

Réification et utopie dans la culture de masse

Fredric Jameson

Volume 19, numéro 3, hiver 1983

Sociologies de la littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036807ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036807ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jameson, F. (1983). Réification et utopie dans la culture de masse. *Études françaises*, 19(3), 121–138. <https://doi.org/10.7202/036807ar>

Réification et utopie dans la culture de masse*

FREDRIC JAMESON

La théorie de la culture de masse — la culture d'un auditoire de masse, la culture commerciale, la culture «populaire», l'industrie de la culture, autant de noms pour nommer un même phénomène — a toujours tenté de définir son objet contre la soi-disant culture savante, sans qu'il y ait de la part des théoriciens une réflexion sur le statut objectif de cette opposition. Dans ce domaine, les prises de position se réduisent fréquemment à deux images-miroirs, et sont agencées essentiellement en termes de valeur. Ainsi, le motif familier de l'élitisme défend la priorité de la culture de masse sous prétexte qu'un plus grand nombre y est exposé. La culture savante ou culture hermétique devient le passe-temps stigmatisé d'un petit groupe d'intellectuels. Comme son anti-intellectualisme le suggère, cette position surtout négative contient très peu de théorie, mais elle répond à la profonde conviction du radicalisme américain et constitue l'articulation du sentiment généralisé au sujet de la culture savante considérée comme phénomène de l'establishment. Ce phénomène se révèle entaché par son association avec les institutions, surtout les universités. L'on se plaît à évoquer la valeur sociale — il serait de beaucoup préférable de s'occuper d'émissions télévisées ou de films tels que *The Godfather* ou *Jaws*, plutôt que de s'arrêter à Wallace Stevens ou Henry James, en effet parce que les émissions télévisées et les films

* Cet article est paru dans *Social Text*, vol 1, n° 1, 1979, p. 130-148. Fredric Jameson est l'auteur de *Sartre: The Origins of Style, Marxism and Form, The Prison House of Language, Fables of Agression, Wyndham Lewis, the Modernist as Facus*, et *The Political Unconsciousness, Narrative as a Socially Symbolic Act*. Le texte que nous présentons ne constitue que la première partie de l'article original qui faute de place n'a pu être restitué dans son entier. Néanmoins, c'est dans cette partie que l'auteur expose toute sa problématique qui précède son analyse proprement dite des textes cinématographiques retenus. Traduit de l'anglais par Mireille Daoust et Kathy Sabo.

mentionnés sont culturellement plus éloquents, auprès d'une plus grande couche de la population, que ce que représentent socialement les intellectuels. Par contre, les intellectuels radicaux font eux aussi partie de l'intelligentsia : leur position ressemblerait étrangement à un complexe de culpabilité, et ne considérerait pas la position antisociale, critique et négative des formes les plus importantes de l'art moderne, même si cette position n'a rien de révolutionnaire. Enfin, elle n'offre aucune méthode de lecture pour les objets culturels qu'elle valorise, et n'apporte aucune réflexion valable sur leur contenu.

L'École de Francfort, par ailleurs, renverse cette position dans l'élaboration de sa théorie de la culture. Adorno, Horkheimer, Marcuse et d'autres effectuent un travail intensément théorique, fait sur mesure pour une antithèse de la position radicale. Ceci fournit une méthodologie de travail en vue d'une analyse serrée de ces produits de l'industrie de la culture qu'elle stigmatise et que la vision radicale privilégie. Brièvement, l'on caractérise une telle vision comme l'extension et l'application des théories marxistes de la réification de la marchandise aux œuvres de la culture de masse. La théorie de la réification (ici fortement surchargée de l'analyse de rationalisation de Max Weber) décrit la façon dont, avec le capitalisme, les formes traditionnelles de l'activité humaine sont réorganisées et *taylorisées* fonctionnellement, ainsi que fragmentées et reconstruites analytiquement selon divers modèles rationnels de l'efficience; ces formes, on les restructure également dans une optique de différenciation des moyens et des fins. Mais ceci est une idée paradoxale : on ne peut véritablement l'apprécier avant d'avoir compris jusqu'à quel point la scission moyens/fins suspend ou interrompt les fins elles-mêmes, d'où la valeur stratégique du terme «instrumentalisation» institué par l'École de Francfort. Le terme «instrumentalisation» met très judicieusement l'accent, d'abord sur l'organisation des moyens eux-mêmes et avant toute fin ou valeur particulières attribuées à leur pratique. Autrement dit, dans l'activité traditionnelle, la valeur de l'activité lui est immanente, et s'avère qualitativement distincte des autres fins ou valeurs articulées en d'autres formes de travail ou de jeux chez l'homme. Du point de vue social, ceci amène la difficulté de comparer les divers types d'œuvres à l'intérieur de ces communautés. Par exemple, dans la Grèce antique, le schéma familial d'Aristote sur les quatre causes à l'œuvre dans l'artisanat ou la *poiesis* (matérielle, formelle, efficiente et finale), ne s'appliquaient qu'au labeur artisanal, et non pas à l'agriculture ou à la guerre qui recelaient leur propre base «naturelle», presque surnaturelle ou divine. C'est seulement par la transformation universelle de la force du travail, dans *le Capital* de Marx, la condition préalable fondamentale du capitalisme, que l'on peut aller au-delà d'une division du travail humain d'après sa seule différenciation qualitative en activités de types distincts (l'extraction minière opposée à l'exploitation agricole, la composition d'opéras séparée de la manufacture de textiles). En effet, il serait davantage possible, maintenant, de les rassembler sous un dénominateur commun, à savoir le quantitatif, la valeur universelle d'échange qu'est

l'argent Ici, la qualité des formes composites de l'activité humaine, leurs valeurs et leurs «fins» particulières, sont mises efficacement de côté par le système du marché, laissant libre cours à la réorganisation sans scrupules de toutes ces activités dans les termes d'un modèle d'efficacité comme de simples moyens ou comme une instrumentalité

La force de l'application de ces notions aux œuvres d'art se mesure à la définition de l'art par la philosophie esthétique traditionnelle, et en particulier par celle de Kant, à savoir «une finalité sans fin», c'est-à-dire, une activité essentiellement orientée vers un but. Ladite activité n'en a pas moins aucune véritable raison d'être, aucune fin en soi dans le «vrai monde» des affaires, de la politique, de la praxis humaine concrète en général. Cette définition traditionnelle vaut sans doute pour toute forme d'art fonctionnant ainsi — non pas pour ce qui est des histoires qui tombent à plat ou des petits films de famille ou encore des gribouillages soi-disant poétiques, mais plutôt en regard d'œuvres réussies de la culture populaire et d'élite. On laisse tout autant en suspens nos vies réelles et nos préoccupations pratiques immédiates, lorsqu'on regarde *The Godfather* ou lorsqu'on lit *The Wings of the Dove* ou qu'on écoute une sonate de Beethoven.

