

Petite revue de philosophie

Post modernum omne animal triste

François Raymond and François-Marie Bertrand

Volume 9, Number 1, Fall 1987

Postmodernité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1103496ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1103496ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Raymond, F. & Bertrand, F.-M. (1987). Post modernum omne animal triste. *Petite revue de philosophie*, 9(1), 71–93. <https://doi.org/10.7202/1103496ar>

Post modernum omne animal triste*

François Raymond

*Professeur au département de philosophie
du CEGEP Édouard-Montpetit*

et

François-Marie Bertrand

Peintre

* Ce texte est un simulacre.

Le tenseur moderne/postmoderne

Il nous est apparu de plus en plus que la question postmoderne compte une complexité telle que nous pouvons facilement dire qu'il en existe un bon nombre de sens différents et qu'ils ne sont pas — quel bonheur! — tous conjugués. Cette question se présente avec une acuité différente en architecture, dans la danse, la musique, la littérature, la peinture, la cuisine, l'esthétique, etc. Donnons quelques exemples. Suzi Gablik¹ après avoir montré la multiplicité des options picturales radicalement différentes les unes des autres dans le New-York des années 70 déplore cette même multiplicité. Pour elle, la condition postmoderne est une calamité parce que cette période

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

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

It is our general thesis that the postmodern scene in fact, begins in the fourth century with the Augustinian subversion of embodied power, and that everything since the Augustinian refusal has been nothing but a fantastic and grisly implosion of experience as Western culture itself runs under the signs of passive and suicidal nihilism².

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

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

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

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

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

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

Le moderne

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

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

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

4. New-York, Bantam Book, 1976.

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

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

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

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

siècle et qui a revécu encore vers les années 1850⁵) est une technique fortement utilisée par les modernes du début du siècle: cubistes, dada et abstraits. Mais un collage de styles déjà existants n'avait pas encore été exploré. D'autre part, un tel type de collage serait réactionnaire dans la mesure où *la nouveauté* n'est pas affrontée comme telle.

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

* * *

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

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

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

ciles à récuser. Chacun des grands récits d'émancipation à quelque genre qu'il ait accordé l'hégémonie, a pour ainsi dire été invalidé dans son principe au cours des cinquante dernières années. — Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel: «Auschwitz» réfute la doctrine spéculative. Au moins ce crime, qui est réel, n'est pas rationnel. — Tout ce qui est prolétarien est communiste, tout ce qui est communiste est prolétarien: «Berlin 1953, Budapest 1956, Tchécoslovaquie 1968, Pologne 1980» (j'en passe) réfutent la doctrine matérialiste historique: les travailleurs se dressent contre le Parti. — Tout ce qui est démocratique est par le peuple et pour lui, et inversement: «Mai 1968» réfute la doctrine du libéralisme parlementaire. Le social quotidien fait échec à l'institution représentative. — Tout ce qui est libre jeu de l'offre et de la demande est propice à l'enrichissement général et inversement: les «crises de 1911, 1929» réfutent la doctrine du libéralisme économique. Et la «crise de 1974-1979» réfute l'aménagement post-keynésien de cette doctrine⁶.

Les grands récits représentent des principes unificateurs et prescriptifs et leurs échecs sont «[...] autant de signes d'une défaillance de la modernité⁷».

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

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

7. *Ibid.* p. 563.

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

Où peut résider la légitimité, après les métarécits? Le critère d'opérativité est technologique, il n'est pas pertinent pour juger du vrai et du juste. Le consensus obtenu par discussion, comme le pense Habermas? Il violente l'hétérogénéité des jeux de langage. Et l'invention se fait toujours dans le dissentiment. Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs⁹.

Le postmoderne serait l'ère de la paralogie: c'est-à-dire un temps où légitimer ne passe pas par l'activité totalisante de la raison mais par «le systématique ouvert, la localité et l'anti-méthode¹⁰». L'art et la

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

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

10. *Ibid.* p. 98.

science, si l'on excuse le singulier, procèdent plutôt par «hétérogénéité des règles» et «recherche du dis-sentiment¹¹».

Que se passe-t-il quand les grands récits perdent leur valeur de coalescence? L'échec des grands récits est une autre façon de poser le problème du nihilisme, de l'échec de la métaphysique et d'affirmer les pluralités de positions simultanées et divergentes qui s'offrent actuellement. Nous allons délaissier le modèle et la copie, les beaux modèles les mauvaises copies, les mauvais modèles les bonnes copies, et toutes les hiérarchisations qu'elles entraînent. Apparaîtront des formes qui ne sont ni modèles ni copies. Et c'est ce qui semble à certains si menaçant¹². Avec la raison disparaît aussi l'histoire. Cette menace c'est la mauvaise multiplicité. Une mauvaise multiplicité, c'est un peu comme le faux infini. Elle prend les traits du désordre et de l'incohérence. Nous voyons jouer cette forme de multiplicité en opposition avec une autre forme politique dans un autre texte cité par Hannah Arendt:

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

11. Sur ce sujet le dernier chapitre de *La Condition postmoderne* intitulé «La légitimation par la paralogie», p. 98.
12. Dans un ensemble de simulacres on ne sait pas quelle direction prendre. On se trouve dans cette situation où «le passé n'éclairait plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres» (de Tocqueville cité par Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15-16).

sous le joug de quelques heureux conquérants», comme l'avait craint, à juste titre, John Dickinson¹³.

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

Qu'est-ce qu'un simulacre?

