue de chacun de ces trois aspects nouveaux de l'organisation de la société, qui sont évidemment très fortement interdépendants entre eux.

a) Par la manière dont les droits des sujets se trouvent reconnus dans les sociétés traditionnelles, le rapport de ceux-ci à la société est désormais médiatisé par le pouvoir. On assiste donc à un reflux relatif vers le domaine "privé"<sup>20</sup> de la culture et du rapport cognitif, normatif et esthétique immédiat qu'elle établit avec

<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas encore ici d'un "privé personnel", mais d'une sorte de privatisation du "communautarisme primaire", comme l'exprime très bien la notion grecque de l'*idion* (le particulier propre, le simple, ce qui est immédiatement unifié en soi, et qui désigne principalement le domaine social de la vie familiale traditionnelle à caractère patrimonial et patriarcal, le domaine de l'*oikos*), opposée à celle du *koinon* (le commun et le public, qui correspond désormais chez les Grecs à la vie politique de la cité, de la *polis*). Voir plus loin, dans la deuxième partie de ces notes.

autrui et avec le monde. L'autonomie que possède la culture ainsi "marginalisée" se greffe alors sur le dualisme ontologique qu'établit l'idéologie religieuse, tout en contrebalançant néanmoins le rapport de subordination ontologique du monde empirique réalisé dans l'idéologie par l'autonomie relative qu'il acquiert dans la culture, comme monde de l'expérience. Le monde de l'expérience directe, sensible et symbolique, se détache donc du monde transcendantal de l'idéologie religieuse, tout en lui étant de droit subordonné. Cela vaut alors aussi pour chacun des êtres particuliers qui constituent le monde et la société, tels qu'ils apparaissent et sont donnés symboliquement dans la culture: ils cessent d'être "souverains" chacun en soi-même comme ils l'étaient dans la société primitive. Chacun est non seulement subordonné à un ordre qui le dépasse et s'impose à lui de l'extérieur, il possède désormais aussi son "centre de gravité ontologique" hors de soi, dans la divinité dont il dépend pour la place qui lui est impartie dans le monde. Ainsi s'établit dans chaque être particulier une tension ontologique entre les statuts qui lui sont respectivement conférés dans l'idéologie et dans la culture, tension à laquelle va correspondre un dédoublement de la fonction symbolique. D'un côté, on assistera à un effort de représentation symbolique directe de la transcendance divine, dans lequel règne, comme dans le langage, l'arbitraire du signe, la convention et l'allégorie; mais d'un autre côté, les différents êtres empiriques vont se charger d'une signification symbolique en tant que représentants sensibles des divinités ou des principes transcendants auxquels ils se rattachent de par la place qu'ils occupent dans le monde. Les formes naturelles acquerront donc ainsi, en concurrence avec les symboles formels désignant directement mais arbitrairement la transcendance, la valeur de médiations symboliques concrètes mais indirectes de cette même transcendance. Le monde sensible se charge d'une valeur symbolique propre, en vertu de laquelle il témoigne indirectement mais essentiellement d'un ordre ontologique qui le dépasse ou le surplombe, et qui se manifeste à travers lui. Il appartiendra aux "arts de la représentation" d'en interpréter et expliciter le sens. Deux tendances se manifesteront donc dans l'"art" des sociétés traditionnelles, tantôt pour s'accorder l'une à l'autre voire pour se fondre l'une dans l'autre, tantôt pour se repousser et s'orienter vers une exclusion de l'une par l'autre: la tendance vers un symbolisme de la représentation concrète, et la tendance vers un symbolisme purement formel et abstrait, conventionnel. C'est par exemple ce dernier qui a, sous l'effet de la théologie, dominé l'Islam<sup>21</sup>,

21. L'Islam interdit en effet non seulement la représentation de Dieu dans l'"art" (autrement que par la stylisation de l'écriture de sa Parole, écriture dont la valeur transcendante est ainsi affirmée en même temps que celle de la Parole), mais encore celle de tout être vivant profane, comme les êtres humains et les animaux. L'art islamique (à l'exception des miniatures "privées") prendra ainsi la forme si caractéristique de l'arabesque tantôt purement décorative, tantôt expressément symbolique mais alors de manière strictement abstraite et conventionnelle. On peut comprendre cette structure comme une expression de la fusion qui s'opère dans l'Islam entre une théologie à caractère essentiellement éthique - correspondant au monothéisme radical de la religion nouvelle de l'Égipe annoncée par le Prophète - avec un "animisme archaïque" qui, bien que subordonné, conserve néanmoins une autonomie tout à fait irréductible dans la situation sociale de l'unification religieuse,

mais il se manifeste aussi de manière extrêmement accusée dans l'art précolombien. L'autre tendance a dominé l'expression esthétique mésopotamienne et perse, et de manière encore plus radicale, celle de l'Inde. L'Égypte s'est tenue dans l'entre-deux, associant les deux comme elle associe l'image et le hiéroglyphe dans la fresque, et comme l'image reste chez elle présente dans le hiéroglyphe.

b) Comme la sensibilité esthétique est de l'ordre de la sensibilité interne, elle n'est guère reconnue en elle-même et pour elle-même dans les sociétés traditionnelles, et le sens de la beauté s'y éprouve essentiellement comme une appréhension directe de la forme extérieure, appréhension dans laquelle le sujet ne se voit reconnaître qu'une part essentiellement passive. La beauté de l'objet lui-même apparaît donc comme une expression de sa conformité vis-à-vis d'un "modèle idéal", dans la création duquel ni l'"artiste" (comme artisan), ni le "connaisseur" (comme commanditaire de l'artisan ou comme simple "témoin" ou "spectateur") ne jouent de rôle déterminant. La capacité que l'artisan a de se conformer au modèle et à s'approcher de l'idéal est comprise avant tout dans sa dimension de maîtrise technique, et celle que possède le spectateur d'apprécier son oeuvre (il faudrait dire ici plutôt son "ouvrage") reste identifiée à sa compétence culturelle qui est associée à sa capacité d'intériorisation des modèles et des formes de vie et de plaisir, c'est-à-dire des raffinements civilisationnels qui sont idéalement mais objectivement rattachés à son statut social: comme le langage qu'il parle, comme l'habit qu'il porte, comme le savoir-vivre dont il témoigne.

Pour l'"artiste-artisan" comme pour le "connaisseur compétent", la beauté visée possède donc d'abord une forme objective, et ses modèles - en l'absence d'une idéalisation transcendantale abstraite comme celle qu'opérera Platon dans le monde grec avec sa doctrine réaliste des Idées - sont ceux-là mêmes qui se montrent déjà dans les réalisations antérieures d'un art ou d'un métier, et qu'il

---

plutôt que politique, des tribus nomades qui représentent le coeur de la société islamisée. À cela correspond alors un dualisme entre le niveau de l'organisation politique de la société (le pouvoir lorsqu'il n'est pas simplement investi dans la religion pour se confondre avec elle - comme dans l'intégrisme contemporain - conservant vis-à-vis de la société unifiée dans et par la foi un statut d'extériorité de type "impérial", et se subordonnant de l'extérieur des communautés locales qui ne se reconnaissent pas vraiment en lui). Toute représentation de Dieu ou d'être vivants risquerait donc, dans une telle condition sociétale dualiste, de refermer les communautés locales sur elles-mêmes en servant d'amorce à une renaissance, localement fragmentée, du polythéisme. En d'autres termes, toute image risquerait de redevenir "idole" plutôt que de prendre symboliquement valeur d'"icône" (comme ce fut le cas en partie dans la religion chrétienne du Moyen-Âge, où cependant le développement progressif de pouvoirs politiques particularisés et territorialisés au détriment du pouvoir impérial, s'opposèrent à une telle évolution et orientèrent toute l'histoire dans une direction différente. Le christianisme oriental, orthodoxe, a cependant suivi une évolution qui le rapproche sur plusieurs points, dans sa structure politique aussi bien que dans ses formes d'expression esthétique, du cas islamique, comme en témoigne très explicitement le phénomène de l'iconoclasme à Byzance.

appartient à l'artiste d'imiter et au connaisseur de reconnaître, dans une recherche de perfection qui ne s'autonomise pas réflexivement dans la conception d'un dépassement proprement créateur. Toute création effective prend ainsi, rétrospectivement, place dans le modèle objectif qu'il appartiendra à l'artiste ultérieur d'imiter à son tour "fidèlement". L'artisan, même dans la conscience reconnue de la perfection de son ouvrage, ne le signe pas comme son oeuvre - ainsi que le fera pour la première fois peut-être dans l'art de l'Occident moderne (quoique encore de manière si discrète qu'elle a échappé aux regards jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle) ce sculpteur médiéval qui a inscrit au XIII<sup>e</sup> siècle *Gislebertus hoc fecit* sur le tympan de la cathédrale d'Autun.

