

LE POSTMODERNE

Jean-François LYOTARD

RÉPONSE À LA QUESTION : QU'EST-CE QUE LE POSTMODERNE?

à *Thomas E. Carroll* Milan, le 15 mai 1982

Une demande

Nous sommes dans un moment de relâchement, je parle de la couleur du temps. De partout on nous presse d'en finir avec l'expérimentation, dans les arts et ailleurs. J'ai lu un historien de l'art qui prône les réalismes et milite pour l'avènement d'une nouvelle subjectivité. J'ai lu un critique d'art qui diffuse et qui vend le « Transavantgardisme » sur les marchés de la peinture. J'ai lu que, sous le nom de postmodernisme, des architectes se débarrassent du projet du *Baubaus*, jetant le bébé qu'est encore l'expérimentation avec l'eau du bain fonctionnaliste. J'ai lu qu'un nouveau philosophe découvre ce qu'il appelle drôlement le judéo-christianisme et veut avec cela mettre fin à l'impiété que nous aurions fait régner. J'ai lu dans un hebdomadaire français qu'on n'est pas content de *Mille plateaux* parce qu'on voudrait bien, surtout en lisant un livre de philosophie, être gratifié d'un peu de sens. J'ai lu sous la plume d'un historien de poids que les écrivains et les penseurs des avant-gardes des années soixante et soixante-dix ont fait régner la terreur dans l'usage du langage, et qu'il faut restaurer les conditions d'un débat fructueux en imposant aux intellectuels une façon commune de parler, celle des historiens. J'ai lu un jeune philosophe belge du langage qui se plaint que la pensée continentale, face au défi que lui lancent les machines à parler, croit-il, ait abandonné à celles-ci le soin de la réalité, qu'elle ait substitué au paradigme référentiel celui de l'adlinguisticité (on parle sur des paroles, on écrit sur des écrits, intertextualité), et qui pense qu'il faut restaurer à présent un solide ancrage du langage dans le référent. J'ai lu un théâtrologue de talent pour lequel le postmodernisme avec ses jeux et ses fantaisies ne pèse pas lourd auprès du pouvoir, surtout quand l'opinion inquiète encourage celui-ci à une politique de vigilance totalitaire en face des menaces de guerre nucléaire.

J'ai lu un penseur de réputation qui prend la défense de la modernité contre ceux qu'il appelle les néoconservateurs. Sous la bannière du postmodernisme, ceux-ci veulent, croit-il, se débarrasser du projet moderne resté inachevé, celui des Lumières. Même les derniers partisans de l'*Aufklärung*, comme Popper ou Adorno, n'ont pu, à l'en croire, en défendre le projet que dans des sphères particulières de la vie, celle de la politique pour l'auteur de *The Open Society*, celle de l'art pour celui de *Asthetische Theorie*. Jürgen Habermas (tu l'avais reconnu) pense que si la modernité a échoué, c'est en laissant la totalité de la vie se briser en spécialités indépendantes abandonnées à la compétence étroite des experts, cependant que l'individu concret vit le « sens désublimé » et « la forme déstructurée » non pas comme une libération, mais sur le mode de cet immense ennui que Baudelaire écrivait il y a plus d'un siècle.

Suivant une indication d'Albrecht Wellmer, le philosophe estime que le remède à cette parcellisation de la culture et à sa séparation de la vie ne peut venir que du « changement de statut de l'expérience esthétique lorsqu'elle ne s'exprime plus au premier chef dans des jugements de goût », mais qu'« elle est utilisée pour explorer une situation historique de la vie », c'est-à-dire quand « on la met en relation avec des problèmes de l'existence ». Car cette expérience « entre alors dans un jeu de langage qui n'est plus celui de la critique esthétique », elle intervient « dans les démarches cognitives et dans les attentes normatives », elle « change la façon dont ces différents moments renvoient les uns aux autres ». Ce que demande Habermas aux arts et à l'expérience qu'ils procurent, c'est en somme de jeter un pont au-dessus de l'abîme qui sépare le discours de la connaissance, celui de l'éthique et celui de la politique, et de frayer ainsi un passage à une unité de l'expérience.

