

## **L'idéologie bourgeoise et la puissance des mots et des images**

**Prenez note: lisez les leçons sur la ritualisation avant celle-ci; les parties du texte en caractères petits sont des parenthèses que vous pouvez sauter**

Comment une image ou un mot devient-il capable d'influencer les personnes, au point qu'on le décrit comme puissant? Pourquoi certains mots et images ont-ils un pouvoir démesuré comparé à d'autres représentations? Pour répondre à cette question, au moins en ce qui concerne les symboles dans un contexte occidental, il faut analyser l'évolution de la représentation dans le contexte du développement de l'idéologie bourgeoise.

L'idéologie est avant tout un système qui tente d'imposer une cohérence sur les représentations et les valeurs en les plaçant dans un système et surtout en sélectionnant un nombre restreint d'éléments censés représenter la communauté (par exemple, on a tendance à penser la générosité typique de Noël au sein de la famille et entre amis comme étant en dehors de l'idéologie capitaliste sauf en y projetant un complot «capitaliste» qui vise à augmenter la vente de marchandise; autrement dit, la générosité et l'amitié ne font pas partie de l'idéologie du capitalisme). Le petit nombre de composants et leur orientation unidimensionnelle créent l'impression qu'il y a une règle d'inclusion sur laquelle repose la sélection de symboles de communauté, et que les valeurs qui gèrent le vécu quotidien soient organisées dans un système cohérent.

Ceci n'est qu'une illusion, car pas toutes les valeurs ne sont incluses dans un champ idéologique. Par exemple, l'imaginaire est une dimension où se confrontent les valeurs qui dominent le vécu et, d'autre part, les valeurs sélectionnées par l'idéologie pour définir des champs d'action, où l'individu se heurte contre les autres individualités (et donc contre lui-même, car il doit partager un certain nombre de valeurs pour créer des champs d'actions sociales). L'imaginaire est donc un espace à la fois social et psychologique, car intensément privé et individuel.

Mais ce n'est pas tout. L'idéologie et l'imaginaire ont des rôles différents dans les sociétés européennes et américaines. Elles ont évolué de façon différente, et ceci a conditionné le

rôle de l'idéologie et donc les fonctions des représentations visuelles et verbales dans les deux régions.

Il existe une connexion très particulière et même bizarre entre l'idéologie, les mots et les images dans la culture américaine. Dans le discours qui entoure l'espace public, on prétend que l'art et le verbe (la langue) sont essentiellement la même chose, et que l'influence de l'art dans le 'vrai' monde pour structurer des idées et des attitudes est sans égal, plus puissant parfois des idées politiques.

Ceci est possible uniquement grâce à deux processus: 1) l'élimination de l'imagination comme une dimension fondamentale de l'espace où la culture et l'individu se rencontrent, et 2) l'affaiblissement de la connexion entre représentation et vécu.

Ce dernier aspect semble un peu ironique dans un monde où la culture populaire et ses simulacres (cf. Baudrillard) sont plus importants des idées politiques explicites et bien formulées. Ironiquement, c'est précisément la multiplication de références (signifiés) due au dynamisme de la culture populaire qui a augmenté le degré de polysémie de chaque signifiant, affaiblissant la précision du lien avec le vécu. Le résultat est que les signifiés des signifiants semblent exister dans un espace toujours plus fermé justement parce qu'il y a plus et non moins de symboles comparés au nombre relativement fixe de parcours de vie.

Tout ceci est alimenté par le fait que les individus toujours plus déracinés de leurs communautés de référence par la mondialisation et par le néolibéralisme se trouvent dans une position ambiguë vis-à-vis du passé et de la tradition: sans communauté de référence bien définie, ils doivent trouver un autre cadre symbolique où les symboles partagés puissent être mis en scène avec une certaine souplesse dans les négociations qui lient l'individu à cette communauté de référence. Ils s'engagent donc à augmenter le nombre de symboles identitaires et de liens aux autres, dans une tentative de créer un substitut pour la communauté qui semble distante ou même absente pour plusieurs personnes plus ou moins abandonnées par les institutions qui, jadis, les encadraient solidement dans une

communauté «forte». Le désir de participer dans l'explosion populaire de la créativité dans la dimension symbolique (par exemple, *YouTube* ou *MySpace*) pousse ces personnes à être davantage sensibilisées aux composants et aux dynamiques de cet espace, et donc elles cherchent inspiration, sur le côté narratif et esthétique, des entités déjà existantes. Accélération le rythme de production du symbolique va toutefois dévaloriser davantage les composants de cet espace: on augmente la quantité de symboles «tout-usage» aux dépens de la précision du lien signifiant-signifié. Les signes qui remplissent ce nouvel espace (qu'on peut de façon légitime appeler la culture populaire) sont chacun relativement simple comparés aux éléments qui composent la «haute culture» traditionnelle. Leur simplicité, cependant, signifie qu'ils ne soient autant polyvalents et polysémiques que les anciens symboles plus traditionnels de la communauté. Bref, l'explosion récente de la créativité de produits culturels a comme effet de détacher les signifiants de leurs signifiés à la dimension vécue. Détachés, ils se rattachent à d'autres composants de l'espace symbolique. Ceci crée un espace dont les composants sont largement autoréférentiels, à la fois riches, car ils sont nombreux, et appauvris, car ils semblent incapables d'encadrer des parcours de vie dans le quotidien.