Dès lors, la dimension proprement esthétique ne se détache pas de la fonction d'usage habituelle de l'objet, elle y adhère au contraire étroitement, et s'il existe déjà une hiérarchie dans la valeur esthétique des choses, celle-ci tient pour l'essentiel, d'une part au degré d'habileté technique qui est reconnu à son auteur immédiat, et d'autre part et peut-être surtout à la position que l'objet lui-même occupe dans la hiérarchie des usages sociaux, et qui commande directement la qualité exigée pour leur exécution: au plus haut, les temples et objets de culte, les palais et les divers apparats du pouvoir, les mausolées des Grands; au milieu les objets de luxe des puissants et des riches; en bas: les biens durables du peuple, depuis les maisons jusqu'aux outils et au mobilier, s'il en est dans l'usage du peuple. Toujours, la dignité "esthétique" reconnue à l'objet va de pair avec la dignité qui est conférée à l'objet lui-même dans son usage social, et l'expressivité esthétique n'émerge pas comme telle de manière réflexive et auto-cumulative. La considération de la forme pour elle-même, de sa valeur en elle-même, et donc aussi celle de la valeur de l'artisan en tant que créateur de forme, comme artiste, n'émerge guère au-delà d'une sensibilité marginale présente chez certains "auteurs"<sup>22</sup> et chez certains "maîtres d'oeuvres", mais cela ne suffit pas à permettre l'émergence d'un concept autonome de l'art, ni même la formulation d'une esthétique réflexive du style, d'un discours autonome sur la nature et les conditions formelles de la beauté. Ni celle, par conséquent, d'une conscience historique de l'art, d'une histoire de l'art.

Il est clair que ces considérations sur le statut social de l'oeuvre se conjuguent directement avec celles que nous avons faites tout à l'heure sur le "style": nous pouvons bien parler, rétrospectivement, des différents styles traditionnels, et les définir tous par le caractère "symbolique" de leurs modes de représentation et de

<sup>22</sup>. On peut reprendre ici le sens mis en lumière par l'étymologie qu'en donne Arendt (elle est contestée, par Benveniste notamment dans le *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, mais les arguments de Benveniste ne sont guère ici sociologiquement convaincants): acteur / auteur « *auctor*, de *augere*, "augmenter" (ce qui existe déjà comme tel, en soi-même ou du moins depuis un moment originel de création ou de fondation).

figuration. Mais ce n'est pas en tant que "style" que cela émerge à la conscience traditionnelle, mais encore une fois directement en tant qu'adéquation à la fonction "pratique" de la symbolisation de la transcendance de la divinité, de la majesté du pouvoir, de la dignité des personnes éminentes, et donc par-delà tout cela, de la symbolisation de l'unité même de la société et de la puissance normative qui lui est attachée selon le mode où cette unité est composée dans les sociétés en question. Ainsi, finalement, le "vrai", le "juste" et le "beau" ne se dissocient guère encore entre eux, et, tous ensemble, ils ne se détachent pas encore vraiment de l'"utile" et de l'"agréable", si ce n'est pour les justifier dans des sociétés qui n'acceptent pas encore qu'ils puissent se justifier immédiatement en eux-mêmes et par eux-mêmes.

### **3. Les caractères structurels de la société moderne comprise comme matrice-type de la constitution de l'art en tant que tel.**

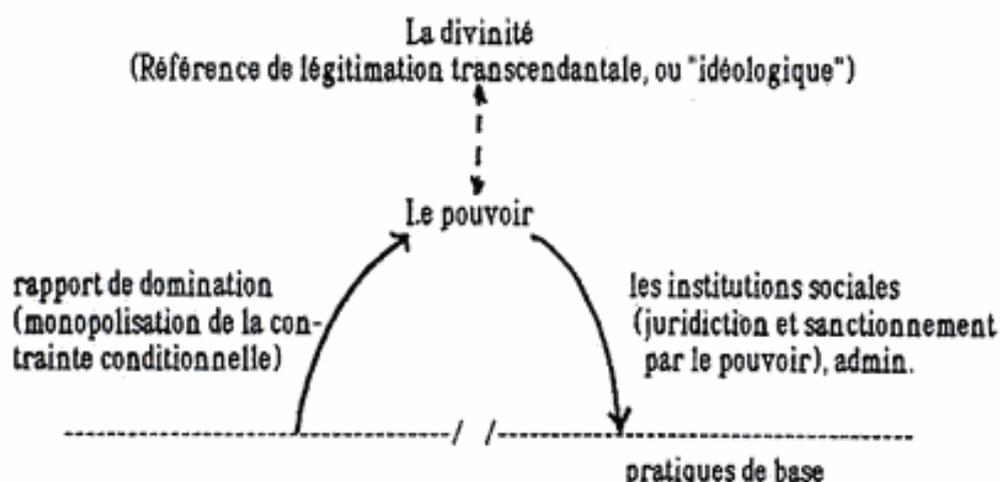
#### 1. En guise de transition: résumé schématique de la structure des sociétés traditionnelles

Prenons encore une fois la royauté en tant qu'exemple (ou que modèle-type) des sociétés traditionnelles. Le roi (ou son équivalent aristocratique, ou théocratique, etc.) exerce l'autorité suprême, il détient la "souveraineté" entendue dans le sens qu'il possède, d'un côté, la capacité ultime de "dire la loi" (j'ai parlé de capacité "juridictionnelle"), et de l'autre, le monopole de l'exercice légitime de la violence mise au service de son sanctionnement.

Cela signifie tout d'abord que la loi ou le droit dont le roi reconnaît et sanctionne la validité n'est pas présentée comme sa création propre (il ne possède qu'un pouvoir de "décret", de "décision pratique", dans le champ de ce qu'on appellerait maintenant la "fonction exécutive", ou "gouvernementale"): ce sont les sujets eux-mêmes qui "possèdent des droits", et l'ordre d'ensemble de ces droits, leur attribution ou distribution a été voulue par les dieux. Le roi n'a que le pouvoir de dire les droits en cas de litige, de les reconnaître et faire reconnaître en les sanctionnant en cas de contestation, et il s'est acquis le monopole (au sens de l'ultime recours) de cette fonction juridictionnelle exécutive, et non pas encore législative. Pour dire maintenant cela de manière toute générale, la société, même par la médiation du pouvoir royal, ne s'est pas encore reconnue comme souveraine, c'est-à-dire comme possédant en elle-même, et en dernier recours, la capacité légitime de produire son ordre propre, et donc aussi de le changer. Inversement, l'ordre de la société, tant au niveau d'ensemble qu'au niveau des dispositions juridiques particulières qui le composent, n'est pas encore perçu comme un ordre autonome, qui tiendrait son fondement dans la volonté commune

des hommes et ne serait sanctionné que sous leur commune responsabilité. La société reste donc ontologiquement sous la dépendance d'une transcendance extérieure, pensée sous la forme d'un ordre immuable intemporel (le cosmos) et/ou sous celle de la volonté souveraine d'êtres subjectifs existant eux aussi de manière "concrète", "effective", "objective" (même si cette objectivité, cette effectivité de la divinité n'est pas de l'ordre de l'immédiatement sensible).

Une telle structure peut alors être illustrée dans le schéma suivant:



Niveau subordonné de la pratique sociale "de base" (la rupture sur cette ligne signifie la perte d'autonomie de la pratique significative commune. On peut l'interpréter aussi comme l'expression des "contradictions" survenues dans le mode de reproduction culturel-symbolique, et "surmontées" mais non supprimées dans le rétablissement de l'intégration globale par le pouvoir).