À cette étape-ci, cependant, le concept de la marchandise rend possible la différenciation structurale et historique comme description universelle de l'expérience esthétique *per se* et sous quelque forme que ce soit. Le concept de la marchandise recoupe le phénomène de la réification, décrite plus haut en termes d'activité ou de production, sous un angle différent, à savoir la consommation. Dans un monde où tout est devenu marchandise, y compris la force de travail, les fins ne demeurent pas moins indifférenciées qu'elles le sont dans les schémas de production, elles sont toutes rigoureusement quantifiées et se comparent maintenant de façon abstraite grâce au médium de l'argent, que ce soit par leur salaire ou leur prix respectifs. Il est néanmoins possible de mettre en mots de façon innovatrice l'instrumentalisation de ces buts, leur réorganisation dans le sens de la séparation des moyens et des fins en stipulant que par sa transformation en marchandise, toute chose est réduite à un moyen vers sa propre consommation. Elle ne recèlerait plus de valeur qualitative en soi, mais seulement en autant qu'elle puisse être «utilisée». Les formes variées de l'activité perdent leur satisfaction intrinsèque immanente en tant qu'activité, et deviennent des moyens de la fin. Les objets du monde capitaliste de la marchandise se départissent de leur «être» ainsi que de leurs qualités intrinsèques et deviennent autant d'instruments de satisfaction. Un exemple courant, celui du tourisme — le touriste américain ne permet plus au paysage «d'être en son être» comme l'avait exprimé un Heidegger, mais il photographie le paysage, transformant ainsi graphiquement l'espace en sa propre image matérielle. L'activité concrète constituant la contemplation d'un paysage — y compris sans doute la perplexité dérangeante de l'activité elle-même, l'anxiété soudainement envahissante lorsque les êtres humains confrontent tout ce qui n'est pas humain, et s'interrogent sur les raisons de leur présence en cet endroit

précis, ainsi que sur les raisons d'une telle confrontation — est donc aisément remplacée par sa prise de possession et sa conversion en une forme de propriété personnelle. C'est le sens de la séquence remarquable du film *les Carabiniers* de Godard, où les vainqueurs du nouveau monde exhibent leur butin. À l'opposé d'Alexandre, ils ne font que s'approprier des images de tout ce qu'ils voient et étalent triomphalement leurs photos du Colisée, des pyramides, de Wall Street et Angkor Vat, comme s'il s'agissait de photos pornographiques. L'assertion de Guy Debord dans un ouvrage important, *la Société du spectacle*, va dans le même sens : l'image constitue en elle-même la forme ultime de la réification de la marchandise dans le cadre contemporain d'une société de consommation. La transformation universelle du monde objectal en marchandise nous amène au constat familier d'une consommation moderniste notoire constamment à la recherche du regard d'autrui. Par le même chemin, on arrive également à la sexualisation de nos objets et de nos activités : le nouveau modèle d'automobile devient essentiellement une image de soi à imposer aux autres, et nous ne consommons pas tant la chose elle-même que son idée abstraite, capable d'investissements libidinaux, étalés avec ingéniosité par la publicité.

Un tel constat de l'état de la réification marchande rend possible, de toute évidence, des rapports avec l'esthétique, ne serait-ce que parce que tout dans la société de consommation a pris une dimension esthétique. L'analyse Adorno-Horkheimer de l'industrie tire toute sa force de la justesse de sa démonstration sur la mise en place inattendue et imperceptible de la structure de la marchandise dans la forme et le contenu mêmes de l'œuvre d'art. Ceci répond cependant de l'ultime idéal hors d'atteinte du triomphe de l'instrumentalisation sur la «finalité sans fin» de l'essence de l'art. Il s'agit également de la conquête et de la colonisation par la logique d'un monde de la fin et des moyens du non-pratique, la notion d'anti-utilisation gagnant toujours du terrain sans défaillir et prônant le jeu pour le jeu; mais comment est-il possible «d'utiliser» dans ce sens la matérialité d'une phrase poétique? Tandis qu'il est facile de comprendre la possibilité d'acheter l'idée d'une automobile ou d'une cigarette, simplement pour s'accaparer l'image libidinale des acteurs, des écrivains et des mannequins, cigarette aux lèvres, il est beaucoup moins évident qu'une «consommation» d'un récit tende seulement vers son idée abstraite.

Dans sa plus simple expression, cette vision de la culture instrumentalisée, implicite dans l'esthétique du groupe Tel Quel et de l'École de Francfort, présente le processus de lecture comme étant lui-même reconstruit selon une différenciation des fins et des moyens. Il s'avère intéressant de juxtaposer la discussion sur *l'Odyssée* dans *Mimesis* d'Auerbach, et sa description de la verticalité de la tessiture complète que l'on retrouve à n'importe quelle coupure du poème, chaque paragraphe en vers, chaque tableau, immanent et atemporel, dépouillé de tout lien nécessaire et indispensable avec ce qui suit et ce qui précède. Eu égard à ces constatations, l'on peut apprécier l'étrangeté, l'artificiel historique

(dans le sens brechtien) des livres de notre époque, qu'on lit, tels les romans policiers, pour en connaître la fin. La plupart des pages ne représentent plus que des moyens de second ordre, qu'un tremplin vers la fin. Mais cette fin est en soi tout ce qu'il y a de plus insignifiant, dans la mesure où nous ne sommes pas pour autant propulsés dans un monde réel. L'identité d'un meurtrier imaginaire s'avère superflue selon les standards pratiques du monde réel.