Le divorce signifiant-signifié du symbolisme de la culture pop grâce à la quantité énorme d'objets culturels produits à un rythme toujours plus croissant (les générations se suivent de façon frénétique, tous les deux ans en termes d'ensemble de références symboliques censées les encadrer), a comme effet une dynamique ironique: l'étendu de la nouvelle culture pop et donc son importance pour les individus à la dérive semble augmenter autant que la puissance de chaque symbole individuel soit diluée par la masse énorme de nouveaux symboles. Paradoxalement, les personnes finissent par accorder une importance sans pareil au monde symbolique dans une tentative désespérée de le rattacher à quelque chose censé être capable de donner une signification à la question de vivre, du trouver un point d'arrimage pour le symbole et pour l'individu, où le symbole *individuel* autrement dévalorisé pourrait tout de même agir dans le monde.

Notons que dans le passé certains aspects du symbolique avaient un poids démesuré (pensons au Christianisme du Moyen Âge, ou à l'importance de la citoyenneté dans le monde romain), mais ces manifestations du symbolique étaient des zones tellement restreintes qu'elles ne définissaient aucunement

l'imaginaire comme point de rencontre entre l'individu et le social. En fait, les personnes étaient relativement libres, car elles devaient uniquement attester à leur foi ou à leur citoyenneté en public, et croire, en privé, ce qu'elles voulaient – la communauté ou l'état s'en fichait. Autrement dit, quand une partie du monde symbolique semble dominer les autres parties, il s'agit d'une idéologie dont le pouvoir d'encadrer le vécu est limité par sa précision. Ici, dans le monde contemporain, je décris plutôt une crise de confiance dans le symbolique dans son ensemble.

Bref, il y a trois dimensions à l'émergence de cette nouvelle domination du symbolique aux dépens du vécu:

- 1) une augmentation d'individualisme qui accompagne l'affaiblissement ou la disparition des communautés de référence traditionnelles; ce déracinement pousse les personnes à augmenter la quantité de symboles identitaires pour nourrir l'illusion qu'elles peuvent trouver de nouvelles communautés d'appartenance. C'est ici où dérive l'idée très contemporaine que la culture est comme un supermarché, qu'on puisse choisir à volonté «ses» symboles significatifs sans que ces derniers participent dans la construction d'une communauté. Par exemple, on peut être avocat de jour (et donc, participer volontairement ou non dans la reproduction du statu quo) et sorcier wicca la nuit et les fins de semaine. Les personnes ne voient aucune contradiction entre ces deux positions qui, jadis, auraient été incompatibles dans un contexte communautaire. Disparaît la l'image de la communauté qui définit *un* social, disparaît l'incompatibilité.
- 2) la densité augmentée des éléments qui ornent cet espace symbolique le transforme en zone où les composants sont a) simplifiés et b) autoréférentiels.
- 3) le rejet du passé fait implicitement partie du déracinement des individus. Ceux-ci créent un présent éternel non seulement parce qu'ils veulent nécessairement nier le passé, mais parce qu'ils s'engagent dans une production frénétique et constante de nouveaux symboles, qui donne l'illusion que le monde, un *nouveau* monde, pour être précis, surgit continuellement autour de nous. Ici, on voit l'émergence d'un cercle vicieux psychologique avec des conséquences importantes pour la culture populaire: plus les personnes sont déracinées du passé, plus elles s'engagent dans la production symbolique et donc plus elles se sentent créatrices et novatrices quand en fait le rejet du passé diminue leur capital culturel et donc leur pouvoir vis-à-vis les dynamiques de la mondialisation; la qualité autoréférentielle de ce monde symbolique intronise l'ironie (les

personnes sautent d'un signifié à un l'autre), et les personnes se sentent habilitées et autorisées, car elles sont apparemment maîtres de deux mondes symboliques, la référence évidente et la référence cachée.

Dans un monde où le temps est toujours conçu comme un présent éternel avec un futur à définir, dans un monde où la culture est réduite à un ensemble de mœurs et de savoirs explicites qui augmente et facilite l'agir individuel dans sa trajectoire de création et de réinvention du Soi et de la communauté devenue virtuelle, il n'y a plus de place pour l'idée que le pouvoir traditionnel de l'art soit lié au fait qu'il existât uniquement dans un monde virtuel ou imaginaire *unissant* le vécu et le symbolique (surtout que la dimension symbolique se référait largement à l'image de la communauté). Bref, c'est la définition de l'imaginaire qui a changé, car on y a évacué la dimension du vécu.

