

Petite revue de philosophie

Le postmodernisme est-il généré par la critique

Michaël La Chance

Volume 9, Number 1, Fall 1987

Postmodernité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1103497ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1103497ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (1987). Le postmodernisme est-il généré par la critique. *Petite revue de philosophie*, 9(1), 95–111. <https://doi.org/10.7202/1103497ar>

Le postmodernisme est-il généré par la critique

Michaël La Chance

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Car avec le modernisme les arts commençaient déjà à acquérir une puissance de changement social: on y voit comment la littérature en particulier devient une force innovatrice au même titre que le discours des sciences, et n'est plus seulement à la remorque de la musique et des arts visuels. Dans une culture postmoderne, alors que disparaît la notion de progrès culturel, la littérature devient plus que jamais un langage de changement, c'est-à-dire le langage dans lequel doit survenir le changement¹.

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

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

L'expérimentation (toujours dans le moderne) est issue de ce débordement de la représentation par le mouvement du concept: ce qui n'implique pas que la représentation doive représenter un au-delà de la représentation elle-même, il s'agit plutôt de faire l'expérience du caractère partiel, limité, de la représentation. Écrire et peindre ne sont plus tirer parti de toutes les possibilités de la représentation littéraire ou picturale pour y désigner (faire signe comme lorsque l'on veut faire taire) un au-delà du représentable: c'est y retracer un empêchement majeur, un interdit de la représentation qui marque la place en négatif d'une présence qui ne se donne dans la conscience que comme l'illimité du concevable, ou encore — pour reprendre un terme kantien — que sous le couvert de l'Idée². Plus encore de retracer cette limite de la représentation, l'artiste peut la promulguer en interdisant de voir, de figurer, ... en ne représentant toute chose qu'en négatif, quand l'absence dont il dessine le contour semble provenir d'une faillite de la représentation elle-même. La chose ne surgit que parce que le langage s'y effondre.

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

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

çant toujours «ailleurs» pour maintenir la richesse de l'expérience dans le non-savoir³.

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

Le postmoderne c'est l'émancipation du discours critique

Cependant pour le postmoderne il n'y a ni défaut, ni distortion, ni impossibilité de représenter: car le postmoderne trouve son fondement critique dans la production simultanée d'une expression et d'un langage critique⁴. Inventer une nouvelle image en peinture c'est aussi inventer les critères de ce qui en fait

3. L'artiste commence ainsi trop tôt car ce n'est que lorsqu'il a commencé qu'il sait quelque peu ce qu'il fait, mais il ne le sait jamais car il s'arrête avant de le savoir, aussi lorsqu'il le sait cela n'importe plus car c'est déjà trop tard. Alors même que l'on va savoir ce que l'on fait, on bifurque pour maintenir la richesse de l'expérience dans le non-savoir. Dans la perspective moderne, le savoir sur les œuvres ne peut surgir que des œuvres elles-mêmes.
4. Voir Kristeva, «L'expansion de la sémiotique», *Sémeiotikè*, Paris, Seuil, 1969. L'écriture comporte un élément théorique, engendre un formalisme sémiotique en même temps ou avant même l'œuvre écrite. Le sémioticien n'arrive pas après l'écrivain, mais se situe sur un même espace, comme producteur de langage.

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

Les rapports (postmodernes) de la critique à la création relèvent aujourd'hui de la simultanété et participent d'une même affirmation, ceci alors que le moderne jouait d'un effet d'hystérésis⁵: la critique moderniste constituait (était constituée par) une répétition du mouvement de l'art. Ce qu'il faut voir c'est qu'en tant que répétition nécessaire, le discours critique est devenu représentatif. Car pour autant que l'on a donné au représentatif une valeur conceptuelle, on doit reconnaître que tout développement conceptuel a un cadre représentatif. Les considérations théoriques de la critique ne l'affranchissent pas des limites de son langage: il y a un travail d'écriture dans la critique (ce qu'a exposé Roland Barthes par exemple): dans le postmoderne, la critique apparaît comme un langage ayant son propre déploiement.

Les déplacements de la modernité nous faisaient découvrir à chaque fois de nouvelles règles de l'image et du récit dans le moment même où on les abandonnait comme des présupposés indésirables⁶ ou comme des dispositifs d'une maîtrise (en effet l'expérimentation ne peut se faire que si l'on n'impose pas de schéma normatif et régulateur à l'œuvre): on les aban-

5. L'effet arrive un peu en retard quand la cause était entrée dans un autre mode qualitatif.
6. Quelques exemples de règles comme présupposés: déconstruction de l'espace pictural dans l'espace impressionniste, déconstruction de l'objet chez Cézanne, déconstruction du tableau chez Picasso et Braque, déconstruction du lieu de l'œuvre chez Duchamp.

donne à la critique d'art dont le discours est ainsi redevable de ce mouvement constitutif de l'art moderne qui le fait toujours échapper à sa formulation⁷.