Bien sûr, il faut tenir compte de la forme spécialisée du roman policier; néanmoins, les histoires policières s'offrent comme des exemples d'une expérience réifiée du monde qu'on décèle dans tous les sous-genres de l'art commercial contemporain en examinant comment s'effectue la transformation de la matérialisation de tel ou tel secteur ou zone de ces formes, en une fin et un désir de consommation satisfait, auprès duquel ce qui reste de l'œuvre est «abaissé» au rang des simples fins. Ainsi, dans le cadre du récit d'aventures de naguère, le dénouement, c'est-à-dire la victoire du héros ou du bandit, la découverte du trésor, la délivrance de l'héroïne ou des compagnons emprisonnés, la mise en échec des plans démoniaques, ou la révélation, au moment propice, d'un message urgent ou d'un secret, le dénouement donc, représente la fin réifiée en vue de laquelle l'on consomme tout ce qui le précède. La structure réifiante s'étend à chaque détail de la composition de chaque page du livre. Chaque chapitre est en soi une récapitulation du processus de consommation. Il se termine par l'image figée d'un nouveau et catastrophique revirement de la situation; ceci aide à constituer les plus petites gratifications d'un personnage terne, lequel n'actualise souvent qu'un seul potentiel. Prenons par exemple un Ned Land «colérique» qui explose enfin. Le roman d'aventures organise ses phrases en paragraphes: ceux-ci constituent des intrigues mineures. Si le paragraphe ne forme pas la structure, celle-ci pourrait être le travail de la phrase type fatidique, ou du tableau dramatique, stases identifiables, faciles à cerner, presque tangibles. Tout le tempo d'une telle lecture est «surprogrammé» d'illustrations intermittentes, lesquelles confirment sans cesse notre travail de lecteur, soit avant ou après les faits: en effet, nous transformons autant que nous le pouvons le flux transparent du langage en images matérielles et en objets à consommer.

Néanmoins, à ce stade-ci, on ne va pas encore bien loin pour ce qui est de la transformation du récit en marchandise. Depuis le naturalisme, le best-seller tend à produire un «ton de sensibilité» quasi matériel, phénomène beaucoup plus subtil et intéressant que ce que l'on vient de voir avec le roman policier. Ce «ton» flotte en quelque sorte au-dessus du récit, mais celui-ci ne l'exprime que partiellement: par exemple, l'on conçoit comme des marchandises le sentiment du destin dans les romans qui racontent de grandes histoires de familles, ou bien les rythmes «épiques» de la terre, les grands mouvements de l'histoire dans les diverses sagas. Les récits ne sont que moyens afin de pouvoir consommer ces rythmes et ces histoires; leur matérialité essentielle se confirme et se fonde dans la musique accompagnant la version filmée. Cette différenciation

structurale du récit et du ton spécial rendant cette sensibilité que l'on peut consommer, est donc une manifestation historiquement et formellement plus signifiante, plus vaste, du type du «fétichisme de l'écoute» dénoncé par Adorno lorsqu'il parle de la restructuration d'une symphonie classique de la part de l'auditeur d'aujourd'hui de façon à ce que la forme même de la sonate devienne un instrument servant à la consommation d'une mélodie facile à repérer.

Ainsi, il est évident que je considère l'analyse de la structure de marchandise de la culture de masse de l'École de Francfort digne d'un grand intérêt; si je propose plus loin une approche un tant soit peu différente du même phénomène, ce n'est surtout pas que je crois que leur approche soit périmée, au contraire, nous commençons à peine à tirer toutes les conséquences de telles descriptions, et nous sommes surtout loin d'un inventaire exhaustif des divers modèles et caractéristiques autres que la réification de la marchandise, qui peuvent servir à l'analyse de ces artefacts.

Ce n'est pas tant le dispositif négatif et critique de l'École de Francfort qui est insatisfaisant que la valeur positiviste dont le dispositif dépend, notamment la valorisation de l'art traditionnel et moderniste de l'élite perçu comme le lieu d'une production esthétique «autonome» de nature vraiment critique et subversive. Ici, les dernières œuvres d'Adorno (de même que *la Dimension esthétique* de Marcuse) constituent un recul par rapport à l'ambivalente imposition au niveau de la dialectique de la réussite d'un Schoenberg dans *The Philosophy of Modern Music* : le jugement présent dans les dernières œuvres ne tient précisément pas compte de la découverte fondamentale d'Adorno, à savoir l'historicité, et en particulier le processus irréversible du vieillissement des formes remarquables des temps modernes. Le cas échéant, on ne pourrait évaluer le statut «dégradé» de la culture de masse en se fiant à un point de repère fixe et immuable, qu'il s'agisse de Schoenberg, Beckett, ou de Brecht lui-même; en effet, les tendances fragmentées et encore sous-développées de la production artistique des dernières années indiquent une interpénétration de plus en plus grande des cultures savantes et des cultures de masse. Il suffit de considérer par exemple l'hyperréalisme et le photoréalisme en art visuel, la «nouvelle musique» de Lamonte Young, de Terry Riley ou de Phil Glass, ainsi que les textes postmodernistes à la Pynchon.

Il me semble donc essentiel de repenser l'opposition culture savante/culture de masse. L'opposition en cause a donné lieu traditionnellement à la mise en place de l'accent mis jusqu'à ce jour sur l'évaluation traditionnelle. Celle-ci fonctionne dans un monde sans référence temporelle, peu importe le fonctionnement du système de valeurs binaires. Par exemple, on considère la culture de masse populaire plus authentique que la culture savante, et l'on imagine la culture savante autonome, donc tout à fait incomparable à une culture de masse «dégradée». Nous remplacerons l'accent sur l'évaluation par une approche vraiment dialectique et historique du phénomène. Ceci exige

une lecture de la culture savante et de la culture de masse comme phénomènes entretenant un rapport objectif de même qu'une interdépendance dialectique, comme formes inséparables, jumelles d'une rupture de la production esthétique du capitalisme avancé. En partant de ce point de vue, on n'élimine pas le dilemme du deux poids-deux mesures de la culture de masse lorsqu'on la compare à la culture savante. Mais il y a eu transformation, non pas en un problème subjectif partant de nos propres standards de jugements, mais plutôt en une contradiction objective qui recèle ses propres racines sociales. De fait, si l'on considère l'émergence de la culture de masse, on est obligé historiquement de repenser la spécification de la nature de cette culture savante, à laquelle la tradition l'a toujours opposée. Les vétérans de la critique culturelle avaient une propension facile aux discussions comparatistes sur la «culture populaire» du passé. Ainsi, l'on est fatalement prisonnier de faux problèmes, tels que la valeur relative, si l'on voit un pouvoir d'unification de l'auditoire «populaire» dans la qualité esthétique d'une grande diffusion de la poésie romantique à la Hugo, et de tragédie grecque, de Shakespeare, de *Don Quichotte*, ainsi que des romans réalistes d'auteurs à succès comme Balzac ou Dickens. Cette valeur relative met d'un côté de la balance Shakespeare ou même Dickens, et de l'autre, des «auteurs» contemporains populaires de qualité supérieure tels que Chaplin, John Ford, Hitchcock, ou même Robert Frost, Andrew Wyeth, Simonon ou John O'Hara. Un tel sujet de conversation devient de toute évidence parfaitement absurde lorsque l'on comprend que d'un point de vue historique la seule forme de «culture savante» dite constituante de l'opposition dialectique de la culture de masse est la production culturelle d'élite contemporaine de la culture de masse. Il s'agit, pour ainsi dire, de la production artistique désignée sous le nom de *modernisme*. L'autre terme de la comparaison serait alors Wallace Stevens, ou Joyce, ou Schoenberg ou Jackson Pollock, mais sûrement pas des artefacts culturels comme les romans de Balzac ou les pièces de Molière, lesquels précèdent fondamentalement la séparation historique des cultures de masse et d'élite.