Ma question est de savoir à quelle sorte d'unité songe Habermas. La fin visée par le projet moderne est-elle la constitution d'une unité socioculturelle au sein de laquelle tous les éléments de la vie quotidienne et de la pensée viendraient trouver place comme en un tout organique? Ou bien le passage qu'il faut percer entre les jeux de langage hétérogènes, ceux de la connaissance, de l'éthique, de la

politique, est-il d'un autre ordre qu'eux? Et si oui, comment serait-il capable de réaliser leur synthèse effective?

La première hypothèse, qui est d'inspiration hégélienne, ne remet pas en cause la notion d'une *expérience* dialectiquement totalisante; la seconde est plus proche de l'esprit de la *Critique du jugement*, mais elle doit comme celle-ci subir le sévère réexamen que la postmodernité impose à la pensée des Lumières, à l'idée d'une fin unitaire de l'histoire, et à celle d'un sujet. C'est cette critique que non seulement Wittgenstein et Adorno ont commencée, mais quelques penseurs, français ou non, qui n'ont pas l'honneur d'être lus par le professeur Habermas, ce "qui leur vaut du moins d'échapper à la mauvaise note pour néo-conservatisme.

Le réalisme

Les demandes que je t'ai citées en commençant ne sont pas toutes équivalentes. Elles peuvent même se contrarier. Les unes sont faites au nom du postmodernisme, les autres pour le combattre. Ce n'est pas nécessairement la même chose de demander qu'on fournisse du réfèrent (et de la réalité objective), ou du sens (et de la transcendance crédible), ou du destinataire (et un public), ou du destinataire (et de l'expressivité subjective), ou du consensus communicationnel (et un code général des échanges, par exemple le genre du discours historique). Mais il y a dans les invitations multiformes à suspendre l'expérimentation artistique un même rappel à l'ordre, un désir d'unité, d'identité, de sécurité, de popularité (au sens de la *Oeffentlichkeit*, de « trouver un public »). Il faut faire rentrer les artistes et les écrivains dans le giron de la communauté, ou du moins, si l'on juge celle-ci malade, leur donner la responsabilité de la guérir.

Il existe un signe irrécusable de cette commune disposition : c'est que pour tous ces auteurs, rien n'est plus pressé que de liquider l'héritage des avant-gardes. Telle est en particulier l'impatience du soi-disant « trans-avantgardisme ». Les réponses données par un critique italien à des critiques français ne laissent aucun doute à ce sujet. En procédant au mélange des avant-gardes, l'artiste et le critique s'estiment plus assurés de les supprimer qu'en les attaquant de front. Car ils peuvent faire passer l'éclectisme le plus cynique pour un dépassement du caractère somme toute partiel des recherches précédentes. A vouloir leur tourner ouvertement le dos, ils s'exposeraient au ridicule du néo-académisme. Or les Salons et les Académies ont pu, à l'époque où la bourgeoisie s'installait dans l'histoire, remplir un office de purgation et décerner des prix de bonne conduite plastique et littéraire sous le couvert du réalisme. Mais le capitalisme a par lui-même un tel pouvoir de déréaliser les objets coutumiers, les rôles de la vie sociale et les institutions, que les représentations dites « réalistes » ne peuvent plus évoquer la réalité que sur le mode de la nostalgie ou de la dérision, comme une occasion de souffrance plutôt que de satisfaction. Le classicisme paraît interdit dans un monde où la réalité est si déstabilisée qu'elle ne donne pas matière à expérience, mais à sondage et à expérimentation.