La révolution politique avec laquelle s'identifie la modernité va donc consister dans la subordination formelle du "pouvoir" à une autorité supérieure mais de nature désormais elle aussi sociale (ou plus généralement humaine). Plutôt que d'être reconnu directement comme le représentant de la divinité, le pouvoir va être compris comme le produit de la "volonté générale" de la société, et ses modalités de constitution aussi bien que d'exercice vont se trouver institutionnalisées à leur tour. Cela signifie que des règles formelles, à caractère "constitutionnel" et non plus seulement juridico-politique vont définir a priori la nature des prérogatives du pouvoir (limitation a priori de ses domaines d'intervention), ses modalités de formation (procédures représentatives, répartition des juridictions, etc., bref les règles définissant le "régime politique") et d'exercice (distinction des instances législatives, exécutives et judiciaires, par ex.) et les formes de son intervention dans la société (législation, réglementation, différenciation des domaines juridiques, etc). Tout ce système d'institutionnalisation du pouvoir correspond alors à la notion d'État de droit,

entendue au sens large, telle qu'elle est étroitement associée à l'idée d'un droit naturel.

Sous la plupart de ses aspects fondamentaux, cette structure se différencie alors radicalement de celle qui caractérisait les sociétés traditionnelles, non cependant sans la conserver en son sein comme on va le voir. Je vais relever tout à l'heure les principales différences formelles, et examiner ensuite certaines conséquences essentielles du nouveau régime politique propre à la modernité. Mais auparavant donnons-en également une représentation graphique, correspondant à celle qui figurait ci-dessus la structuration politique des sociétés traditionnelles.



Comme on le voit, la structure comprend maintenant deux étages: le premier correspond au pouvoir d'institutionnalisation que nous avons déjà rencontré avec la royauté, le second est entièrement nouveau puisqu'il correspond à l'institutionnalisation du pouvoir lui-même, c'est-à-dire de cette capacité d'institutionnalisation de premier degré. Mais il y a une autre différence fondamentale: les rapports de domination et de légitimation coïncident désormais, tout en étant de sens inverse, dans la mesure (tout "idéale" évidemment) où les "dominés" (les sujets du droit) sont ceux-là mêmes qui exercent la fonction constitutionnelle de formation et d'exercice du pouvoir, soit directement (comme assemblée des citoyens), soit par délégation (par l'élection d'une législature représentative, qui contrôle elle-même le gouvernement proprement dit) <sup>23</sup>.

<sup>23</sup>. C'est justement cette prétention - structurelle - de la démocratie libérale à la coïncidence qui a fait l'objet de la critique marxienne fondée sur l'opposition des classes dans le peuple, et sur l'existence d'un rapport irréductible de domination à fondement économique dans la société civile

## 2. Les caractéristiques structurelles de la société moderne

La description du modèle de la société traditionnelle, a permis de mettre en relief la portée structurelle fondamentale de la constitution d'un centre de pouvoir séparé dans la société<sup>24</sup>, qui s'assurait le monopole de la reconnaissance juridictionnelle de tous les droits particuliers par référence auxquels se trouvait assurée la régulation des rapports sociaux. Je partirai donc de cette même donnée structurelle pour présenter ce qui apparaît d'emblée comme la caractéristique la plus formelle et la plus générale de la modernité. Dans la société traditionnelle, la validité sociale des prétentions particulières à la reconnaissance des droits est, en cas de conflit, conditionnée par la reconnaissance formelle de ces droits par le pouvoir royal, reconnaissance qui prend forme et valeur juridictionnelle. On dira que ces prétentions à la reconnaissance sont désormais institutionnalisées dans les procédures de la reconnaissance royale, et que c'est justement de cette manière qu'elles acquièrent valeur et force de "droit". On a dit que le pouvoir royal exerçait une capacité d'institutionnalisation des droits particuliers, et qu'il élevait ainsi ces droits au statut de prétentions "universelles", "valables envers et contre tous", quels que soient la particularité de leur origine et de leur contenu, dont la détermination reste traditionnelle (coutumière, etc), et le statut des protagonistes qui s'affrontent dans une contestation judiciaire. Le roi ne crée pas les droits, mais il leur confère dans leur particularité même une valeur universelle en tant que droits: tout simplement, il leur confère une "valeur de droit". Mais en leurs contenus, ces droits restent traditionnels et d'origine multiple: tous sont sujets de droit, mais les sujets de droit n'ont pas les mêmes droits. Tous, hors le roi qui est au-dessus du droit!

En effet le roi détient, si l'on peut dire, sa capacité directement en lui-même, en sa personne même, à cette seule condition que sa personne se trouve "consacrée" par la divinité, la reconnaissance de cette "consécration" revenant en dernière instance aux détenteurs de l'autorité religieuse. Le roi reconnaît les droits des sujets, mais le pouvoir du roi ne peut être reconnu valablement que par

---

capitaliste elle-même (voir en particulier Marx, *Critique de la philosophie du droit de Hegel*). Cette critique est évidemment en partie justifiée, mais elle manque peut-être ce qui représente l'essentiel de toute cette structure, et qui est précisément son caractère universaliste "formel" et "idéal", qu'on ne saurait simplement dissoudre dans le conflit des intérêts de classes. D'un autre côté, la critique marxiste s'appuie justement sur la même référence à l'idéal d'une coïncidence immédiate entre dominants et dominés, dont c'est seulement l'absence de réalisation effective sous le régime économique capitaliste qui est invoquée. Et c'est alors cela qui, quelques générations après Marx, servira d'argument théorique essentiel dans la condamnation libérale du totalitarisme marxiste.

<sup>24</sup>. Sur ce thème, voir Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

les dieux et leurs représentants. Ainsi apparaît, avons-nous dit, une fonction idéologique de légitimation du pouvoir formellement distincte de la culture normative commune. Or cette fonction de légitimation - et donc également la "procédure" qui régit l'accession pratique d'une personne à la royauté - reste elle aussi sous l'emprise directe de normes traditionnelles qui régissent les conditions de l'héritage dans la famille royale, et qui sont reconnues au moins par les principales familles nobles. Mais ces normes traditionnelles qui régissent l'accession à la royauté se trouvent ici redoublées, quant à leur validité, par des procédures de "consécration" qui, elles, sont directement de nature idéologique. Conformément à la doctrine des "deux corps du roi" à laquelle j'ai fait allusion plus haut, la désignation à la succession est de caractère culturel et coutumier: l'élévation à la dignité royale, elle, possède un caractère sacré, quelles que soient les procédures qui la régissent, mais qui ont une valeur théologique<sup>25</sup>. Dès lors, on pourra dire aussi que la statut même du pouvoir, ainsi que son contenu et les conditions d'accession au pouvoir, restent régis de manière traditionnelle, soit culturellement, soit idéologiquement. A contrario, cela signifie que le pouvoir compris comme capacité d'institutionnalisation n'est pas lui-même institutionnalisé. La modernité se caractérisera alors d'abord par l'institutionnalisation du pouvoir lui-même, qui est comme une institutionnalisation au deuxième degré de la capacité d'institutionnalisation. Voyons maintenant cela de plus près pour prendre la mesure de la "révolution" que représente cette novation structurelle sur tous les plans de l'organisation, du fonctionnement et de la reproduction de la société, de même que sur ceux, existentiels, de la constitution de l'identité, de la structuration ontologique du rapport au monde, et de la légitimation de la société qui sont si déterminants vis-à-vis des formes de la mise en oeuvre sociale de la dimension symbolique et tout particulièrement esthétique de l'action.