Le pouvoir des symboles est relatif: quand on croit, comme aux États-Unis, que l'individu peut se transformer et se réinventer de façon illimitée, la puissance des symboles semble s'accroître. Une société essentiellement bourgeoise comme les États-Unis a toujours placé l'accent sur le devenir, sur la transformation, sur l'idée de la possibilité de changer et de transformer le Soi; cette croyance dérive d'un des piliers de la culture bourgeoise européenne, qui s'est développée par une lutte farouche entre l'État basé dans l'exploitation de l'agriculture et donc du rural et, d'autre part, la ville semi-indépendante et mercantile. Puisque les bourgeois existaient en dehors du système médiéval de classification sociale (les paysans, le clergé, et les nobles), et parce que les citoyens urbains voulaient limiter la pression exercée par l'État sur les villes et sur les bourgeoisies urbaines, ils ont adopté l'idée que le rang d'un individu ne dépendait pas de qualités invisibles, innées, échangeables et surtout héritées; c.-à-d. les bourgeois ont rejeté la base du système médiéval européen de classification sociale, son inertie, en faveur d'une culture où les accomplissements et l'agir de l'individu sont à la base de son capital culturel, de son pouvoir et de son statut.

Ceci représente la première étape du détachement du symbole de son cadre existentiel. Selon les idées bourgeoises qui commençaient à se concrétiser au 16<sup>e</sup> siècle (mais il est

difficile d'être plus précis), chaque individu avait la possibilité de se transformer selon ses désirs et ses possibilités, c.-à-d., de créer un système social basé sur une forme de méritocratie. Bien sûr, ceci signifiait le rejet bourgeois de tout l'appareil des bonnes manières, de la courtoisie, de la gentillesse aristocratique censé normaliser une hiérarchie rigide donc les traits les plus importants consistaient de qualités abstraites et même spirituelles *héritées* et non acquises par l'éducation.

Il est aussi vrai que les bourgeois sont les premiers à adopter telles bonnes manières une fois qu'ils ont réussi à se transformer, d'obtenir des privilèges, mais ce trait n'est que superficiel, car il n'est aucunement lié à la philosophie aristocrate et médiévale de l'ordre à tout prix. C'est simplement une tentative de se défendre contre les vrais aristocrates et donc contre l'État par le mimésis.

Les États-Unis sont une société fondée sur une vision voltairienne de la citoyenneté. C.-à-d., c'est une société où domine l'idéologie *rationnelle* et *cohérente* typique des valeurs bourgeoises. Elle n'a pas cherché son inspiration dans la pensée romantique allemande: ni dans l'ethnicité; ni dans des valeurs attachées au quotidien et censées gouverner les parcours individuels; ni dans la dimension cachée et indicible de la culture – ces éléments ne sont pas rationnels et donc ne peuvent pas être définis avec précision pour qu'ils agissent de base du nouveau social américain.

Par contre, les idéologies, qui sont rationnelles et logiques quasiment par définition, sont accessibles à tout le monde et donc elles peuvent encadrer toute question touchant la définition de la vie sociale. Pour être membre de cette construction idéologique (autrement dit, pour être *citoyen*), il suffit d'attester la foi dans l'idée de la liberté, surtout la liberté de choisir ses valeurs (autrement dit, en acceptant l'idée d'une idéologie unificatrice, on peut choisir son style de vie et ses valeurs à volonté). Il s'agit d'une réincarnation contemporaine de l'idée romaine de la citoyenneté. Ironiquement, avec cette idée que la citoyenneté se base sur l'attestation publique d'adhérence à l'idéologie dominante, les Américains ressemblent aux anciens Romains plus que n'importe quelle autre société contemporaine. (Est-ce le hasard que l'architecture étatique des Américains reproduit fidèlement les colonnes de Rome?)

Elle est également une société capitaliste qui prétend que le contrat social soit conforme au modèle popularisé par Rousseau, entre un citoyen libre et rationnel et un État bienveillant, simplement parce que le modèle du contrat social attribué à Rousseau semble incarner l'idée du choix (comme n'importe quel contrat). Pour les Américains, la langue comme force unificatrice de la communauté politique ne joue aucun rôle dans le fonctionnement du contrat social. La langue n'exprime aucunement le *Geist* allemand, l'esprit ou le génie du peuple qui, dans le cas des Allemands de la fin 18e siècle, devait trouver un trait pour contourner la fragmentation politique dans laquelle il vivait. Les Américains déjà assez homogènes sur le plan culturel et ethnique (selon leurs définitions en vigueur au moment de la création de leur état – les noirs ne sont pas des citoyens), et possédant des valeurs bourgeoises (mercantiles) dès la fondation de leurs colonies, pouvaient se construire un autre mythe, que leur génie, leur esprit, se situait dans l'agir, dans le savoir-faire, dans un espace ouvert et libre où tout le monde pouvait s'épanouir; où, autrement dit, on vit, sans racines, dans un éternel présent orienté vers le futur. On incarne de façon radicale les fictions bourgeoises qu'on invente sa propre vie.