Ce thème est familier aux lecteurs de Walter Benjamin. Encore faut-il en saisir exactement la portée. La photographie n'a pas été un défi jeté de l'extérieur à la peinture, pas plus que le cinéma industriel à la littérature narrative. La première parachevait certains aspects du programme de mise en ordre du visible élaboré par le Quattrocento, et le second permettait de parfaire le bouclage des diachronies en totalités organiques qui avait été l'idéal des grands romans de formation depuis le XVIII^e siècle. Que le mécanique et l'industriel viennent se substituer à la main et au métier, cela n'était pas en soi une catastrophe, sauf si l'on croit que l'art est en son essence l'expression d'une individualité géniale servie par une compétence artisanale d'élite.

Le défi résida principalement en ceci que les procédés photo et cinéma peuvent accomplir mieux, plus vite, et avec une diffusion cent mille fois plus importante que le réalisme pictural et narratif ne peut le faire, la tâche que l'académisme assignait à ce dernier, de préserver les consciences du doute. Photographie et cinéma industriels doivent l'emporter sur la peinture et sur le roman quand il s'agit de stabiliser le réfèrent, de l'ordonner à un point de vue qui le dote d'un sens reconnaissable, de répéter la syntaxe et le lexique qui permettent au destinataire de déchiffrer rapidement les images et les séquences et donc de parvenir sans mal à la conscience de sa propre identité en même temps qu'à celle de l'assentiment qu'il reçoit ainsi des autres, puisque ces structures d'images et de séquences forment un code de communication entre tous. Ainsi se multiplient les effets de réalité ou si l'on préfère les fan-

tasmes du réalisme.

S'ils ne veulent pas devenir à leur tour des supporters, mineurs au demeurant, de ce qui existe, le peintre et le romancier doivent se refuser à ces emplois thérapeutiques. Il leur faut interroger les règles de l'art de peindre ou de raconter telles qu'ils les ont apprises et reçues des prédécesseurs. Elles leur apparaissent bientôt comme des moyens de tromper, de séduire et de rassurer, qui leur interdisent d'être « vrais ». Sous le nom commun de peinture ou de littérature, un clivage sans précédent a lieu. Ceux qui se refusent au réexamen des règles de l'art font des carrières dans le conformisme de masse en mettant en communication, au moyen des « bonnes règles », le désir endémique de réalité avec des objets et des situations capables de le satisfaire. La pornographie est l'usage de la photo et du film à cette fin. Elle devient un modèle général pour les arts de l'image et de la narration qui n'ont pas relevé le défi mass-médiatique.

Quant aux artistes et aux écrivains qui acceptent de mettre en doute les règles des arts plastiques et narratifs et de faire éventuellement partager leur soupçon en diffusant leurs œuvres, ils se trouvent voués à n'être pas crédibles par les amateurs soucieux de réalité et d'identité, ils se trouvent sans audience garantie. De cette façon on peut imputer la dialectique des avant-gardes au défi que les réalismes industriels et mass-médiatiques lancent aux arts de peindre et de raconter. Le *ready made* duchampien ne fait que signifier activement et parodiquement ce processus constant de dessaisissement du métier de peintre, et même d'artiste. Comme Thierry" de Duve le note avec pénétration, la question esthétique moderne n'est pas : qu'est-ce qui est beau, mais : qu'est-ce qui est de l'art (et de la littérature) ?