---

<sup>25</sup>. La plus simple est le passage automatique et immédiat de la dignité royale sur le successeur à la mort du roi. Le successeur est celui qui se tient là, en vertu des règles coutumières d'héritage et éventuellement sans le savoir: la dignité royale se saisit de lui, l'investit, lui "tombe dessus" du simple de fait de la mort du roi, comme si elle ne pouvait un seul instant "rester en suspens", et surtout comme s'il ne fallait pas un instant qu'elle puisse dépendre de la volonté des hommes. Cette volonté, sous la forme de la coutume, ne fait que proposer ou tenir prêt un "récipiendaire" de la grâce royale. C'est ce qu'exprime bien l'adage "Le roi est mort, vive le roi". Ceci dit, les "droits" à la prétention à la royauté se fixent généralement dans une "famille", selon les normes habituelles de la transmission héréditaire des droits propres aux familles nobles (ou encore selon toute autre norme traditionnelle de transmission, comme par exemple la victoire militaire, la mobilisation d'une vaste "clientèle", ou même la richesse, etc.: ceci n'est pas en cause ici). Ces normes culturelles qui régissent les conditions d'accession à la prétention royale doivent cependant être formellement distingués des normes qui régissent ou qui définissent le contenu même de cette prétention, le "statut" de la royauté, sa souveraineté, et l'acte de sa transmission. Celles-ci sont de nature idéologique ou théologique et non plus culturelle. Dans le concret, ces deux niveaux de régulation normative s'interpénètrent très largement, mais il n'empêche que ce qui est en cause à chaque niveau est de nature très différente.

Envisagée de manière schématique, l'institutionnalisation du pouvoir qui caractérise la modernité peut se ramener à un procès historique (aux péripéties complexes et variées<sup>26</sup>) qui conduit à la subordination de la "fonction du pouvoir" à la volonté collective des sujets de droit. Cette nouvelle structure comporte une pluralité d'aspects ou d'implications que je veux énumérer brièvement:

— L'universalisation du contenu formel des droits particuliers au profits des droits appartenant à la personne humaine en tant que telle (le droit naturel subjectif de la modernité).

— L'identification "transcendantale" ou a priori de toutes les personnes en tant que sujets de droits formels identiques. Ce n'est donc plus le pouvoir qui possède concrètement la puissance de reconnaissance, celle-ci est donnée a priori comme co-substantielle à la subjectivité humaine individuelle, et elle lui est "due" de par son essence même par toute personne analogue à elle; toute reconnaissance empirique par autrui est alors considérée comme une obligation éthique, qui prend elle-même la forme de la reconnaissance rationnelle ou réfléchie d'une évidence non seulement ontologique mais logique, puisque la prétention d'un sujet particulier à être reconnu comme personne au sens universaliste nouveau implique qu'il reconnaisse autrui de la même manière. À défaut, il ne saurait être reconnu par lui, et tout le monde retomberait dans la nécessité d'une reconnaissance extérieure, et d'une égale dépendance à son égard.

— Sur la base de ce postulat "ontologique" du partage ou de la détention originelle - au moins virtuelle ou idéale - d'une même personnalité transcendantale par tous les êtres humains (dans la formation duquel le christianisme on le verra a joué un rôle essentiel), la société devient une instance instrumentale relativement à la mise en oeuvre effective de ces droits naturels individuels (dimension "utilitariste" de l'individualisme moderne). L'organisation pratique de la société, et l'édiction des lois qui la régissent, tombent ainsi sous la responsabilité directe des individus, tant pour ce qui touche à la définition positive du contenu pratique de ces droits dans la société concrète, que pour ce qui a trait à l'organisation politique selon laquelle ils vont unir leurs volontés pour y parvenir

<sup>26</sup>. Sans parler des prodromes de la modernité dans l'Antiquité, diverses sociétés concrètes ont participé de manière éminente à la genèse du modèle (l'Italie, l'Angleterre, la Hollande, la France, les États-Unis, l'Allemagne), pour en développer tantôt plus spécifiquement un aspect, tantôt plus profondément un autre. Mais aucune n'a réalisé le modèle à l'état pur, complet et auto-suffisant, même si certaines l'ont approché de plus près surtout au niveau idéologique (je pense ici à la France de la Révolution).

(ajoutons que ces volontés sont d'avance polarisées, d'un côté par l'unité transcendante de la nature subjective des individus, et de l'autre par l'intérêt commun<sup>27</sup> - il faudrait dire parallèle et convergent - qu'ils ont à l'aménagement juridique positif de l'espace social de leurs interactions, auxquelles ils sont obligés de par leur nature elle-même sociale: car l'individu est, comme personne, en même temps libre et social par nature).

— L'instrument de cette conversion pratique du droit naturel qui appartient transcendantement aux personnes de manière commune et universelle en un système de droit positif (i.e. formellement édicté et sanctionné dans l'empirie de la société) est une instance de pouvoir dans laquelle, soit directement, soit par représentation, s'exprime la volonté libre et essentielle (c'est-à-dire a priori commune en ses fondements et en ses fins, parce que "rationnelle") des individus. La légitimité du pouvoir repose donc désormais directement sur la volonté collective, comprise de manière non pas empirique mais transcendante comme expression de l'unité ou universalité de la nature subjective rationnelle des individus) et sur les modalités formelles établies en vue d'en assurer l'expression socio-politique. Le pouvoir, dans lequel s'exprime la volonté collective, est donc en même temps instrumental par rapport au contenu rationnel universel a priori de cette volonté, et expressif quant aux conditions concrètes dans lesquelles elle se manifeste en tant que volonté d'une collectivité humaine empirique, disons désormais d'une communauté nationale déterminée, dans un moment déterminé de son histoire. Le pouvoir ( nous dirons désormais l'État) est donc souverain dans la création du droit positif; mais c'est seulement sous la condition qu'il représente la volonté collective et que celle-ci soit guidée par la raison; le droit positif doit donc aussi lui-même toujours être conforme à cette raison et aux quelques principes universalistes dans lesquels elle s'exprime de manière immédiatement évidente (au sens que Descartes donnait au concept d'évidence).

— La base<sup>28</sup> ou la clé de voûte formelle de toute cette structure est ainsi donnée dans le concept de "personnalité transcendante", et donc dans le postulat de la

<sup>27</sup>. Je décris ici le modèle tel qu'il se présente du point de vue de sa nouvelle référence de légitimation proprement moderne. Dans les faits, les individus se trouvent toujours encore et déjà unis par la culture qu'ils partagent, autant dans le contexte traditionnel de la chrétienté occidentale, avec ses propres fondements éthiques et universalistes qui se trouvent ainsi remis au premier plan tout en étant réorientés vers l'ici-bas social et mondain, que dans les nouveaux modes d'identification communautaire à caractère "national" qui se consolident justement autour de la participation politique à la formation du pouvoir d'État.

<sup>28</sup>. Il en va peut-être autrement de sa base "matérielle", empirique, immédiatement "expérientielle". On pourrait voir dans la constitution, dans le champ de l'échange économique, de l'"intérêt" comme commun dénominateur de tous les désirs subjectifs, le moteur de tout le processus. Mais cela ne changerait rien à notre analyse, puisque de toute façon il aura fallu que ces désirs particuliers, unifiés dans le concept formel d'intérêt, se transmutent en un concept de droit attaché à la personne

nature transcendante des "droits naturels" qui lui sont attachés. Étant donné le caractère d'abord empirique de tous les sujets sociaux réels, de leurs besoins, désirs et volontés concrètes, cette dimension transcendante conférée à leur personnalité (civile et politique, mais aussi intime) doit elle aussi être justifiée de manière transcendante: c'est cette légitimation que va assurer toute l'idéologie idéaliste moderne dans laquelle s'opère la conversion du fondement religieux traditionnel de la légitimation en un postulat éthico-rationnel. Ce postulat peut être formulé de la manière suivante: tout individu humain est par nature - et moyennant son accession à une pleine maturité dans cette nature qui lui appartient en propre<sup>29</sup> - appelé à la pleine responsabilité de ses actes et à l'exercice rationnel de sa volonté. Ainsi est donc postulée l'existence d'une Raison pratique transcendante<sup>30</sup> relativement aux individus empiriques, à leurs "calculs" et à