Mais ces précisions nous obligent à revoir aussi nos définitions de la culture de masse. Ce serait intellectuellement malhonnête d'assimiler les produits commerciaux de la culture de masse à l'art soi-disant populaire et, encore plus, à l'art folklorique du passé, formes d'art qui se penchaient sur des réalités sociales passablement différentes, et dont elles dépendaient. Elles étaient en fait l'expression «organique» de tellement de castes ou de communautés sociales différentes — par exemple, le village, la cour, le village médiéval, la *polis* et même la bourgeoisie classique lorsque celle-ci constituait encore un groupe social unifié avec sa spécificité culturelle propre. L'effet tendanciel sur tous ces groupes — unique dans l'histoire du capitalisme avancé — consista en un effet de dissolution et de fragmentation par l'action corrosive de la transformation universelle de la marchandise et le système du marché, ou d'atomisation en agglomérations (*Gesellschaften*) d'individus privés et isolés, équivalant à ces

agglomérations. Ainsi, le «populaire» comme tel n'existe plus, sauf dans des conditions marginalisées et très particulières, comme l'extérieur et le revers d'un soi-disant sous-développement dans le système capitaliste mondial. Il n'y a aucune commune mesure entre la production de la marchandise de la culture de masse contemporaine ou industrielle et les formes plus anciennes de l'art populaire ou folklorique.

Comprise de cette façon, l'opposition dialectique et l'interrelation structurale profonde de la culture de masse contemporaine et du modernisme rend possible tout un nouveau champ pour les études culturelles, lequel promet d'être plus intelligible, historiquement et socialement, que les recherches ou les disciplines qui ont conçu leur mission stratégiquement comme une spécialisation dans une branche ou une autre. Par exemple, à l'université, l'existence de départements ou de programmes d'anglais à côté de départements ou de programmes de culture populaire. Alors, on doit carrément mettre l'accent sur la situation sociale et esthétique, le dilemme de la forme et du public, situation que le modernisme partage avec la culture de masse, et à laquelle ils doivent tous les deux faire face, bien qu'elle soit «résolue» de façon antithétique. Ainsi, j'ai proposé ailleurs que l'on pourrait mieux comprendre le modernisme dans les termes de cette production de la marchandise, dont nous avons décrit l'influence structurale englobante sur la culture de masse; seulement, pour le modernisme, l'omniprésence de la forme de la marchandise détermine une position réactive, pour que ce même modernisme conçoive la vocation formelle comme une résistance à la forme de la marchandise. Sa vocation n'est pas une vocation de marchandise mais de conceptualisation d'un langage esthétique incapable d'offrir de satisfaction en termes de marchandise, et résistant à l'instrumentalisation. Il existe une différence entre cette prise de position et la valorisation du modernisme de l'École de Francfort (ou plus tard, par *Tel Quel*), et elle consiste en la qualification du modernisme comme étant réactif, c'est-à-dire comme un symptôme et un résultat d'une crise culturelle plutôt qu'une nouvelle «solution» en soi, une solution qui conçoit le texte moderniste comme la production et la protestation d'un individu isolé, et la logique de ses systèmes de signes comme autant de styles et de religions privés. La marchandise n'est pas seulement la forme antérieure et unique par laquelle on peut cerner structurellement le modernisme, mais les termes même de la solution sont contradictoires et rendent impossible la réalisation sociale ou collective de son projet esthétique. (Un exemple de la formulation fondamentale d'un tel projet esthétique serait l'idéal mallarméen du *Livre*.) Inutile d'insister sur le fait qu'il ne s'agit pas ici d'un jugement de valeur sur la «grandeur» des textes modernistes.

Par ailleurs, il existe d'autres aspects concernant la situation de l'art sous le capitalisme avancé qui demeurent inexplorés mais offrent autant de points de vue divers pour l'examen du modernisme et de la culture de masse, ainsi que leur dépendance structurale. Ainsi il en va de la matérialisation dans l'art contemporain, phénomène d'ailleurs

malheureusement mal compris de la plupart des théories marxistes contemporaines. Cet aspect n'a pas plu au formalisme académique, et cela, pour d'évidentes raisons. Il y a ici dramatisation de cette méconnaissance par l'insistance péjorative de la tradition hégélienne (Lukács aussi bien que l'École de Francfort) sur des phénomènes de réification esthétique, laquelle permet l'expression d'un jugement de valeur négatif. Juxtaposé à ces phénomènes, l'on retrouve l'éloge d'une tradition française du «signifiant matériel» et de la «matérialité du texte» ou de la «production textuelle» qui en appelle (s'en remet) pour entériner son pouvoir, à Althusser et Lacan. Si l'on accepte de considérer la possibilité de l'identité historique et culturelle des phénomènes autrement séparés de la «réification» et de l'émergence de signifiants qui sont de plus en plus matérialisés, alors ce grand débat idéologique serait basé sur un malentendu fondamental. Encore une fois, la confusion découle de l'insertion d'un faux problème de valeur, lequel programme fatalement toute opposition binaire en ces termes de bon ou mauvais, de positif ou de négatif, d'essentiel ou de superflu, à l'intérieur d'une situation plus justement historique, dialectique et ambivalente où la réification ou la matérialisation forme une caractéristique structurale majeure du modernisme comme de la culture de masse.

Ainsi, la tâche de définir ce nouveau domaine de recherche impliquerait en premier lieu l'inventaire d'autres thèmes ou phénomènes problématiques dans les termes desquels il s'avère possible et utile d'explorer l'interrelation de la culture de masse et du modernisme. Mais il faudra attendre pour mener à bien une telle tâche, pour l'instant prématurée. À ce stade-ci, je n'indiquerai qu'un seul autre thème de ce type à savoir la notion de répétition, selon moi de la plus grande importance pour ce qui est de préciser les réactions formelles antithétiques du modernisme et de la culture de masse à leur situation sociale commune. Nous sommes redevables à Kierkegaard de la forme moderne du concept de répétition, dont le post-structuralisme récent a favorisé les développements riches et intéressants. Pour Jean Baudrillard, par exemple, la structure répétitive de ce qu'il appelle le simulacre (c'est-à-dire la reproduction de «copies» sans originaux) caractérise la production de marchandises du capitalisme de consommation, et marque notre monde d'objets du sceau de l'irréel et d'une absence non motivée du «réfèrent». Prenons, par exemple, la place qu'ont prise jusqu'ici la nature, les matériaux bruts et la production primaire, ou les «originaux» d'une production artisanale. On n'a jamais rien vu de tel dans une autre formation sociale, quelle qu'elle fût.