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

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

Alain Badiou dans un article¹⁴ utilise l'expression *archipellagique* pour décrire la relation des différents types de discours du texte de Lyotard: *Le différend*. L'idée de l'*archipel* dont la mer est elle-même une île. En quelque sorte une autre formulation de la *Bibliothèque de Babel* de Borges. Et pour citer Badiou:

13. *Ibid.* p. 206.

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

L'incertitude quant à la règle s'avère dans la multiplicité, proprement dérégulée, des procédures d'enchaînement¹⁵.

L'aspect pluraliste est lié au simulacre lui-même rattaché à cette époque postmoderne, époque où le principe unificateur de la raison est cassé. C'est ce que Katharina Kuh nomme le *Break up*¹⁶, identifié comme une des caractéristiques de l'art moderne. C'est aussi une mise en morceaux critique des conditions d'existence nécessaires d'un certain état technique donné¹⁷.

Lyotard est un pluraliste¹⁸. C'est pourquoi Alain Badiou est amené à poser l'idée d'archipel; un ensemble d'objets disparates est une idée moderne. Car, si les grands récits ne valent plus, si le monde ne s'unifie plus, ce qui doit s'affirmer du monde est pluriel. Nous tentons de penser en terme de multiplicité. Sous cet aspect, le concept postmoderne — soit simultanéité de différence, soit mouvement — est semblable au concept moderne de *Break up*. Les peintures postmodernes qui sont invoquées comme

15. *Ibid.* p. 851. Voir Apollinaire, *Chroniques d'art*, Coll. Idée, Paris, Gallimard, 1960: «Picabia, rompant avec la formule conceptionniste, s'adonnait, en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle.» Dans *Le Temps*, 14 octobre, 1912, p. 343.
16. *Break-up: The Core of Modern Art*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1966.
17. Lyotard présente la force du moderne dans la capacité d'anamnèse qui se manifeste chez les modernes graduellement, chacun ajoutant, de Manet à Barnett Newman, une chose de plus que nous avons oubliée être nôtre.
18. Voir Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 189.

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

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

Et pourquoi Nietzsche invoque-t-il ensuite l'idée de «l'ombre la plus courte¹⁹»? Une ombre indique toujours sa source. Quand il n'y a plus d'ombre, l'objet apparaît comme lui-même sans référence à aucune source. Et c'est cette idée que nous retrouvons ici dans le simulacre. Forme qui ne se rapporte pas à une autre, sinon par distance. Un monde à ombre longue, c'est un monde où tous les objets pointent dans une même direction. Un monde de simulacre, ne pointe dans aucune direction. Les points de vue totalisateurs sont eux-mêmes des éléments quelconques d'une série de disparates. D'emblée, Gilles Deleuze décrit aussi l'art moderne comme étant du simulacre:

On définit la modernité par la puissance des simulacres²⁰.

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

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

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

II

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

Le local

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

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

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

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

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

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

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

simulée²¹. Elles sont interreliées car l'anthropologique, l'esclave ou l'attardée sont autant de simulacres. De la même façon, telle simulation citera un moment historiquement antérieur, un retard; en même temps il pourrait apparaître qu'elle ait été faite sous pression. Elle pourrait très bien aussi avoir une valeur sans être intéressante pour la métropole. Localement on s'y attarderait en plus ou moins grand nombre. C'est l'impensable affirmation internationale des différences locales. Si nous supposons que le postmoderne représente le règne des simulacres, il faut en même temps supposer que toute position centralisante est elle-même attardée. L'impérialisme est une position qui feint, avec succès, au plus près de l'aveuglement, la maîtrise de la dispersion.

Le postmoderne entendu comme une multiplicité de simulacres ne fait pas son deuil des conflits dûs aux différences. Quitte à ce qu'aucune orientation globale ne soit accessible²².

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

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

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

Pourquoi aurions-nous épuisé les relations possibles entre l'abstraction²³, la représentation²⁴ et l'énonciation²⁵? Quel est l'intérêt qui se cache derrière l'idée de cet épuisement?

III

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

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

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

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

23. Source, reflet/miroir, gouffre.

24. Modèle, copie, simulacre, parodie, pastiche, etc.

25. Science, morale, esthétique.

26. *L'Actualité*, janvier 1987, p. 84.

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

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

Pourquoi refuser l'importance des forêts? Pourquoi refuser l'importance de l'essentielle diversité culturelle? Et pourtant, n'est-ce pas le projet d'une histoire universelle — strictement métropolitaine qui forme dans les faits historico-politiques son unanimité dans un rapport de forces qui crée une hiérarchie qu'elle domine évidemment. Ceci est mort. Ou ceci serait mort selon Jean-François Lyotard²⁷.

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

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

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

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

When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time when we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an «other» among others. All meaning and every goal having disappeared, it becomes possible to wander through civilization as if through vestiges and ruins. The whole of mankind becomes an imaginary museum: Where shall we go this weekend — visit the Angkor ruins or take a trol in the Tivoli of Copenhagen? We can very easily imagine a time close at hand when any fairly well-to-do person will be able to leave his country indefinitely in order to taste his own national death in an interminable, aimless voyage²⁸.

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

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

vue central²⁹ métropolitain. Ce n'est pas sans une certaine amertume qu'un métropolitain considérera la distribution d'un ensemble de disparités minoritaires. Le métropolitain n'arrive pas à concevoir qu'un aussi grand nombre de différences puisse se passer de lui, avec autant de façons diverses. Aussi, parce que ce point de vue jette un arbitraire sur les idées: celles qui lui donnent le plus de pouvoir, simulant ainsi au plus près, la raison.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nous ne doutons pas que ce soit ici notre cas.

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

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

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

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

Et on en prend les moyens³².

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

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