---

en tant que telle pour pouvoir alors, et alors seulement, servir de fondement (ou de base) à l'organisation de la société et à sa légitimation en tant qu'ordre politique de la société civile. Depuis Hobbes, la théorie politique de la constitution de la société a en effet clairement reconnu que le concept d'intérêt, compris empiriquement, ne pouvait conduire qu'à la "lutte de tous contre tous" (ce qui est évidemment une figure de style), et non pas à la constitution d'un ordre collectif doté d'une validité universellement contraignante, normativement et matériellement, vis-à-vis des individus. On peut d'ailleurs aborder le même problème dans l'autre sens, en disant que la constitution de l'intérêt en régulateur des rapports sociaux - et à la limite en critère d'identification des personnes sociales dans un individualisme utilitariste généralisé - requiert elle aussi sa condition de possibilité, c'est-à-dire une justification collective transcendante. Mais tout cela permet aussi de faire remarquer à quel point la genèse de la modernité posait des problèmes comparativement à la structure de justification et de légitimation des sociétés traditionnelles, qui renvoyait simplement à une hiérarchie ontologique admise par tous: il s'agissait de rien moins, pour la modernité, que de résoudre une contradiction (une sorte de quadrature du cercle) évidente entre les deux significations qu'acquerrait le terme de "sujet": d'un côté celui qui est assujéti à une reconnaissance extérieure de ses droits et plus largement à un ordre posé ou institué hors de lui, et de l'autre celui qui est justement l'auteur de ce droit et de cet ordre au sens le plus fort du terme; il s'agissait en effet de faire reposer l'origine du droit et du pouvoir, la validité du droit et la légitimité du pouvoir qui l'établit, sur la volonté de ceux qui sont assujéti au droit et soumis à lui, contraints par lui. Voilà l'aporie que la modernité a résolue, ou voulu résoudre! Et elle y est pour un temps parvenue justement en produisant la distinction entre le sujet empirique concret et le sujet transcendantal, entre le droit positif, et le droit naturel, c'est-à-dire en installant les fondements de la société dans la "contrafactualité" d'un idéal. Il est alors évident maintenant que dès le début, un tel ordre sociétal était voué à s'effondrer et à être remplacé par un autre lorsque les fondements idéalistes transcendants qu'il s'était donnés finiraient par succomber devant la critique (la critique de l'idéologie) ou à être submergés sous la pression des intérêts empiriques (et en particulier les intérêts collectifs légitimement agglomérés), cette "critique" et ces "intérêts" qu'il avait lui-même libérés. Et c'est précisément où nous en sommes.

<sup>29</sup>. Ce postulat idéaliste laisse donc la place à l'établissement d'une multitude de limitations ou restrictions contingentes, en fonction de l'âge, du sexe, de l'autonomie économique et de la richesse, de la race, etc. Malgré leur importance empirique et historique, ces limitations n'ont pas annulé la portée du principe: dans le long terme historique, c'est au contraire le principe qui a fini par avoir raison sur elles, instaurant, par la tension contrafactuelle qu'il créait, une dynamique politique qui dans sa grande trajectoire se confond avec celle de la modernité politique elle-même.

<sup>30</sup>. Je ferais mieux de dire ici "transcendante" puisqu'il s'agit de la référence à un principe formel abstrait, en conservant alors les termes de "transcendance" et de "transcendant" pour désigner la

leurs "passions", raison dont tous les individus participent au moins virtuellement et idéalement en tant que personnes, ce qui en même temps fonde a priori et conditionne a posteriori la reconnaissance sociale de leur "personnalité universaliste"<sup>31</sup>. Dans la structure d'ensemble de la société, cette nouvelle transcendantalité formelle de la Raison, intériorisée dans chaque individu, venait donc prendre la place de la référence de légitimation idéologique que la transcendance concrète de la divinité avait occupée dans les sociétés traditionnelles. On verra d'ailleurs que cette conception d'une Raison formelle universelle à caractère transcendantal<sup>32</sup> s'est non seulement substituée à la conception d'une transcendance divine concrète: elle a été formulée à partir d'un long processus d'abstraction opéré sur le concept de la divinité elle-même, procès historique dans lequel le monothéisme a joué un rôle d'intermédiaire essentiel.

On assiste ainsi dans la modernité à une transformation radicale du mode de légitimation. Formellement, "le peuple" prend la position du souverain, en se subordonnant l'ensemble des institutions politiques (comme l'exprime directement la notion de souveraineté populaire dans la Révolution française). Toutefois, la référence au "peuple" ne suffit pas à assurer la légitimité du pouvoir et du droit dans la société moderne: comme entité concrète, le peuple reste une réalité historique contingente et particulière, et il est de toute évidence le siège de multiples divisions. Ses motivations, ses attitudes, ses intérêts, sa volonté sont donc

---

référence à des entités ou sphères ontologiques substantielles et concrètes, quoique pas nécessairement empiriques, comme les dieux ou le divin.

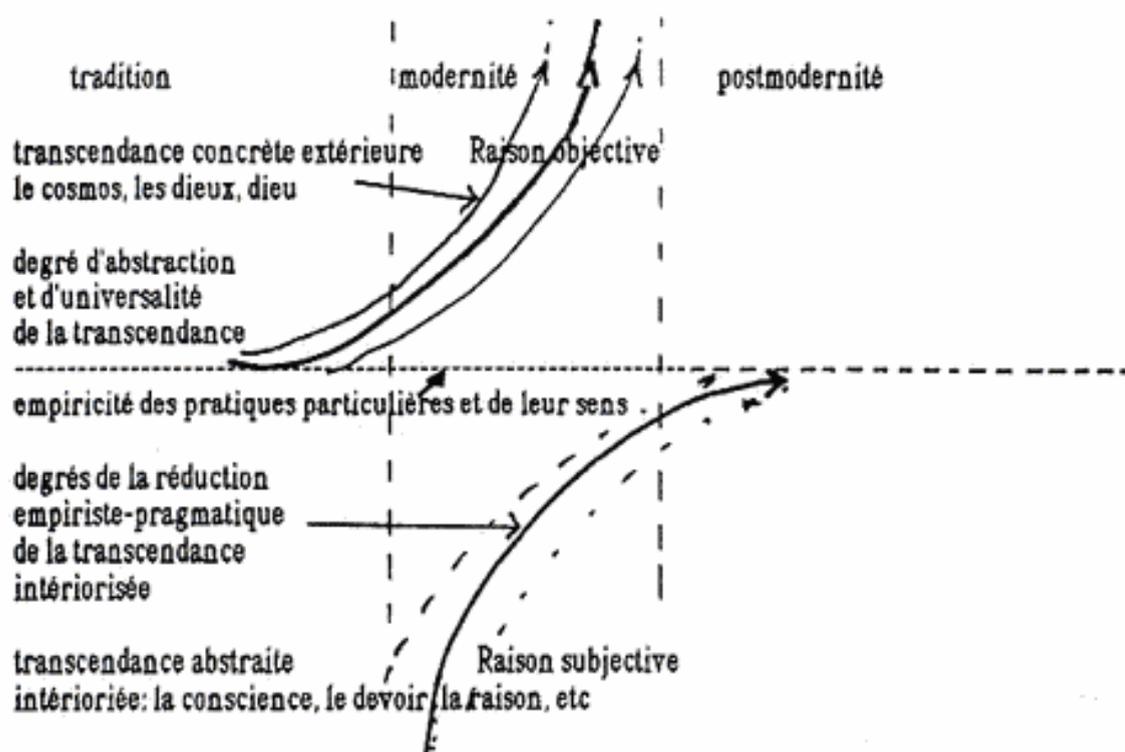
31. Le développement du concept de Raison théorique, ou cognitive, appartient au même schéma, et nous verrons tout à l'heure que c'est encore en lui que s'enracine l'idée d'un art représentatif à valeur en même temps subjective et universelle.