Si c'est le cas, on s'attendrait à ce que la répétition constitue encore un autre trait de la situation contradictoire de la production esthétique contemporaine, à laquelle la culture de masse et le modernisme réagissent obligatoirement, d'une façon ou d'une autre. C'est en fait, ce dont il s'agit. On n'a qu'à invoquer la position idéologique traditionnelle de toutes les théories et les pratiques modernisantes depuis les Romantiques jusqu'au groupe *Tel Quel*, en passant par les formulations hégémoniques

du modernisme anglo-américain classique, et l'on observera l'accent stratégique mis sur l'innovation et la nouveauté, l'abandon obligatoire d'anciens styles et la pression du «il faut changer» afin de produire quelque chose qui résistera à la force de gravité de la répétition, comme caractéristique universelle des marchandises à portée équivalente. L'exigence du changement croît géométriquement avec l'historicité toujours plus rapide de la société de consommation; on n'a qu'à considérer le renouvellement constant, annuel ou semestriel, des styles et des modes.

De telles idéologies esthétiques n'ont assurément aucune valeur critique ou théorique. D'abord, elles sont purement formelles, et en tentant d'abstraire un quelconque concept d'innovation totalement vide à partir d'un contenu concret de changement stylistique de n'importe quelle période, on aboutit à un nivellement même de l'histoire des formes, sans compter l'histoire sociale; on projette également une espèce de vision cyclique du changement. Malgré tout, les idéologies esthétiques s'avèrent d'utiles symptômes pour détecter les moyens employés afin d'obliger les diverses formes de modernisme contre leur gré, et dans la trame même de leur forme, à réagir à la réalité objective de la répétition en soi. À notre époque, la conception post-moderniste du «texte» et l'écriture schizophrénique considérée idéale démontrent clairement cette vocation de l'esthétique moderniste qui veut produire des phrases radicalement discontinues, et qui défie la répétition pas seulement pour ce qui est de la séparation d'avec les plus vieilles formes ou des modèles formels plus anciens, mais plutôt à l'intérieur du microcosme du texte comme tel. Entre-temps, on peut considérer comme une sorte de stratégie homéopathique les types de répétition que s'est approprié le projet moderniste, de Gertrude Stein à Robbe-Grillet, par laquelle l'irritant externe, scandaleux et intolérable a été happé par le projet esthétique en soi; ainsi, on travaille systématiquement sur cet irritant, on le joue, et on le neutralise symboliquement.

Il n'en reste pas moins que la culture de masse a subi l'influence décisive de la répétition. En effet, on a souvent observé la force de vie des discours génériques plus anciens, et ce au sein même de la culture de masse, bien qu'ils aient été stigmatisés par les révolutions modernistes successives, qui ont toutes répudié les vieilles formes fixes de la poésie, de la tragédie et de la comédie et finalement même du «roman», qu'on a remplacées par l'inclassifiable «Livre» ou «texte». Les présentoirs de livres de poche dans les pharmacies ou les aéroports renforcent toutes les distinctions subgénériques possibles entre les genres roman noir, best-seller, policier, science-fiction, biographie et pornographie, de même qu'on observe une classification des plus conventionnelles des séries télévisées, et de la production et du marketing des films hollywoodiens. (Bien entendu, le système générique à l'œuvre lorsqu'il s'agit du cinéma contemporain diffère totalement de la formule traditionnelle de la production des années trente et quarante. Il a fallu contrer la concurrence de la télévision en inventant de nouvelles formes méta-génériques ou

omnibus, que les romans «originaux» reproduisent à leur tour. Cependant, ces formes omnibus — dont les «films à catastrophes» ne constituent qu'une des représentations les plus récentes d'une telle innovation — deviennent de nouveaux «genres» de leur propre chef, et se rabattent sur le stéréotype et la reproduction habituels et génériques.)

Néanmoins, l'on doit spécifier en termes historiques un tel développement. Les anciens genres précapitalistes représentent quelque chose comme un «contrat» esthétique entre un producteur culturel et une certaine classe homogène ou un public regroupé. Ils ont tiré leur vitalité du statut social et collectif (lequel variait grandement, selon le mode de production en cause), c'est-à-dire du fait d'un rapport entre l'artiste et son public, qui est encore d'une façon ou d'une autre une institution sociale et une relation interpersonnelle sociale concrète, avec sa propre validation et sa propre spécificité. Le statut social était celui de la situation de la production et de la consommation esthétique. Avec la venue du marché, le statut institutionnel de la consommation et de la production artistique disparaît : l'art n'est plus qu'une autre branche de la production de marchandises, l'artiste perd tout statut social et se voit confronter à l'alternative du poète maudit ou du journaliste; le rapport avec le public est problématisé, et ce dernier devient réellement un public introuvable (l'appel à la postérité, la dédicace de Stendhal «aux rares privilégiés» ou bien la remarque de Gertrude Stein, «J'écris pour moi et pour des étrangers» rendent un témoignage éloquent à cet état de choses intolérable).

Il serait inconcevable de penser la survivance du genre dans un contexte de culture de masse émergente, comme l'expression d'un retour à une stabilité des publics des sociétés précapitalistes. Au contraire, les formes génériques et les signes de la culture de masse doivent être compris dans le cadre d'une réappropriation et d'un déplacement historique de structures vieilles, au service de la répétition, laquelle constitue une situation très différente en termes de qualité. Le «public» atomisé des séries télévisées de la culture de masse s'attend à revoir toujours la même chose, d'où l'urgence d'établir une structure générique ainsi qu'un signal générique. On ne peut en douter, si l'on pense à notre consternation lorsque notre roman policier s'est révélé être un roman d'amour ou un roman de science-fiction; vous avez sans doute également été témoin de l'exaspération de vos voisins de rangée au cinéma, qui, au lieu d'avoir droit au film à suspense ou au film politique qu'ils croyaient voir en achetant leurs billets, se retrouvent assis devant un film d'horreur ou bien un film traitant de phénomènes surnaturels. On n'a qu'à penser également à la «faillite esthétique» de la télévision, mal comprise d'ailleurs. Les séries télévisées éprouvent de la difficulté à produire des épisodes socialement «réalistes» ou possédant une autonomie esthétique et formelle allant au-delà des simples variations sur un même thème. La raison structurale de cet état de choses a très peu à voir avec le talent des individus impliqués (malgré que ce talent soit exacerbé par «l'épuisement» incessant du matériel et par le tempo toujours croissant de production de

nouveaux épisodes). Elle repose plutôt sur la façon dont nous sommes formés à attendre la répétition. Même si on lit Kafka ou Dostoïevski, on s'attend à un format stéréotypé lorsqu'on regarde une série policière; si le type de récit du vidéo exigeait un niveau plus élevé de culture, on serait contrarié. La même situation, institutionnalisée, prévaut pour les films: il s'agit en effet de la distinction entre le cinéma américain (de fait, le cinéma multinational) qui détermine l'attente d'une répétition générique, et le cinéma étranger, lequel détermine *a priori* le changement des «horizons d'attente» au profit de la réception d'un discours culturel savant, ou des films soi-disant artistiques.