L'œuvre moderne apparaît ainsi comme une amorce de sortie (post) du discours critique: ce mouvement de sortie et d'intégration de l'œuvre permettait le renouvellement du moderne, le toujours moderne du moderne: le passé n'est jamais dépassé, le moderne recommence, il n'y a toujours qu'un mouvement par lequel une œuvre en dépassant le moderne permet (ou oblige) celui-ci de se dépasser lui-même. Le présent du discours ne constitue plus un différer du passé, le passé lui-même n'apparaît toujours que comme il se dira à partir du futur, et n'est donc jamais fixé. Or il semble bien que cette sortie du discours critique soit une stratégie bien précisément inscrite dans ce discours⁸. Car il apparaît que le moderne c'est avant tout un rapport de la création (expérimentale) à la critique (encore attachée à l'idéal classique). C'est la critique qui agitait le spectre d'un au-delà de la représentation, qui était — en fait — cet au-delà de la représentation, d'une représentation dont l'art moderne n'a eu de cesse de déjouer la totalisation et l'illusion de l'achèvement (le moderne a infinitisé la représentation).

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

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

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

L'art, le public, la critique

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

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

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

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

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

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

l'œuvre d'art s'adresse au public, le critique devient le véritable destinataire de l'œuvre. Car le critique n'est plus seulement un interprète qui reçoit le message, il devient le producteur⁹ même du message. Voilà en somme ce qu'est l'artiste postmoderne, un artiste qui n'exécute pas à proprement dit ses œuvres (il exécute plutôt les artistes) mais qui programme ce que sera le champ de l'expérimentation dans les années à venir, quand nul ne s'engagera dans une recherche dont l'intelligibilité et la visibilité ne sont pas données par avance.

C'est ainsi que les créateurs ne doivent plus exprimer ce qu'ils sont mais identifier leur période (en l'occurrence cette ère postmoderne) dans le projet qu'en donne le discours de la critique. Leurs productions ne seront intéressantes que dans la mesure où elles dépassent leur subjectivité décentrée pour devenir des témoignages particulièrement explicites de leur époque. Leur art doit posséder une généralité qu'ils ne possèdent pas quand ils ne sont eux-mêmes que des sous-artistes, des expérimentateurs qui ne savent pas ce qu'ils font, des individus asociaux qui ne partagent pas les conditions de vie de leurs contemporains, qui ne peuvent en exprimer l'expérience de vie¹⁰.

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

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

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

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

Le postmodernisme est généré par la critique

La critique postmoderne domine la multitude des sous-artistes qui cherchent à reconnaître des directives dans son jargon. À partir de là tous les moyens sont bons pour produire ce qui sera reconnu (ou saura échapper — ce qui revient au même) comme de l'art: pour faire reconnaître quelque chose comme manifestation artistique. La seule règle en la matière étant de ne jamais répéter. Ces expérimentations n'ont plus valeur d'expérience, car elles ne trouvent par avance consistance que de s'amalgamer au discours de la critique sur les genres, les périodes et les jugements de goût! Qu'importe, le public promène sa béatitude devant des œuvres auxquelles il ne comprend plus rien, ce n'est pas le critique qui ménagera une réception plus large aux œuvres, sa fonction consistant avant tout à désigner celles qui sauront durer, en les mettant en rapport avec ce qui dans son discours se donne comme mouvement interne de l'art¹¹.

Par le mouvement qui exclut et institue, la critique peut ainsi générer — jusqu'à un certain point — ce postmodernisme dont on parle tant et qui lui permet de tant parler¹². C'est ainsi que la critique

11. «Moi je juge le produit en tant que public, c'est-à-dire l'état de choses qui resteront comme signes, pour faire (l')histoire», René Payant, dans *Parachute*, n° 40, 1985, p. 49, n° 1. (René Payant élabora ce point pendant le colloque avec cette formule: «Le critique fait de l'histoire instantanée.»)
12. En ce sens, consulter les remarques du poète Jerome Rothenberg, in «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance», *Performance in Postmodern Culture*, Michel Benamou & Charles Caramello (dir.), Milwaukee, Wis., The Center for Twentieth Century Studies, 1977, p. 15.

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

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

ment reconnaissable par *nouveau*, ou *post* — l'aventure du postmoderne le démontre assez — pour refaire encore une fois la façade de l'institution¹³. Il faut reconnaître que 'postmoderne' est à l'heure actuelle ce qui fonctionne le mieux comme un post-post, préfixation redoublée qui amorce le mouvement de la nouveauté toujours radicale, et semble être devenu lui-même un préfixe indéfiniment déplaçable.

Il y a donc — d'une certaine façon — une stratégie¹⁴ postmoderne: le postmodernisme c'est mettre en lumière les mécanismes de fabrication culturelle en se produisant comme l'artéfact exemplaire. Tout dépend donc du sens que l'on veut donner à ce terme: on peut considérer qu'il ne signifie rien et user pourtant de son pouvoir nomenclatural (de ceux-là j'admire leur capacité de saisir l'occasion); on peut aussi se croire en position de justifier un refus de socialité par un refus de complaisance, tout convaincu qu'il ne suffit pas de pouvoir dire n'importe quoi (contexte postmoderne) pour prendre la parole (de ceux-là je plains leur incapacité d'être de leur temps). Car c'est ce qui caractérise le postmoderne: aller de l'avant, se détacher du passé et fonder le nouveau par l'affirmation répétée.

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

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

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