32. Je rappelle la signification de "transcendantal": ce qui est une condition a priori de l'expérience empirique. Tout en restant fidèle au sens classique de ce terme, j'en étends ici l'utilisation pour l'intégrer à une conception dialectique de la réalité: est alors "transcendantale" toute condition formelle impliquée a priori dans une expérience actuelle, que celle-ci porte sur l'identité propre, sur autrui, sur les rapports sociaux ou sur la nature. Dès lors, toutes les "formes" qui médiatisent une telle expérience, qu'elle soit cognitive, normative ou esthétique, ont valeur transcendantale (ou occupent une position transcendantale) relativement aux actes et représentations qu'elles médiatisent, ou, justement, qu'elles "informent", et ceci indépendamment du fait qu'elles aient été elles-mêmes construites ou produites empiriquement. En effet, l'important est qu'elles soient érigées en position d'a priori transcendantal. (S'il y a un problème ici, il provient uniquement du fait qu'on continue, généralement, à comprendre le concept de transcendantalité par référence à une ontologie substantialiste, même lorsqu'on refuse explicitement une telle ontologie; et il en va d'ailleurs pareillement en ce qui concerne le concept d'ontologie lui-même, qui reste associé à une ontologie substantialiste, comme s'il n'y avait pas d'ontologie dialectique (Hegel, en premier lieu, que l'on comprend alors nécessairement de travers, en substantialisant l'"Esprit" dont le nom préside chez lui à tout le déploiement de la dialectique historique, mais il n'y a pas là de substance, sinon au terme du procès historique, ce terme qui n'est peut-être chez Hegel que l'horizon dans lequel il se situe ou se projette pour appréhender rétrospectivement tout le procès. Car chaque époque exige son sens, elle ne peut attendre qu'un sens lui soit donné par une autre époque. Et c'est pourquoi il faut encore en chercher un, en construire un pour la nôtre).

changeants. La capacité constitutionnelle puis politico-institutionnelle du peuple doit donc à son tour se trouver légitimée de manière transcendante, par une référence ontologique ayant un caractère "absolu". C'est la référence à la "Raison", posée comme une Lumière intérieure immanente à tout être humain en tant que simple être humain qui va assumer le rôle d'instance ultime de légitimation, par la médiation du postulat selon lequel, dans l'exercice de la souveraineté, le peuple suivrait les "lumières de la raison" qui anime chaque individu au plus profond de sa nature, lorsqu'il est libéré de l'"oppression" et de l'"obscurantisme idéologique" dans lesquels le maintenaient "arbitrairement" les autorités politiques et religieuses traditionnelles.

J'insiste donc sur le fait que la modernité n'a pas supprimé toute référence transcendante: dans la dialectique de son rapport antagoniste à la tradition, elle a réalisé une formidable abstraction généralisante de la référence transcendante (religieuse) qui possédait dans les sociétés traditionnelles une valeur ontologique concrète. Et cette référence, sous l'effet de cette abstraction généralisante, a été intériorisée dans la personne individuelle au lieu d'être projetée à l'extérieur dans une entité concrète. Siège de la raison universelle, l'individu en tant que tel devenait le siège de la "dignité humaine", associée aux idées de liberté, d'égalité et de justice, qui représentaient désormais (idéologiquement toujours!) la référence ontologique ultime. D'ailleurs, ce passage d'une référence à une transcendance extérieure et concrète, à une référence transcendante abstraite intériorisée s'est fait à travers une longue transition (toujours inachevée, alors même que le mouvement qui l'a animé est en voie de s'épuiser complètement), au cours de laquelle on a assisté, avant l'émergence du rationalisme proprement dit, à une éthicisation systématique de la religion. Et c'est d'abord au sein même de la religion que s'est accomplie cette transition (voir surtout les réformes protestantes) au cours de laquelle s'est affirmé le principe de la volonté et de la responsabilité personnelle (le "devoir"), où d'abord le concept de "foi" s'est substitué à celui de "fidélité", où les médiations institutionnelles extérieures des hommes à Dieu (l'Église, le sacerdoce, les sacrements, le monopole autoritaire de la tradition, etc.) ont été écartées au profit d'un rapport personnel "immédiat" à Dieu, accompli dans l'intimité de la "conscience", etc. Tout cela peut être résumé dans l'idéalisme radical (au sens technique, philosophique du terme) de l'idéologie de légitimation propre à la modernité.

schéma de la transformation de la référence  
transcendantale dans la modernité



Je termine ce point en relevant que la nouvelle idéologie de légitimation politico-juridique de la modernité implique un véritable renversement de la conception traditionnelle du droit naturel. C'est Dieu (les dieux, le cosmos, chez les Grecs) qui était au centre ontologique de la conception ancienne du droit naturel. Avec la modernité, on assiste à l'énoncé d'une nouvelle théorie du droit naturel où la naturalité qui est invoquée comme fondement ultime de la validité des normes transcendantales que doit réaliser le droit positif est celle de la raison universelle qui habite l'individu, c'est-à-dire la personne humaine en tant que telle. C'est donc ultimement dans la personne humaine que réside désormais le fondement ultime du droit ("droits de l'homme et du citoyen", "déclaration des droits", etc), et c'est donc sur l'exercice de la libre volonté des individus que doit reposer toute la légitimité des institutions politiques, y compris celle de la souveraineté. C'est tout cela qui a été exprimé dans la nouvelle doctrine qui situait le fondement de toute autorité dans le "contrat social", doctrine qui coïncidait avec la naissance de la théorie politique moderne.

#### 4. La constitution de l'art en tant qu'art dans la modernité

Le premier point à relever ici est que la nature perd ontologiquement la valeur de représentation et de symbolisation transcendantale qui lui restait attachée dans les sociétés traditionnelles. L'expérience de la nature devient en même temps laïque, privée (voir ci-dessus) et commune. Cependant, corrélativement au

dédoublement qui s'opère dans le mode de constitution et d'identification du sujet (l'"individu" compris dans son universalité et la "personne" saisie dans sa singularité existentielle, voir ci-dessus), l'expérience synthétique de l'unité ou de l'union de la subjectivité et du monde objectif se dédouble également. D'un côté s'érige le sujet transcendantal abstrait et immédiatement universel de la connaissance scientifique et de l'éthique rationnelle, celui-là même qui est reconnu comme sujet de droits formels et universels (le sujet de la société civile qui comprend le sujet économique) et comme citoyen: en termes philosophiques, il s'agit (chez Kant et à partir de Kant) du sujet de la Raison pure théorique et de la Raison pure pratique. Le monde objectif auquel est confronté ce sujet universel est celui de la société comprise à partir des lois universalistes de l'État, et celui de la nature lorsque celle-ci est elle-même définie comme dans la science moderne par référence aux lois universelles qui la régissent, dans l'unité transcendantale de l'espace et du temps (esthétique transcendantale chez Kant), de la causalité et de la substantialité.

De l'autre côté s'affirme, séparé du premier malgré l'affirmation idéologique de leur unité de principe et cependant immédiatement articulé à lui, le sujet particulier de l'expérience subjective du monde, d'autrui, de la société et de soi-même: ce sujet que nous avons justement qualifié de "personne". Or dans l'expérience de la personne, le monde et autrui ne se réduisent aucunement à une expérience directe de l'universel, ils se présentent au contraire et irréductiblement sous la forme de l'expérience d'une variété inépuisable de formes particulières, données dans des êtres singuliers conformément aux multiples "genres" (*genoi*) irréductibles auxquels ils appartiennent. Ici, l'universel apparaît toujours pour ce qu'il est: non pas comme la "cause" ou comme la "raison suffisante" de tout ce qui est donné à la sensibilité, mais comme le résultat d'une abstraction, qui laisse subsister ontologiquement en leur être propre et irréductible les objets concrets d'expérience, et toute leur richesse inépuisable. Ainsi, dans l'expérience concrète que chaque personne fait de la nature, le monde réel (naturel et social) ne saurait être déduit à partir des principes et des lois, il est donné dans une contingence irréductible, comme s'il était le résultat, ou plutôt l'oeuvre, d'une volonté créatrice. Ce monde de l'expérience sensible des "formes", tout en s'articulant à elles idéologiquement et ontologiquement, en vient donc à s'opposer, comme cosmos ou *Universum*, à la nature et à la société de la science et du politique compris comme de pures réalisations d'un universel abstrait. C'est à ce monde, désormais défini et appréhendé comme virtuellement commun à toutes les expériences humaines et cependant irréductible à la nature qui est l'objet de la connaissance scientifique, que va être essentiellement confrontée l'expérience esthétique de la modernité.