Cette situation entraînera d'importantes conséquences encore mal évaluées pour ce qui est de l'analyse de la culture de masse. Le paradoxe philosophique de la répétition, formulé par Kierkegaard, Freud et d'autres, a ceci de particulier qu'il ne peut survenir qu'une «deuxième fois». La première d'un événement, par définition, ne constitue pas une répétition; à sa deuxième occurrence, l'événement est ensuite converti en une répétition au moyen d'une action particulière appelée par Freud la «rétroactivité» (*Nachträglichkeit*). Ceci veut dire, comme c'est le cas pour le simulacre, qu'il n'existe pas de «première fois» pour la répétition comme telle, pas «d'original» d'où proviendraient les copies constituant la répétition. La production de livres du modernisme fait curieusement écho à ce phénomène. Comme par la *Phénoménologie* de Hegel, on ne peut que relire Proust ou *Finnegan's Wake*. Par contre, dans le modernisme, le texte hermétique demeure plus qu'un Everest à conquérir, mais aussi un livre, stable et réel, stabilité à laquelle on revient sans cesse. L'étudiant qui se penche sur la culture de masse ne tient pas un objet d'étude primaire, car dans la culture de masse, la répétition fait s'évaporer l'objet original, à savoir le «texte», l'oeuvre d'art.

Notre réception de la musique pop contemporaine, qu'il s'agisse des diverses formes de rock, de blues, de musique western, ou de disco, témoigne de façon éclatante de ce processus. J'affirmerais même que l'on n'entend jamais ce genre de 45 tours «pour la première fois»; plutôt, nous y sommes constamment exposés, à toutes sortes d'occasions, que ce soit par les rythmes constants de la radio de l'automobile, en passant par la musique de fond des restaurants à l'heure du lunch, dans les bureaux, ou dans les centres d'achat, jusqu'à l'interprétation supposée en bonne et due forme de «l'oeuvre», dans une boîte ou dans un concert au stade, ou bien encore sur disques achetés en vue d'une audition complète et ininterrompue. Il ne s'agit plus de cette première audition déroutante de l'oeuvre classique, que l'on écouterait à nouveau en concert ou à la maison. L'on s'attache passionnément à tel ou tel 45 tours; on y investit beaucoup d'associations personnelles de toutes sortes, de symbolisme existentiel, constituant finalement les traits d'un tel attachement, et existant autant en fonction d'une connaissance de soi, qu'en fonction d'une connaissance de l'oeuvre elle-même: le 45 tours, par le biais de la répétition devient de façon imperceptible une partie du tissu existentiel de nos propres vies. On s'entend alors en réalité soi-même, dans ses écoutes antérieures.

Dans ce cas, il serait insensé d'essayer de retrouver un sentiment quelconque vis-à-vis du texte musical «original» dans sa première manifestation, ou tel qu'on l'aurait entendu pour la «première fois». Quels que soient les résultats d'un tel projet académique ou analytique, on ferait une différence entre son objet d'étude, d'une composition autre, et le même «texte musical», qui lui, est compris comme un phénomène de la culture de masse; en d'autres mots, il s'agit de répétition pure et simple. Pour cette raison, le dilemme de l'étude de la culture de masse réside dans l'absence structurale, dans la volatilisation répétée des «textes primaires»; on ne gagnera pas plus de terrain en s'imaginant pouvoir reconstituer un «corpus» de textes à la manière des médiévistes, par exemple, qui travaillent avec des structures génériques et répétitives de l'époque précapitaliste, ne reflétant qu'une ressemblance superficielle avec les structures de la culture de masse contemporaine et de la culture commerciale. De plus, à mon sens, le recours au terme «intertextualité», de nos jours à la mode, n'offre pas davantage d'explications.

L'intertextualité désigne, dans le meilleur des cas, un problème plutôt qu'une solution. La culture de masse, quant à elle, présente un dilemme méthodologique difficile à cerner et plus encore à résoudre dans le cadre de l'habitude conventionnelle à poser en principe un objet stable du commentaire ou de l'exégèse, sous forme d'un texte ou d'une œuvre primaire. En ce sens, également, une conception dialectique de ce domaine d'étude, où le modernisme et la culture de masse sont perçus comme un phénomène esthétique unique, possède l'avantage de miser sur la survie du texte primaire à l'un de ses pôles; à l'autre pôle, la conception dialectique procure ainsi un guide à suivre pour l'exploration déconcertante de l'univers esthétique, un déferlement de messages ou un bombardement sémiotique, d'où le référent textuel a disparu.

Jusqu'à maintenant notre réflexion soulève à peine le voile; en fait, elle ne pose même pas certaines questions urgentes avec lesquelles on doit se collecter; car celles-ci déterminent toute approche de la culture de masse contemporaine. Dans ce sens, nous avons négligé de jeter un regard sur un jugement quelque peu différent de la culture de masse; cette position tient vaguement ses origines de celles de l'École de Francfort sur le sujet, mais ses partisans comptent des «radicaux» autant que des «élitistes» de la Gauche d'aujourd'hui. Les tenants d'une telle option voient dans la culture de masse ni plus ni moins qu'une manipulation et un lavage de cerveau commercial, une distraction sans raison d'être de la part des corporations multinationales. Les multinationales contrôlent, selon eux, chaque aspect de la production et de la distribution de la culture de masse. Mais si c'était le cas, ce serait alors clair que l'étude de la culture de masse serait au mieux assimilée à l'anatomie des techniques du marketing idéologique, et subsumée sous l'analyse de la publicité. Néanmoins, les recherches fructueuses de Roland Barthes sur la publicité dans *Mythologies*, a permis à la publicité de s'ouvrir à tout l'éventail des opérations et des fonctions de la culture des occupations quotidiennes; par contre, les sociologues de la manipulation (à l'exception de l'École de