Dans telles circonstances, il n'est pas surprenant que les Américains aient développé une attitude qu'on pourrait décrire comme *soviétique* envers les représentations. En contraste avec le tourbillon continu qui caractérise leur vie sociale et économique, on affirme que les images et les mots soient figés et que leur rapport au vécu soit assez unidimensionnel et surtout *rationnel*. On tente continuellement de situer les référents des représentations dans le tourbillon de l'agir, en contraste avec les Européens qui ont tendance à situer les signifiés des signifiants du monde de l'image et des mots à la dimension de l'imaginaire, car leur social, en contraste, est plutôt rigide et leurs idéologies plus souples, ou au moins, moins efficaces, dans le sens que les personnes ne les utilisent pas pour encadrer leur vécu individuel. Autrement dit, ils ont conservé des traces assez importantes de l'ancien régime dans leur système de classification sociale, qui semble donc appuyer un système de hiérarchie assez rigide censé bloquer l'ascension sociale des individus.

(Il n'est donc pas surprenant que les théories formelles et formalistes de l'art comme manifestation d'une poussée innée vers la beauté vue comme une instance spéciale de la transcendance soient d'origines européennes. On peut tracer une ligne de Kant personnage néoclassique et néoplatonicien à la manifestation

plus récente, aujourd'hui dépassée, du philosophe italien antifasciste Benedetto Croce, définissant une période critique dans l'évolution du discours artistique qui est cohérent avec l'évolution du discours idéologique qui alimentait la centralisation des états européens dans cette période).

(L'imaginaire artistique tel que conçu par les esthètes et par les idéologues européens ne se réfère pas normalement à la beauté abstraite où à la possibilité de transformations infinies, mais également à une vision noire, figée dans un inconscient (ou dans la conscience, pour l'Europe catholique médiévale) incontournable. La majorité des images venant de l'art religieux capte parfaitement cette dichotomie, où la souffrance et la rédemption sont inextricablement mariées dans un moment de transcendance du quotidien qui, paradoxalement pour une vision américaine, renforce le quotidien et ses aspects répressifs en démontrant qu'il existe un monde alternatif, spirituel. Pour les Européens pris dans un cadre culturel relativement figé et oppressif, habitués à l'idée de la lutte et de la méfiance de l'autre qui représentent ou est lié à l'État, l'idée américaine du bien-être sans souffrance et immédiatement réalisable apparaît bizarre. Ironiquement, les mêmes Européens qui ont rejeté l'idée freudienne qu'il existe une guerre psychique continue dans les profondeurs secrètes du Soi ont accepté l'idée de la souffrance dans le monde de l'espace social, que ceci soit dû à une culture catholique ou dû à l'influence de la hiérarchie médiévale. En contraste, l'imaginaire est un lieu de libération qui paradoxalement reproduit les souffrances de la vie sociale.)

(Il n'est donc pas surprenant que les premiers pas vers des théories marxistes ou freudiennes qui lient l'art au vécu dynamique fleurissent largement en Amérique, même si leurs partisans sont souvent des Européens conscients des sous textes politiques et répressifs des approches formelles. (Par exemple, les théories de Freud sur les névroses comme manifestations et compromis de l'inconscient continuellement en guerre avec ses composants suggèrent qu'on puisse guérir et perfectionner les individus; l'analyste viennois devient populaire seulement aux États-Unis et reste mépris en Europe pendant des décennies). Ce n'est qu'avec l'influence de l'École de Francfort et des existentialistes français des années 1950 que se développe un courant psychologique dans les théories de l'imaginaire, surtout dans la pensée de Lacan (notion de chaînes syntagmatiques), dans la linguistique de Jacobsen et la sémiotique de l'École de Tartu.)

Il n'est guère surprenant que ce soient les Américains à l'avant-garde du mouvement linguistique de conformisme et rectitude politique, où la dimension sémantique du langage est manipulée pour cacher la tension qui entoure l'inclusion récente au contrat social de certaines catégories, dont le statut et le pouvoir restent précaires – les femmes, les minorités, les ethnies. Ceci suggère que dans la conjoncture du Soi faible, les personnes croient qu'on puisse transformer la réalité en modifiant les mots; cette position semble être basée sur le postulat que les représentations soient un miroir de la réalité

sociale. Autrement dit, cette tendance est une tentative maladroite de rétablir et de renforcer le lien entre un symbole et son signifié.

Traditionnellement, la tension principale, dans le langage analytique de Marx, était un écart entre le monde vécu et ses représentations; aujourd'hui, cette tension semble être déplacée entièrement vers la dimension sémiotique, car l'idéologie est dominée par cette incertitude incessante autour du signifié. Ce monde idéologique caractérisé par des pulsions tellement accélérées semble incapable d'encadrer dans l'imaginaire la biologie et la nature sauf en l'ignorant ou en exagérant son rôle, en conceptualisant la vie en termes polarisés, soit l'illusion de la liberté individuelle, comme si la culture est un supermarché, soit aux gènes qui transforment chaque individu en robot qui véhicule, mais ne contrôle aucunement la culture. Dans ce contexte de confusion et de sabotage sémiotique, est-il surprenant de constater que la société dont les statistiques révèlent une ouverture quasi complète dans l'activité sexuelle – une école américaine a constaté récemment que 13% des filles dans la première année du secondaire étaient enceintes – est aussi le lieu du débat le plus intense sur la représentation de la sexualité dans les arts et dans les médias public.