On peut encore aborder le même problème autrement en disant que le sujet transcendantal de la modernité (une nouvelle fois: le sujet rationnel de la vie

éthico-politique et de la connaissance scientifique positive) laisse un reste essentiel dans l'appréhension que le sujet a de soi et du monde, et que ce reste peut être subsumé sous le concept de la sensibilité. Et cette sensibilité s'exerce dans les deux directions de l'intériorité (les sentiments, les affects, les désirs, les passions, l'amour de soi et d'autrui, etc) et de l'extériorité (l'appréhension des formes comprises dans leurs spécificités et leurs correspondances, leur harmonie, etc). L'union de l'identité subjective et du monde objectif que visent à réaliser et à exprimer l'expérience et l'activité esthétique concernera alors, désormais, essentiellement la synthèse de ces deux moments de la sensibilité intérieure et extérieure dans lesquels la personne se perçoit elle-même et perçoit le monde concrètement, c'est-à-dire appréhende immédiatement sa propre appartenance au monde, et sa propre capacité d'action dans le monde, comprise ici comme capacité de création de formes. Mais si on replace cette expérience concrète dans le rapport qu'elle entretient avec l'identité transcendantale formelle et abstraite du sujet universaliste du droit et de la connaissance scientifique, on doit constater que l'expérience esthétique et créatrice s'est formellement différenciée des expériences et des engagements proprement cognitifs et normatifs: son champ subjectif et objectif se déploie désormais devant la personne comme quelque chose d'irréductible à l'univers des relations sociales régies par les lois, par les fonctions, les utilités, le besoin. Il ne s'agit pas ici d'une simple abstraction, mais bien de la véritable constitution d'un domaine autonomisé de l'expérience et de l'action humaine, distinct du politique, de l'économique, du scientifique, de l'idéologique, et même de la culture commune en tant qu'elle comportait l'union immédiate de l'expérience esthétique et des finalités pratico-cognitives de l'action et de la communication symbolique. Dans ce sens ontologique déjà, l'art naît comme une pratique humaine spécifique, irréductible à toute autre, et possédant dans l'appréhension et la production de la beauté sa finalité propre. Du même coup, l'appréhension de la forme devient réflexive, sous le mode de la conception du style objectif, et la capacité subjective de cette appréhension se réfléchit elle-même dans le sujet, sous celui du "goût".

Il reste à comprendre ou à mettre en lumière la forme que prend cette nouvelle expérience esthétique propre à la modernité en même temps qu'elle se constitue dans son autonomie: je veux dire la forme de la représentation et de l'imitation de la nature, celle-ci étant comprise comme monde originel des formes sensibles.

Le sujet de la nouvelle expérience esthétique est confronté à plusieurs exigences dans la réalisation ou l'expression de celle-ci. La première est bien sûr celle de l'expression de sa sensibilité aux formes, qui doit elle-même prendre forme sensible, devenir forme réalisée dans le monde sensible (ne pas rester seulement "concept", ce qui lui est d'ailleurs interdit par la contingence même de toute forme, qu'elle soit intérieure comme le sentiment ou extérieure comme toutes celles qui sont données et apparaissent dans le monde). La seconde est celle de

viser, par-delà l'irréductible singularité de l'expérience personnelle, également un "universel", puisque la personne qui s'exprime est déjà idéologiquement constituée comme sujet transcendantal universaliste, et qu'elle se doit de reconnaître à toute autre personne à laquelle elle s'adresse une subjectivité transcendantale identique à la sienne propre<sup>33</sup>. L'expression esthétique - disons désormais artistique, est donc animée par l'exigence ou la tension intérieure d'avoir à traduire dans l'universel une expérience qui reste néanmoins toujours irréductiblement personnelle. Ensuite, le monde qui est l'objet premier et irremplaçable de la sensibilité aux formes est lui aussi déjà un monde unifié en tant que monde commun de tous les sujets humains, et ce monde est précisément unifié par sa fermeture sur lui-même, puisqu'il ne représente plus de son côté (sinon très indirectement, métaphoriquement ou allégoriquement) une réalité transcendante qui lui serait extérieure (la transcendance, on l'a vu, s'est condensée et réduite en un moment transcendantal purement formel: la Raison, éventuellement encore rattachée à un "être suprême" lui aussi purement abstrait et formel). L'expression esthétique se doit donc, d'un côté, de s'inspirer du monde des formes naturelles qui seul est postulé commun à tous (le principe de la représentation), et de l'autre d'inscrire les propres productions formelles de la sensibilité subjective dans l'unité ou l'harmonie de ce monde commun objectif (c'est tout particulièrement la perspective qui va réaliser cette exigence d'unification du point de vue de tous les sujets sur le monde, concomitante de l'unité que le monde possède en soi et vis-à-vis de tous).

Arrivé à ce point, il faut encore mettre en relief un dernier caractère essentiel de la représentation propre à l'esthétique moderne. D'un côté, le monde dont elle doit s'inspirer est commun à tous, mais il est commun dans la sensibilité - et non pas a priori comme concept, ou encore en tant qu'il représenterait un "autre monde idéal" dont tous pourraient avoir, par la foi par exemple, également a priori la même connaissance. Mais de l'autre, cette sensibilité reste aussi irréductiblement personnelle. L'art prend donc pour tâche d'exprimer dans l'objectivité de l'oeuvre sensible la subjectivité de son créateur, elle-même nourrie par une sensibilité externe et interne singulière et irréductible. À l'idée d'un "beau" qui serait d'abord et immédiatement attaché à l'objet naturel ou artificiel (l'oeuvre), l'esthétique moderne va substituer l'idée d'un beau qui va être désormais rapporté aussi et d'abord, de manière "médiante", à la capacité subjective d'une aperception et d'une expression créatrices des formes. L'art va donc se présenter comme le projet d'expression objective de la sensibilité et de l'imagination créatrice subjective. Il devient le lieu de la synthèse et de l'universalisation de la dimension sensible de l'expérience subjective avec l'aspect phénoménal du monde objectif en tant que ce monde se présente d'abord à la

<sup>33</sup>. On verra plus loin qu'une des caractéristiques de l'art contemporain est l'abandon de cette visée d'universalité de l'art, correspondant à la perte d'universalité du sujet lui-même.

sensibilité comme une richesse inépuisable de formes concrètes. (On peut relever ici que la conscience esthétique de l'art représentatif propre à la modernité anticipe de plusieurs siècles sur la compréhension philosophique de la phénoménalité du monde objectif, et plus particulièrement encore sur la compréhension de la dialectique de la construction historique des médiations formelles qui règlent ou régissent les rapports du sujet à l'objet aussi bien au niveau de l'aperception sensible - voir par exemple la psychologie de la forme de Köhler, et la phénoménologie comportementale de Merleau-Ponty - qu'à celui de la construction symbolique de l'expérience humaine. Ainsi l'art, qui paraît s'emparer d'un "reste" laissé par la reconstruction rationaliste de l'expérience cognitive et normative, redécouvre en fait le moment synthétique originel de la dialectique existentielle du rapport sujet-objet et du rapport individu-société). Le monde ainsi compris perd toute fonction essentielle de représentation symbolique de la transcendance, et chaque figure particulière en lui n'a plus d'autre valeur symbolique que celle qui est désormais immanente au monde lui-même, en tant que chaque partie y "exprime" dans et par sa forme la relation harmonique qui la rattache au tout; chaque figure permet du même coup aussi d'exprimer, à travers sa reproduction artistique, le désir et le sentiment d'appartenance au monde du sujet humain, l'affinité ontologique de sa sensibilité avec le monde. Cela ne signifie pas que la transcendance extérieure et le pouvoir vont se dérober à toute représentation esthétique: ils deviendront seulement des "sujets" - encore longtemps privilégiés - de la représentation iconologique, mais ils n'en constitueront plus l'objet même. (Le tableau de Velasquez, *Les Ménines*, est un exemple paradigmatique de cette reconversion de l'art). Devenus en leur essence désormais abstraite "irreprésentables", la transcendance et le pouvoir ne pourront plus être signifiés qu'allégoriquement.