Le réalisme dont la seule définition est qu'il entend éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art se trouve toujours quelque part entre l'académisme et le kitsch. Quand le pouvoir s'appelle parti, le réalisme avec son complément néo-classique triomphe de l'avant-garde expérimentale en la diffamant et en l'interdisant. Encore faut-il que les « bonnes » images, les « bons » récits, les bonnes formes que le parti sollicite, sélectionne et diffuse trouvent un public qui les désire comme la médication appropriée à la dépression et à l'angoisse qu'il éprouve. La demande de réalité, c'est-à-dire d'unité, de simplicité, de communicabilité, *etc.*, n'a pas eu la même intensité ni la même continuité dans le public allemand de l'entre-deux-guerres et dans le public russe d'après la révolution : il y a là de quoi faire la différence entre les réalismes nazi et stalinien. Reste que quand elle est portée par l'instance politique, l'attaque contre l'expérimentation artistique est proprement réactionnaire : le jugement esthétique n'aurait qu'à se prononcer sur la conformité de telle ou telle œuvre avec des règles établies du beau. Au lieu que l'œuvre ait à s'inquiéter de ce qui fait d'elle un objet d'art, et si elle pourra rencontrer des amateurs, l'académisme politique connaît et impose des critères a priori du « beau » qui sélectionnent d'un coup et une fois pour toutes des œuvres et un public. L'usage des catégories dans le jugement esthétique serait ainsi de même nature que dans le jugement de connaissance. Pour parler comme Kant, l'un et l'autre seraient des jugements déterminants : l'expression est « bien formée » dans l'entendement d'abord, puis on ne retient dans l'expérience que les « cas » qui peuvent être subsumés sous cette expression.

Quand le pouvoir s'appelle le capital, et non le parti, la solution « transavantgardiste » ou « postmoderne » au sens de Jencks s'avère mieux adaptée que la solution antimoderne. L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine : on écoute du *reggae*, on regarde du *western*, on mange du McDonald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés. Il est facile de trouver un public pour les œuvres éclectiques. En se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui règne dans le « goût » de l'amateur. L'artiste, le galeriste, le critique et le public se complaisent ensemble dans le n'importe quoi, et l'heure est au relâchement. Mais ce réalisme du n'importe quoi est celui de l'argent : en l'absence de critères esthétiques, il reste possible et utile de mesurer la valeur des œuvres au profit qu'elles procurent. Ce réalisme s'accommode de toutes les tendances, comme le capital de tous les « besoins », à condition que les tendances et les besoins aient du pouvoir d'achat. Quant au goût, on n'a pas besoin d'être délicat quand on spéculé ou se distrait. La recherche artistique et littéraire est menacée deux fois, par la « politique culturelle » une fois, par le marché de l'art et du livre une autre fois. Ce qui lui est conseillé tantôt par un canal, tantôt par l'autre, c'est de fournir des œuvres qui soient d'abord) relatives à des sujets qui existent aux yeux du public auquel elles sont destinées, et qui ensuite soient ainsi faites (« bien

formées ») que ce public reconnaisse ce dont il s'agit, comprenne ce qui en est signifié, puisse en toute connaissance de cause leur donner ou leur refuser son assentiment, et même si possible, puisse tirer de celles qu'il accepte quelque réconfort.

Le postmoderne

Qu'est-ce donc alors que le postmoderne? Quelle place occupe-t-il ou n'occupe-t-il pas dans le travail vertigineux des questions lancées aux règles de l'image et du récit? Il fait assurément partie du moderne. Tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier (*modo, modo*, écrivait Pétrone), doit être soupçonné. A quel espace s'en prend Cézanne? Celui des impressionnistes. A quel objet Picasso et Braque? Celui de Cézanne. Avec quel présupposé Duchamp rompt-il en 1912? Celui qu'il faut faire un tableau, serait-il cubiste. Et Buren interroge cet autre présupposé qu'il estime sorti intact de l'œuvre de Duchamp : le lieu de la présentation de l'œuvre. Étonnante accélération, les « générations » se précipitent. Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et *cet* état est constant.