Bizarrement, ceci a mené à une alliance entre l'extrême droite et l'extrême gauche dans la communauté intellectuelle, où les adhérents des deux positions formellement opposées sont également convaincus que les mots et les images ont un pouvoir d'agir sur l'espace social qu'aucune théorie européenne n'admette. La lutte contre la pornographie, par exemple, était menée (dans les années 1970 à la période 1990) autant par des féministes radicales comme Andrea Dworkin (qui pense que tout acte sexuel est une forme de viol pour la femme) que par des conservateurs normalement liés à une idéologie religieuse bornée.

Les Américains privilégient cette vision plutôt utilitaire du symbole parce que leur société et leurs politiques se voient comme réformistes. Une société où les citoyens sont censés être capables de choix censés favoriser la transformation du Soi est aussi une société dont les politiques sociales visent la souplesse et résistent l'idée d'un imaginaire

partagé qui n'appuie pas directement cette vision politique. Les États-Unis deviennent la première et peut-être la seule société au monde qui prétend arriver à l'ordre social entièrement par l'entremise de l'idéologie sans l'appui d'une culture nationale et donc sans un imaginaire très développé.

Mais l'idée que le reforme social puisse émerger d'une gestion idéologique de la représentation n'est pas si privée de sens qu'elle apparait à premier vue d'œil, car il existe au moins deux sphères clairement dominées par le postulat que le verbe devient l'agir: la politique et la publicité. Là, des milliers de personnes sont payées pour créer des images qui aboutissent dans la manipulation de l'opinion politique, qu'il s'agisse d'élire un leader ou de choisir un savon. On ne peut nier leur efficacité, sans même se pencher sur une analyse de leurs outils désormais bien connus.

Mais est-ce que toutes les représentations fonctionnent de la même façon? Est-ce que l'art n'est qu'une instance spéciale du mécanisme culturel qui gère la consommation de la publicité et de la propagande? J'en doute, car le consumérisme et la politique se réfèrent justement à deux dimensions de la même chose, de l'espace social conçu comme l'espace d'agir, de transformation individuelle. Or, les représentations du sexe, dégoûtantes ou non selon les orientations, ne sont pas la même chose, car le sexe n'a jamais été pensé comme appartenant uniquement au domaine matériel de l'agir dans l'espace social, ou comme mécanisme d'alliance sociale comme le sourire facile souvent attribué aux Américains par les Européens désireux de définir un stéréotype national. Même les Américains semblent être conscients que l'acte sexuel et ses variantes ne peuvent pas être entièrement réduits à l'agir, à une simple instance de la transformation du Soi social. En fait, avec les attestations nombreuses au fil des années que la famille est le véhicule privilégié pour la reproduction sociale, il n'est pas surprenant qu'elle est pensée dans ses fonctions de reproduction biologique (pensez à quel point les Américains sont prêts à appuyer ce postulat en insistant que la parenté soit uniquement un phénomène biologique et génétique).

(Il faut noter qu'il y a eu deux tentatives récentes aux États-Unis de lier la pornographie à l'agression sexuelle et aux comportements asociaux. La première commission nommée par Nixon n'a trouvé aucun lien, et la deuxième, sous la présidence de Reagan, a même trouvé – à la surprise généralisée de ses membres – que la majorité des agresseurs sexuels avait été moins exposée à la pornographie que le public général; les résultats des deux commissions ont été ignorés par ces deux présidents désireux de plaire au 'moral majority', l'association de groupes de droit prétendant d'être liés aux valeurs chrétiennes qui commençait à s'organiser politiquement à l'époque. Il faut aussi noter que la position largement féministe-radical qui voit la pornographie comme l'engin de l'oppression des femmes – la représentation conduit et canalise le vécu – va contre toutes les recherches qui suggèrent que les pratiques sont relativement invariables d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre dans une même culture).

Or, la métaphorisation de la reproduction biologique projetée sur une seule dimension du vécu – la famille qui véhicule la reproduction sociale – a fait de la sexualité l'exception à l'isolement et à la dévalorisation du monde symbolique. Les débats intenses autour de la sexualité donnent l'impression que la culture nord-américaine est obsédée par la sexualité, en contraste avec les valeurs de la majorité de la population, qui, semble-t-il, est assez tolérante et ouverte, selon les sondages. La culture nord-américaine semble reconnaître qu'il existe de différences importantes dans la représentation de la sexualité, des différences qui ne sont pas reconnues pour d'autres représentations, comme, par exemple, pour les représentations des produits de consommation et des marchandises.