Je voudrais encore relever un dernier aspect essentiel de la nouvelle structuration de l'univers symbolique qui se déploie pendant la modernité. Cette structure comporte une séparation substantielle de la "culture" et de l'"idéologie". La première, en son centre de gravité ontologique, devient "privée", alors que la seconde absorbe dans son caractère abstrait, universaliste, "conceptuel", l'essence de la représentation du rapport de l'individu à la société, et de la légitimation transcendantale de la société par la Raison. Ainsi, la visée sociale de l'art n'est plus de représenter l'unité de la totalité objective et extérieure qu'est la société, mais au contraire de représenter l'unité intérieure de l'expérience de soi et du monde qui habite la personne, et d'élever cette expérience au niveau de l'universel. L'art s'oriente donc vers l'expression de l'universel subjectif, face au déploiement politique, idéologique et économique de l'universel objectif. L'art prend le contre-pied de l'universel abstrait pour lui opposer le contrepoids d'un universel concret, et du même coup il se détache lui-même de la "culture", qui n'est plus rien d'autre qu'un particulier concret: toute la prétention que la culture commune pouvait élever à l'universalité va être absorbée dans l'art compris

comme Haute culture, comme culture universaliste des "Beaux-Arts". Du même coup, l'art parvient à transcender aussi, dans sa visée d'universalité, les limitations que subit l'universalisme abstrait de la modernité politico-juridique du fait de sa réalisation dans le cadre ou sous la forme d'États nationaux particuliers, dans lesquels la culture commune est elle aussi particulière. L'Art atteint ainsi à une prétention d'universalisme supra-national et supra-historique, et c'est par relation à cette prétention essentielle que justement peut naître l'idée d'une histoire de l'art, ayant un sens propre à travers toutes les variations de style, de même que l'idée que la pluralité des perspectives nationales n'est que la mise en oeuvre d'une seule et même intention esthétique universelle. Dès lors, l'art peut aussi prétendre réunir toutes ses productions, toutes ses manifestations, dans un même lieu qui est le Musée des Beaux-Arts, institution entièrement inconnue des sociétés traditionnelles. Mais en même temps - et cela ne concerne pas seulement son statut "économique" - l'oeuvre d'art, détachée de toute autre finalité de la vie sociale, peut être appropriée en tant que telle: elle devient mobile matériellement, et donc aussi un "bien mobilier", socialement et juridiquement. Mais il faudra attendre encore longtemps pour que ce bien sui-generis, dont l'acquisition est d'abord associée surtout à l'expression du statut social et à la recherche du "plaisir personnel" ou "convivial", finisse par devenir, lui aussi et comme toute autre chose, une simple valeur mercantile et spéculative.

Je m'arrête ici pour ce qui est des caractéristiques les plus générales de l'art tel qu'il se constitue ontologiquement dans la modernité, réservant un examen plus détaillé de son statut social (incluant le statut de l'artiste) et son évolution stylistique à la troisième partie de ce texte.

(La troisième partie de ce texte sera consacrée à l'examen des moments-clé dans la constitution de l'art comme moment séparé de la pratique: la Grèce, Rome, le début du christianisme et le Moyen-Âge, la Renaissance et le classicisme. Une 4ème et dernière partie traitera de l'"Art moderne", c'est-à-dire du destin de l'art dans la transition de la modernité à la post-modernité).

## NUMEROS DES CAHIERS DE RECHERCHE DÉJÀ PARUS :

- 0 - *Débats sur la Révolution*. Séminaires tenus durant l'année 1989.
- 1- *Postmodernité, compréhension, normativité : quelques propositions typologiques* (exposé de Michel Freitag et discussion). *Le pacifisme face à la guerre du Golfe* (à partir de l'exposé de Dario de Facendis, au dernier séminaire). *Média et éthique* (Michel Freitag). Séminaire du 25 janvier 1991.
- 2- *Postmodernité, théorie et rhétorique en sciences humaines* (exposé de Gilbert Laroche et discussion). Séminaire du 1er mars 1991.
- 3- *L'"histoire" de la postmodernité: modernité esthétique, postmodernisme et communication* (exposé de Jean-François Côté et discussion). *Analyse structurelle et historique du procès de la constitution de l'art dans la modernité* (Michel Freitag). Séminaire du 22 mars 1991.
- 4- *Analytique de la postmodernité : le paradoxe de la monnaie et le système de la dette* (exposé de Aldo J. Haesler et discussion). «*Abolition*», article qui traite de l'exacerbation de l'abstraction économique, permettant d'envisager, virtuellement, «une société sans argent» (tiré de *L'Encyclopédie des nuisances*, T.I, fascicule 11). Séminaire du 5 avril 1991.
- 5- *Juridicisation et postmodernité* (exposé de Georges Lebel et discussion). *Références bibliographiques sur la notion de postmodernité* (texte soumis par Yves Bonny). Séminaire du 10 mai 1991.
- 6- *Lyotard et la condition postmoderne* (exposé de Gilles Gagné et discussion). Séminaire du 6 septembre 1991.
- 7- *Théories sur la postmodernité : Lyotard, Rorty et Agamben*. (exposé de Jacques Mascotto et discussion). *Sémiotique transcendantale, ou anthropologie transcendantale, ou encore: épistémologie critique ou ontologie réflexive?* (texte sur Apel de Michel Freitag). Séminaire du 11 octobre 1991.
- 8- *Sur la philosophie contemporaine* (exposé de Olivier Clain et discussion). Séminaire du 8 novembre 1991.
- 9- *L'identité aujourd'hui* (exposé de Charles Taylor et discussion). Séminaire du 6 décembre 1991.
- 10- *Le système de stratification* (exposé de Stephen Schecter). Séminaire du 17 janvier 1992.
- 11- *Critique de la société de communication* (exposé de Jean-François Côté et discussion). Séminaire du 21 février 1992.

- 12- *Le communisme et la Russie hier et aujourd'hui* (exposés de Olivier Clain et de Jacques Mascotto). *Fiche de lecture: Les règles du jeu. L'action collective et la régulation sociale* (ouvrage de Jean-Daniel Reynaud, commenté par Gilles Gagné). «L'idéologie des juges»; *remarques sur la recherche d'André Lajoie, de Régine Robin, et de Armelle Chitrit*, par Gilles Gagné. Séminaire du 19 mars 1992.
- 13- *Lévinas: essai de reconstruction* (exposé de Aldo J. Haesler et discussion). Séminaire du 3 avril 1992.
- 14- *La famille: constitution, dissolution et enjeux normatifs liés à celle-ci* (exposé de Daniel Dagenais et discussion). Séminaire du 11 décembre 1992.
- 15- *La jeunesse dans la modernité* (exposé de Jacques Goguen et discussion). Séminaire du 15 janvier 1993.
- 16- *La possibilité de l'expérience dans le monde contemporain : sur Giorgio Agamben* (exposé de Dario de Facendis et discussion). Séminaire du 12 février 1993.
- 17- *Pornographie et modernité* (exposé de Bernard Arcand et discussion). Séminaire du 19 mars 1993.
- 18- *La conscience* (exposé de Michel Freitag et discussion). Séminaire du 16 avril 1993.
- 19- *Figures de la conscience chez les Grecs de l'Antiquité* (exposé de Dario de Facendis et discussion). Séminaire du 14 mai 1993.
- 20- *Homo economicus, transformations historiques* (exposé de Jean Pichette et discussion). Séminaire du 11 juin 1993.
- 21- *La fin de l'histoire et le dernier homme* (de Francis Fukuyama): présentation par les membres de la revue *Conjoncture* et discussion. *Quelle fin de l'histoire, ou la fin de quelle histoire? Critique philosophique et sociologique de l'ouvrage de Francis Fukuyama* (Michel Freitag). Séminaire du 17 septembre 1993.
- 22- *Les expressions philosophiques et esthétiques d'une crise de la civilisation moderne* (exposés de Stephen Schecter et de Jacques Mascotto, et discussion). Séminaire du 15 octobre 1993.
- 23- *La postmodernité comme théorie de la société: Systèmes et mondes vécus* (exposés de Jean-François Côté et de Michel Lalonde). Séminaire du 10 décembre 1993.
- 24- *Les discours sur la postmodernité* (exposé de Yves Bonny). Séminaire du 21 janvier 1994.
- 25- *Les crises de la modernité: le fascisme et le nazisme* (texte de Michel Freitag et discussion). Séminaire du 18 février 1994.

---

---

## SOMMAIRE

**L'«histoire» de la postmodernité: modernité esthétique,  
postmodernisme et communication**

Exposé de Jean-François Côté, et discussion

**Analyse structurelle et historique du procès de la constitution de l'art  
dans la modernité (Michel Freitag)**

---

---