Francfort elle-même, bien entendu) ne portent aucun intérêt à la production artistique hermétique ou savante, cela va presque de soi. Nous avons discuté plus haut de l'interdépendance dialectique de cette production avec la culture de masse. La portée générale de la position des sociologues de la manipulation a pour effet de supprimer entièrement toutes considérations sur la culture à part une structure close au niveau le plus épiphénoménal de la superstructure. Il n'y aurait alors de valable dans les caractéristiques de la vie sociale lorsqu'une théorie et une stratégie politique sont en cause, que les niveaux politique, idéologique et juridique de la réalité superstructurale, ainsi nommés par la tradition marxienne. La structure universitaire et les idéologies des différents domaines d'étude qui infligent la répression du moment culturel, par exemple, la science politique et la sociologie refoulent les préoccupations culturelles sous la «sociologie de la culture», en l'occurrence, rubrique confinant au ghetto, et «champ de spécialisation» marginalisé. Qui plus est, la répression constitue, de façon générale, sans le vouloir, la continuation de la position idéologique la plus fondamentale du monde des affaires américain, pour qui la «culture» — réduite au théâtre, à la poésie, et aux concerts pour intellectuels snobs — constitue l'activité la moins sérieuse, la plus triviale de la «vraie vie» dans sa course quotidienne effrénée. Par ailleurs, même la vocation de l'esthète (perçue pour la dernière fois aux États-Unis pendant les beaux jours d'avant la politisation des années cinquante) et de son successeur, le professeur de littérature à l'Université, avait un contenu symbolique dans le contexte social et exprimait (souvent inconsciemment) l'anxiété suscitée par la compétition du marché ainsi que par le rejet d'une primauté des préoccupations et des valeurs du monde des affaires : le formalisme académique rejette avec autant de virulence ces préoccupations et ces valeurs, que ne le font les sociologues de la manipulation à l'égard de la culture; un désaveu qui n'est pas loin de pouvoir rendre compte de la résistance et de l'attitude défensive des études littéraires contemporaines envers tout ce qui se rapproche de la douloureuse réintroduction de la «vraie vie», c'est-à-dire le contexte socio-économique et historique. En effet, la vocation esthétique portait vers le reniement et la dissimulation d'une telle «vérité».

Il faut pourtant demander aux sociologues de la manipulation si leur monde est le nôtre. Je dirais, me faisant certainement le porte-parole de plusieurs, que la culture, loin d'être le seul fait d'un bon livre par mois, ou une sortie au ciné-parc, forme la trame même de la société de consommation : on n'aura jamais vu une société aussi saturée de signes et de messages. Selon Debord, lorsqu'il traite de l'omniprésence et de la toute puissance de l'image dans le capitalisme de consommation, les priorités du réel seraient plutôt renversées, et la culture s'interpose partout, jusqu'au point où l'on doit démêler à la base les «niveaux» politique et idéologique de leur premier mode de représentation, à savoir, le culturel. Howard Jarvis, Carter, même Castro, les Brigades rouges, Vorster, l'«infiltration» communiste en Afrique, la guerre du Vietnam, les grèves, l'inflation elle-même — tous formant image, se manifestant avec l'urgence des représentations culturelles, qui n'ont très certainement rien

de la réalité historique comme telle. Si l'on veut continuer à conserver sa foi en des catégories telles les classes sociales, on devra les repêcher du fond du puits insondable et sans substance de l'imagination culturelle et collective. Même l'idéologie a perdu sa précision de préjugé, de fausse conscience et d'opinion facile à identifier : notre racisme s'embrouille à la vue des comédiens noirs tirés à quatre épingles présentés à la télé et dans les annonces publicitaires, notre sexisme doit passer par les stéréotypes des adhérents du MLF des séries télévisées. Suite à cela, qu'on mette l'accent sur la primauté du politique, si le cœur nous en dit : jusqu'à ce qu'on puisse percevoir un tant soit peu l'omniprésence de la culture, il est impensable de cerner les conceptions réalistes de la nature et la fonction de la praxis politique.

Le projet de la théorie de la manipulation fait une place aux rares objets culturels ayant à toutes fins pratiques un contenu politique et social évident : pensons par exemple aux chansons contestataires des années soixante à *The Salt of the Earth*, aux romans de Clancey Segal ou de Sol Yurick, aux murales chicanos et à la Troupe de mime de San Francisco. Le présent article ne peut donner la tribune aux problèmes complexes de l'art politique; par contre, en tant que critique de la culture, on se doit d'en parler, et de repenser de façon plus satisfaisante pour la société moderne les catégories ayant conservé l'allure des années trente.

Le problème de l'art politique — il ne s'agit pas simplement d'un choix ou d'une option toute faite — ajoute au plan présenté au début de cet article une dimension importante. La présupposition insinuée plus haut soutenait la dépendance de la création culturelle authentique vis-à-vis de la vie collective authentique, la vitalité du groupe social «organique», quelque aspect qu'il prenne. Et de tels groupes varient, de la polis classique au village paysan, de la vie commune du ghetto jusqu'aux valeurs qu'ont en commun les membres d'une bourgeoisie pré-révolutionnaire prête à se battre. Le capitalisme tend à dissoudre systématiquement la cohésion de chacun des groupes sociaux, sans exception, y compris sa propre classe dirigeante. Il problématise de cette façon la production esthétique et l'invention linguistique, prenant leur source dans la vie du groupe. Il en résulte, comme nous l'avons indiqué, la fission dialectique d'une expression esthétique plus ancienne en deux modes, le modernisme et la culture de masse, toutes deux pareillement dissociées de la praxis de groupe. Les deux modes ont atteint une virtuosité technique admirable : mais il ne faut pas se leurrer, on ne peut s'attendre à ce que l'une ou l'autre de ces structures sémiotiques se transforme à nouveau en ce qu'on pourrait appeler de l'art politique, ou de façon plus générale, cette culture vivante, authentique, pratiquement oubliée faute d'avoir été vécue. Les deux positions esthétiques les plus influentes de la gauche, sont d'abord la position «Brecht-Benjamin», laquelle s'attend à une transformation des techniques naissantes de la culture de masse et des canaux de communication des années trente, en un art ouvertement politique, et ensuite le groupe Tel Quel qui affirme à nouveau l'efficacité révolutionnaire et subversive de la révolution du langage et de

l'innovation moderniste et post-moderniste formelle; mais d'après ce que nous avançons plus haut, nous devons malheureusement conclure qu'aucune de ces deux positions ne s'adresse aux conditions particulières de notre époque.