Je voudrais pourtant ne pas m'en tenir à cette acception un peu mécaniste du mot. S'il est vrai que la modernité se déroule dans le retrait du réel et selon le rapport sublime du présentable avec le concevable, on peut au sein de ce rapport distinguer deux modes, pour parler en musicien. L'accent peut être mis sur l'impuissance de la faculté de présentation, sur la nostalgie de la présence qu'éprouve le sujet humain, sur l'obscur et vaine volonté qui l'anime malgré tout. L'accent peut être plutôt placé sur la puissance de la faculté de concevoir, sur son « inhumanité » pour ainsi dire (c'est la qualité qu'Apollinaire exige des artistes modernes), puisque ce n'est pas l'affaire de l'entendement que la sensibilité ou l'imagination humaines s'accordent ou non à ce qu'il conçoit, et sur l'accroissement d'être et la jubilation qui résultent de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural, ou artistique, ou tout autre. Tu comprendras ce que je veux dire par la distribution caricaturale de quelques noms sur l'échiquier de l'histoire avant-gardiste : du côté *mélancolie*, les expressionnistes allemands et du côté *novatio*, Braque et Picasso; du premier côté, Malévitch et du second, Lissitsky; de l'un, Chirico et de l'autre, Duchamp. La nuance qui distingue ces deux modes peut être infime, ils coexistent souvent dans la même œuvre, presque indiscernables, et pourtant ils attestent d'un différend dans lequel se joue depuis longtemps et se jouera le sort de la pensée, entre le regret et l'essai.

L'œuvre de Proust et celle de Joyce font l'une et l'autre allusion à quelque chose qui ne se laisse pas rendre présent. L'allusion, sur laquelle Paolo Fabbri attira récemment mon attention, est peut-être un tour d'expression indispensable aux œuvres qui relèvent de l'esthétique du sublime. Chez Proust, ce qui s'élude pour payer le prix de cette allusion, c'est l'identité de la conscience en proie au trop de temps. Mais chez Joyce c'est l'identité de l'écriture en proie au trop de livre ou de littérature. Proust allègue l'imprésentable au moyen d'une langue intacte dans sa syntaxe et son lexique et d'une écriture qui par beaucoup de ses opérateurs appartient encore au genre de la narration romanesque. L'institution littéraire, telle que Proust en hérite de Balzac ou de Flaubert, est certes subvertie, en ceci que le héros n'est pas un personnage, mais la conscience intérieure du temps : et que la diachronie de la diérèse, mise à mal par Flaubert, se trouve remise en cause du fait de la voix narrative choisie. Cependant l'unité du livre, l'odyssée de cette conscience, même si elle est repoussée de chapitre en chapitre, n'est pas inquiétée : l'identité de l'écriture avec elle-même à travers le dédale de l'interminable narration suffit à connoter cette unité, qu'on a pu comparer à celle de la *Phénoménologie de l'esprit*. Joyce fait deviner l'imprésentable dans son écriture même, dans le signifiant. La gamme des opérateurs narratifs et même stylistiques connus est mise en jeu sans souci de maintenir l'unité de tout, de nouveaux opérateurs sont expérimentés. La grammaire et le vocabulaire de la langue littéraire ne sont plus acceptés comme des données, ils apparaissent plutôt comme des académismes, des rituels issus d'une piété (comme disait Nietzsche) qui empêche que l'imprésentable soit allégué.

Voici donc le différend : l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. Or ces sentiments ne forment pas le véritable sentiment sublime, qui est une combinaison

intrinsèque de plaisir et de peine : le plaisir que la raison excède toute présentation, la douleur que l'imagination ou la sensibilité ne soient pas à la mesure du concept.

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*). Il me semble que l'essai (Montaigne) est postmoderne, et le fragment (l'Atheneum) moderne.

Il faut enfin qu'il soit clair qu'il ne nous appartient pas de *fournir de la réalité*, mais d'inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté. Et il n'y a pas à attendre de cette tâche la moindre réconciliation entre des « jeux de langage », dont Kant, sous le nom de facultés, savait qu'un abîme les sépare et que seule l'illusion transcendante (celle de Hegel) peut espérer les totaliser dans une unité réelle. Mais il savait aussi que cette illusion se paie au prix de la terreur. Le XIX^e et le XX^e siècle nous ont donné tout notre saoul de terreur. Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'êtreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.

Jean-François LYOTARD, *LE POSTMODERNE EXPLIQUE AUX ENFANTS*
Correspondance 1982-1985, Paris, Editions Galilée, 1985.