Avec quelques exceptions, les représentations écrites et les représentations dessinées d'un ton sexuel sont distinguées des photographies. Les premières deux sont considérées de l'art, ou ayant des mérites artistiques parce que, justement, elles sont conformes aux canons (hérités des Européens) qui gèrent notre définition de l'art, c'est-à-dire, quelque chose qui a un degré de distance du vécu, du réel et donc qui appartient, en quelque façon, à l'imaginaire. Les photographies sont considérées différentes, car elles sont censées représenter quelque chose de réel, et donc leurs qualités polysémiques sont canalisées entièrement vers le réel sans aucun contact avec l'imaginaire. Mais ce binarisme sémiotique est possible uniquement dans le contexte où les images et les mots sont conçus comme ayant un pouvoir d'influencer le vécu, et même de le transformer. S'inspirant du mouvement américain mené par les féministes pour supprimer la pornographie, en 1994 le gouvernement canadien avait adopté (le C-128) une loi qui

interdisait la production et la distribution d'images représentant des personnes ayant moins de 18 ans dans des poses qui pourraient suggérer la sexualité de la personne. Or, la même année, un artiste avait produit et exposé des dessins des enfants nus. Les dessins, qui ne représentaient pas de vraies personnes et qui étaient complètement tirées de l'imagination de l'artiste, et qui n'avaient aucun contenu sexuel, ont été saisis par la police (à Toronto) comme étant obscènes. L'ironie est qu'à l'époque, partout au Canada, l'âge de consentement pour s'engager dans l'activité sexuelle était de 14 ans. Donc, il y existait une situation où les vraies personnes pouvaient se donner librement et légalement à l'activité sexuelle, mais en même temps il était illégal de représenter telle activité visuellement, même en dessin (je répète que les dessins de l'artiste en question ne représentaient aucune activité sexuelle ni aucune partie du corps normalement jugée comme sexuelle).

En fait, tout ceci représente une perversion de l'idée européenne de l'art, une interprétation apparemment possible uniquement parmi les couches avanguardistes nord-américaines qui rejettent l'idée que l'ordre social est basé sur une hiérarchie rigide ou même sur le partage de valeurs (affichées dans l'imaginaire, justement), comme prétendent les Romantiques européens. Cette nouvelle définition réduit l'art au verbe biblique, où la parole seule crée l'univers. L'idée américaine du contrat social, avec ses deux protagonistes pleinement conscients des enjeux des négociations (c.-à-d., des acteurs «voltairiens», totalement rationnels et ayant une foi démesurée dans leur capacité de créer le monde), ne peut admettre que possiblement il existe une dynamique liant l'imaginaire individuel et collectif, dont les éléments partagés se réfèrent à une dimension invisible et surdéterminante, à la dimension de l'esthétique sociale.

En fait, il s'agit d'une question de frontières, car l'insistance américaine qu'ils peuvent créer une société se basant uniquement sur l'idéologie n'admet pas l'idée qu'il existe des frontières – de classe, d'ethnie, et, comme nous le voyons dans leur politique étrangère, géographique et ethnonationale. (Bien sûr, toutes ces dimensions existent, mais il n'y a pas de discours public qui les entoure). Comment donc définir cette qualité spéciale de la communauté politique dont l'existence dépend entièrement sur le fait qu'elle soit conçue

comme un espace rituel, une instance spéciale du vécu où les significations de ses composants ne correspondent pas aux signifiés du quotidien?

L'art et les représentations artistiques définissent précisément un espace rituel de ce type, dans le sens que les représentations artistiques tracent les frontières d'un espace restreint avec un nombre limité de composants – couleur, composition, perspective. L'art est donc à la fois un miroir d'une réalité et un système de signes en soi, dont les composants agissent comme un système autoréférentiel et comme des miroirs d'une réalité. La réalité existentielle censée être à la base de la représentation artistique est en fait transformée par l'art en une surréalité. On n'est plus entièrement certain que les représentations se réfèrent à notre réalité vécue. Autrement dit, les symboles de l'art, les signifiants dans le langage de la sémiotique, peuvent être des signifiés d'une réalité expérientielle ou phénoménale – *Le Mona Lisa* (La Joconde) de Da Vinci n'est qu'un portrait d'une femme, après tout. Cependant, les signifiés dans le champ rituel artistique peuvent aussi être des signifiants – un élément se réfère à un autre dans le même cadre artistique. Techniquement, on parle d'icônes en tels cas, quand un élément ne se réfère pas à quelque chose dans le quotidien, mais est néanmoins plein de significations. Par exemple, la couleur rouge, sans doute associée au sang, se détache de son contexte biologique pour devenir un symbole en soi de tout danger. Pourrions-nous prendre au sérieux un avertissement de danger affiché en turquoise?