La seule production culturelle authentique serait celle qui s'alimente de l'expérience collective des groupes marginaux de la vie sociale du système mondial : la littérature noire, le Blues, le rock de la classe ouvrière britannique, la littérature des femmes, la littérature gaie, le roman québécois et la littérature du Tiers-Monde; cette production devient possible en autant que le marché et le système de marchandise n'atteignent pas profondément ces formes de vie collective ou de solidarité. Il ne s'agit pas ici d'un pronostic négatif, sauf si l'on croit en un système qui manquerait de plus en plus de souffle, qui réussirait à tout englober; c'est très précisément la praxis collective, c'est-à-dire l'innommable lutte des classes traditionnelle, qui ébranle le système, lequel s'organise indéniablement autour de nous depuis le début du capitalisme industriel. Cependant, le rapport entre la lutte des classes et la production culturelle n'est pas immédiat; on ne réinvente pas l'accès à l'art politique et à la production culturelle authentique en introduisant des signaux politiques et des signaux de classe dans notre discours artistique individuel. La lutte des classes ainsi que le lent développement intermittent de la véritable conscience de classe constituent d'eux-mêmes le procès au moyen duquel un nouveau groupe «organique» s'élabore. De cette manière, le collectif perce l'atomisation réifiée (que Sartre appelle la sérialité) de l'existence sociale capitaliste. À ce stade, c'est du pareil au même de dire que le groupe existe et qu'il génère une vie et une expression culturelle propre. Il s'agit, si vous voulez, du troisième terme de mon tableau initial des destins de l'esthétique et du culturel sous la férule du capitalisme; il reste que l'on ne poursuit aucun but valable en spéculant sur les formes que pourraient prendre ce troisième type authentique de langage culturel, selon la configuration des situations encore inconnues. Quant aux artistes, «le hibou de Minerve s'envole au crépuscule», et pour eux comme pour Lénine en avril, le test de l'inévitable en histoire survient toujours après les faits; on ne peut pas les assurer, pas plus que quiconque d'ailleurs, d'un possible historique avant que ce possible n'ait été tenté.

Ceci dit, on peut maintenant revenir à la question de la culture de masse et de la manipulation. La théorie de la manipulation suppose de la psychologie, soit : Brecht nous montra qu'il était possible d'opérer n'importe quelle transformation sur n'importe qui pourvu que les circonstances s'y prêtent (*Mann ist Mann*); il mit néanmoins l'accent, autant sinon davantage sur la situation et les matériaux bruts que sur les techniques. On peut rendre plus évident le problème clé relié au concept de pseudo-concept de la manipulation en le juxtaposant à la notion freudienne de la répression. Le mécanisme freudien entre en scène seulement après l'éveil de son objet, à savoir le traumatisme, la mémoire surchargée, un désir coupable ou menaçant, l'anxiété, et quand cet objet risque d'émerger dans la conscience du sujet. La répression freudienne est

donc déterminante, elle possède un contenu spécifique et l'on peut même la considérer comme une «reconnaissance» de ce contenu, qui s'exprime sous la forme du reniement, de l'oubli, du lapsus, de la mauvaise foi, du déplacement, de la substitution...

Il va sans dire, le modèle freudien classique de l'œuvre d'art (pareillement au rêve et au mot d'esprit) fut celui de l'accomplissement symbolique du désir refoulé, celui d'une structure complexe de l'indirection par le biais de laquelle le désir peut échapper à la censure répressive et acquérir un tant soit peu de satisfaction, purement symbolique, bien sûr. Une «révision» plus récente du modèle freudien — *The Dynamics of Literary Response* de Normand Holland — propose par ailleurs un plan plus approprié à l'étude du problème qui nous préoccupe. Il s'agit de concevoir comment l'on peut supposer que les œuvres d'art commerciales «manipulent» leur public. Selon Holland, il faut décrire la fonction psychique de l'œuvre d'art de telle façon que les deux caractéristiques inconsistantes et même incompatibles de la gratification esthétique s'harmonisent et se voient attribuer une place comme les pulsions jumelles d'une même structure. Les caractéristiques de la gratification comprennent d'un côté sa fonction d'exaucement des souhaits et de l'autre côté la nécessité d'une fonction protectrice de la structure symbolique vis-à-vis de la psyché contre l'éruption effrayante et potentiellement nuisible de désirs et de tout ce qui pourrait constituer notre désir à court ou à long terme. Il s'ensuit une conception suggestive chez Holland de la vocation de l'œuvre d'art. Il s'agit d'ordonner ce matériel brut des pulsions et le désir archaïque ou le matériel fantaisiste. Récrire le concept de gestion du désir dans des termes sociaux nous permet de penser la répression et l'exaucement des souhaits comme formant un tout, selon l'unité d'un seul mécanisme, ce tout fait autant de compromis psychiques, réveille stratégiquement des fantasmes à l'intérieur de structures symboliques qui les organisent, les contiennent, les diffusent, donnant ainsi libre cours aux désirs intolérables, impossibles à réaliser, mais par ailleurs impérissables, et ce jusqu'à ce qu'on puisse les mettre de côté à nouveau.

Il me semble que ce modèle permet de rendre compte des mécanismes de la manipulation, de la diversion, de la dégradation, qui sont sans contredit à l'œuvre dans la culture de masse et les médias. Le modèle rend possible en particulier la compréhension de la culture de masse, non pas comme une simple distraction dénuée de sens, ou une fausse conscience, mais plutôt comme un travail de transformation sur les anxiétés et les fantasmes politiques et sociaux; ceux-ci doivent alors jouir d'une présence efficace à l'intérieur du texte de culture de masse afin d'être subséquentement «organisés» ou réprimés. En effet, les réflexions initiales de cet article propose le prolongement de notre thèse aux considérations sur le modernisme même si on ne peut pas aller plus avant sur ce sujet. J'avancerai, par conséquent, que la lecture de masse et le modernisme ont tous deux autant de contenu, dans l'acception globale du terme, que les expressions plus anciennes de réalisme social. Cependant,

le contenu propre au modernisme et à la culture de masse contemporaine est mis en œuvre de manière différente. Le modernisme et la culture de masse entretiennent des rapports de répression avec les anxiétés et les préoccupations sociales fondamentales, avec les espoirs et les taches aveugles, les antinomies idéologiques et les fantasmes sur les désastres, constituant chacun leurs matériaux bruts. Seulement, là où le modernisme tend à ordonner ce matériau afin de produire des structures compensatoires de types divers, la culture de masse les réprime au moyen d'une construction narrative de résolutions imaginaires et la projection d'une paix sociale illusoire.