Donc, en rejetant la possibilité qu'existe un tel fruit, nous pouvons accepter une image de pommes bleues parce que, justement, nous sommes prêts à croire que dans une image particulière, le bleu signifie quelque chose que ne soit pas naturelle ou même existentielle, mais culturelle ou spirituelle, le bleu comme signe de tristesse, le vert comme signe de jalousie, etc. (selon le système interprétatif en vigueur). Les couleurs des composants de l'image, autrement dit, sont surdéterminées par l'ensemble du système global de signes qui composent l'image, et ce système global inclut les valeurs du public ainsi que les valeurs culturellement déterminées de l'artiste (qui, s'il est un Occidental, sait que le bleu est associé avec la tristesse, bien que pour un Hopi ou un Ojibwa le bleu est signe du monde spirituel lié au ciel). Proposer, comme le font les protagonistes surtout

américains des guerres culturelles à propos des représentations, que l'image ait le pouvoir de manipuler et de changer l'univers social et de modifier la pensée des individus est nier cet aspect de l'art. Dans cette interprétation, l'art ne devient qu'un mot appauvri, comme si le sens des mots n'existait que dans les dictionnaires, et que parler n'était qu'une tentative d'échanger de l'information avec l'autre. Nous savons que la réalité du langage est plus complexe – parler est autant une tentative de créer l'univers du Soi qu'il est une forme de communication avec l'Autre.

Comment autrement expliquer la réalité pathétique des personnes avec des problèmes évidents d'adaptation sociale – on voit les traces de leur isolation sur leurs visages, sur leurs vêtements, sur leur corporalité à la fois trop agressive et trop servile – qui se faufilent dans les espaces civiques ici et là en parlant continuellement à eux-mêmes? Ces personnes, parfois névrotiques, parfois psychotiques, parfois seules, mais toujours menaçantes pour notre confort psychique, ne sont que des exemples un peu extrêmes de la solitude urbaine qui nous afflige tous, sauf qu'elles doivent travailler plus que les autres pour construire leur monde, justement parce qu'elles sont comme les patients décrits par Lévi-Strauss dans son œuvre sur le chamanisme – incapable de communiquer effectivement le tourbillon dans lequel ils vivent, soit parce que justement le tourbillon est si complexe et si loin de la réalité vécue, ou parce qu'ils possèdent un bagage psychique ou culturel appauvri (le shaman, selon la théorie de Lévi-Strauss, en parlant et se comportant comme un fou, réussi à faire le pont entre le malade surisolé par ses troubles et la communauté incapable ou non désireuse de le comprendre, car la ritualisation de la performance chamanique la protège – il est un fou, après tout). Vivant dans une réalité sociale qui n'admet pas la présence d'une dimension transcendante, ces personnes doivent continuellement l'inventer avec le seul outil que notre culture leur donne, le verbe.

Bien sûr, ce mouvement d'autorisation du verbe et de l'image n'est pas exclusivement américain. Comme plusieurs autres développements dans le monde contemporain, ce sont les premiers à l'incarner et à l'exprimer avec force et clarté.

En fait, penser les représentations ainsi est lié à la mondialisation. C'est dans le contexte global qu'on peut voir la faiblesse et même l'absurdité de la vision contemporaine des représentations censées être surpuissantes. La mondialisation est assez souvent conçue comme une augmentation de la porosité des frontières, soit des pays, soit des individus et des catégories de la pensée, comme si l'accélération du rythme d'échange qui en résulte était naturelle, comme si les objets et les marchandises étaient, comme les représentations, eux aussi doués d'un pouvoir inné leur permettant de circuler sans l'intervention humaine.

Cette vision n'est que partiellement vraie, car elle cache l'autre face de la mondialisation. Paradoxalement, cette augmentation des rythmes du flux, de la circulation des idées, des personnes et des biens est accompagnée par un resserrement d'autres frontières, ou, peut-être, c'est plus exact de parler d'un déplacement et d'une modification de l'idée du temps. C'est-à-dire, il est également possible de concevoir la mondialisation du point de vue des individus et non uniquement comme une manifestation des tendances politiques et économiques globales: comme un engin à penser le temps qui permet d'éliminer le passé comme un composant déterminant du présent, permettant ainsi aux individus de vivre éternellement dans un présent sans passé et possiblement sans futur. Ironiquement, ce détachement de la temporalité linéaire (un trait de la modernité qui renforçait le système hiérarchique rigide et linéaire) permet à certaines personnes d'exprimer une nostalgie pour le passé désormais mythifié, car vu comme détaché du présent. En fait, il s'agit de la nostalgie pour des frontières fixes, une nostalgie souvent manifestée précisément par les personnes ou les groupes qui se sentent désavantagés par le nouveau système mondial.

C'est précisément dans le domaine de l'identité nationale qu'on entend des voix toujours plus stridentes exigeant le retour, justement, des objets d'art à leur point d'origine. Les Grecques exigent que les marbres qui adornaient le Parthénon, mais 'volés' par les Anglais au 18<sup>e</sup> siècle soient retournés à Athènes; les Kwakiutls demandent la rapatriation des masques utilisés dans la cérémonie du Potlatch qui ont été confisqués au début du 20<sup>e</sup> siècle et à la suite vendues à des musées allemands; d'autres Autochtones américains bloquent la recherche scientifique sur toutes les traces squelettiques de 'leurs' ancêtres

trouvées par les archéologues, même quand il est clair qu'ils n'étaient pas les occupants du territoire dans le passé et qu'ils ne sont pas, donc, les descendants. Seulement les Italiens semblent immunisés contre ce virus, peut-être parce que leur patrimoine artistique est plus que suffisant, peut-être parce qu'ils voient la présence des grands maîtres de la Renaissance dans les musées étrangers comme une forme d'impérialisme culturel, une publicité gratuite qui légitime leurs prétentions à la prééminence culturelle dans l'Occident, peut-être parce qu'ils ont trop investi dans l'histoire comme icône qui cache leurs faiblesses politiques aujourd'hui pour abandonner complètement le passé.

C'est-à-dire, depuis quelques décennies des pays relégués à des rôles secondaires dans la politique internationale et aussi des groupes ethniques sans statut politique reconnu demandent aux musées des pays de l'Occident le retour des objets d'art à leur point d'origine, d'où ils ont été enlevés par des savants et des citoyens privés désireux depuis plus d'un siècle d'accumuler des signes de l'Autre exotique dans une tentative de montrer des signes réels de leur domination politique et psychique du monde. Ces revendications se basent sur cette interprétation 'américaine' de l'objet artistique; on prétend que, miraculeusement, les objets ont retenu intacte leurs significations originales, et que, magiquement, cette signification va réapparaître pour les spectateurs une fois que l'objet est placé de nouveau dans son contexte culturel d'origine. Pire, on prétend qu'ils retiennent leurs significations déracinées par l'acte de les placer dans un musée hors temps et hors société, que leurs significations originales soient en fait les significations imposées par le déracinement muséal qui n'est qu'une tentative de confirmer le pouvoir du voleur vis-à-vis de la victime du vol. Voilà pourquoi existe la rectitude politique, car elle se réfère non au contexte original du symbole, mais à son sous-texte de pouvoir pur dérivant de sa dimension muséale comme symbole déraciné. Le pouvoir de déraciner la culture est aussi donc le pouvoir de la créer.

Donc, ces revendications se basent sur l'idée que la signification reste intacte, ou, autrement dit, que la signification est si puissante, si détachée de l'agir humain (qu'inclut le geste d'interpréter le monde et ses objets) qu'elle résiste aux milieux et aux contextes politiques sociaux toujours en évolution. L'ancienne signification est censée, par miracle,

revitaliser la culture d'un peuple menacé par une majorité oppressive ou tout simplement par l'extinction associée au développement du système mondial.

En même temps, rapatrier les objets d'art définit un parallèle inconfortable; les objets toujours en mouvement, comme les personnes et les idées dans le monde postmoderne, deviennent déracinés de leurs contextes muséaux où ils n'ont plus de sens pour les Occidentaux désormais désintéressés dans l'exotique (le masque africain sur un mur il y a 30 ans établissait le raffinement de la classe moyenne; aujourd'hui, fixé à un mur de sous-sol, il définit uniquement le kitsch, le mauvais goût; la banlieue, enfin). Cependant, la vérité est que ces objets sont incapables de signifier dans leurs nouveaux (ou vieux) contextes, où le désir d'affirmer une identité politique miroite plus directement les projets nationalisants du 19<sup>e</sup> siècle que les réalités du 21<sup>e</sup>. Ironiquement, pour rattacher l'objet culturel à un contexte social imaginé du passé, l'identité désormais perdue pour toujours (ou qui reste inachevée et non réalisée), il faut nier sa qualité transcendante et paradoxale d'être et de ne pas être, de simultanément représenter quelque chose du vécu et de représenter un principe ou une idée abstraite détachée de la quotidienneté.

Autrement dit, c'est uniquement en exagérant la dimension sociopolitique de l'art et du verbe aux dépens de ses qualités esthétiques que les personnes peuvent l'attribuer une surpuissance qui donne la possibilité de faire ce petit jeu de la nostalgie mythifiée. Ayant survécu l'impérialisme culturel de l'Occident désireux d'établir son hégémonie, l'art n'est aujourd'hui partout et nulle part. Il est une métaphore parfaite pour le monde contemporain, peut être partout précisément parce qu'il est attribué une puissance littéralement surhumaine dans un monde où les personnes se voient détachées des narrations nationalistes, des systèmes de hiérarchies dépassés, et de l'histoire.

En même temps, le paradoxe artistique est qu'il définit un petit espace privé où survivent des émotions et des sensations 'hautes', censées être plus sensibles et nuancées des émotions primordiales et élémentaires qui dominent la scène sociale postmoderne après que l'ancien appareil de courtoisie a été démantelé, laissant les personnes dans l'obligation de désespérément créer et de cimenter des rapports partant de zéro et utilisant un bagage culturel appauvri, menant ainsi à l'infiltration du langage mercantile pour

définir l'intimité. Les personnes qui ignorent cette polarité en insistant sur la domination absolue de l'imaginaire tombent dans un paradoxe insurmontable. Si les signes sont tellement puissants que leur sous-texte politique puisse forger les définitions populaires de la réalité vécue, par quel droit parlent les avocats de cette position? Autrement dit, si les images et les représentations sont fondamentalement politisées, où les intellectuels n'auraient aucun droit intrinsèque à parler librement, où ils ne peuvent prétendre que le symbole ne soit qu'un miroir d'un monde politisé.