

**LA TOTALITÉ  
COMME COMLOT**  
CONSPIRATION ET PARANOÏA  
DANS L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN

*Collection dirigée par François Cusset  
et Rémy Toulouse*

Cet ouvrage reprend le premier chapitre de *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Indiana University Press, 1992, et British Film Institute, 1992)

© Fredric Jameson

© 2007, Les Prairies ordinaires pour la traduction française

206, boulevard Voltaire 75011 Paris

Diffusion : Les Belles Lettres

ISBN : 978-2-35096-006-7

Réalisation : Les Prairies ordinaires

Conception graphique : Maëlle Dault

Impression : Normandie Roto Impression

***Ouvrage publié avec le concours de la Région Ile-de-France***

**Fredric Jameson**

**LA TOTALITÉ  
COMME COMPLOT**  
CONSPIRATION ET PARANOÏA  
DANS L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN

traduit de l'anglais (américain)  
par Nicolas Vieillescazes

*Préface de Nicolas Vieillescazes*  
*Postface de Emmanuel Burdeau*

LES PRAIRIES ORDINAIRES  
COLLECTION « PENSER/CROISER »

*Je tiens à remercier Marc Beaudry,  
pour l'aide qu'il m'a, à plus d'un  
titre, apportée. Ce travail est dédié  
à la mémoire d'Henri Marque  
(1923-2007).*

*Nicolas Vieillescazes*

# Le cas Jameson, ou Le retour du refoulé

Par Nicolas Vieillescazes

*« Quand je pense à quelque chose,  
je pense toujours à autre chose. »*  
Jean-Luc Godard

## Inscrire

Edward Said disait que la théorie est « voyageuse » : déplacée, détachée du lieu et du contexte de sa naissance, traduite dans une autre langue, elle se traduit aussi en autre chose : soudain, elle vient répondre à des problématiques qui lui étaient pourtant, au départ, étrangères ; venant se loger dans un espace discursif déjà constitué, elle permet en retour de problématiser cet espace, d'en révéler non seulement les manques, mais aussi les présupposés et la structure. Difficile de dire, *a priori*, à quelles conditions une pensée serait susceptible de prendre, mais on peut voir comment, par exemple, la récente introduction en France des théories du genre et du post-colonialisme, vient opérer un travail de sape idéologique qui problématise l'omniprésence d'impensés sexuel, racial, républicain et colonial, et qui, du même coup, rend caduques les manifestations féministes ou antiracistes qui ont dans notre pays les faveurs des médias, dévoilant ainsi leur complicité structurale avec les pouvoirs.

L'importation de théories venues de Grande-Bretagne ou des États-Unis ne se produit pas *ex nihilo*, mais s'inscrit bien sûr dans une conjoncture : elle vient nourrir et se greffer sur le travail déjà entamé par des sociologues, des anthropologues et des historiens, jeunes pour la plupart. En parallèle s'est opérée une redécouverte d'une partie de la pensée française des années 1960-1970 qui nous revient comme neuve, par l'entremise de sa réception anglo-américaine, sous le nom de *French Theory* (Tocqueville avait raison, les États-Unis restent bien l'avenir de l'Europe !). À quoi vient s'ajouter – élément sans doute central – une reconceptualisation des années 1980 : projeté au-dehors et thématiqué, ce qui, pour nombre de ceux qui y ont grandi, s'apparentait à un abatement tangible mais indéterminé, à une grisaille zébrée de fluo et clairsemée de paillettes, se voit désormais problématisé comme ensemble cohérent et comme « coupure épocale », comme la matrice du renoncement, de la trahison, et, pour beaucoup, de la grande défaite, présentée comme inévitable par ses zéloteurs d'hier devenus les figures médiatiques d'aujourd'hui<sup>1</sup>.

Ces trois éléments viennent donc, du moins on l'espère, rétablir des lignes de partage nettes au sein d'un paysage intellectuel français qui depuis longtemps, à de rares exceptions (individuelles) près, paraissait pour le moins amorphe et inconsistant, parce qu'y avaient presque totalement disparu les slogans d'hier, les concepts<sup>2</sup> de lutte, de domination et de rapport de force : s'il y avait bien des « injustices », celles-ci avaient été repoussées vers la périphérie de l'espace moral et juridique qui désormais définissait notre œcoumène, et nous pouvions entretenir l'espoir réaliste de devenir des sujets communicationnels, ou ces sujets rationnels de l'économie néoclassique, voire

– utopie démesurée ! – de vivre enfin dans le règne pacifié décrit par John Rawls dans sa *Théorie de la justice*. Il y avait bien de l'exploitation, il y avait bien des « extrémistes », des « fondamentalistes » et des « systèmes totalitaires », mais tout cela se situait ailleurs, dans ce règne indéfini d'un Autre qu'il fallait à tout prix empêcher de miner notre Culture, et qu'un nouvel impératif catégorique ou militaire nous enjoignait de moraliser et de démocratiser, afin de réaliser sur cette terre le Règne des Fins. Il n'y avait plus guère que quelques énergumènes qui persistassent encore à nous dire des choses comme « la politique, c'est le dissensus », rabat-joie égarés là on ne sait trop comment, détritrus abandonnés sur la grève par le ressac des années 1970, fossiles qui, après la fin de l'histoire, nous donnaient parfois un léger frisson « historial », en nous rappelant, par leur existence même de « traces », qu'il y avait bien eu autre chose, et même qu'il y avait eu du Temps, c'est-à-dire de la politique.

On l'aura compris, Fredric Jameson (né en 1934) est, aux États-Unis, l'un de ces énergumènes dont la théorie vient, ces jours-ci, voyager dans nos contrées. On s'abstiendra de dire que Jameson est considéré comme le plus grand *cultural critic* actuel, car, outre que l'argument d'autorité est détestable et creux, de notre point de vue Jameson n'existe pas encore : il s'agit donc d'inscrire dans le contexte français *La Totalité comme complot* (1991) et la constellation à laquelle ce texte se rattache. Mais d'avance, cette tentative semble vouée à l'échec. Eu égard à la France, Jameson souffre d'une double condition d'impossibilité *a priori* (qui permet aussi de répondre à la question fort légitime, « mais s'il est si grand que ça, pourquoi ne l'a-t-on pas traduit avant ? »). Tout simplement : il est le théoricien par excellence du postmodernisme, or le

postmodernisme est nul et non avenu ; il est marxiste, or le marxisme est dépassé. D'emblée, donc, Jameson semble devoir nous rendre des comptes, et c'est pourquoi son introduction en France ne saurait se réduire à l'exposition synthétique de ses « thèses » ; elle devra passer par une double médiation (contradictoire), autrement dit par une double ligne narrative : traverser le soupçon jeté d'une part sur le fossile du marxisme<sup>3</sup>, et d'autre part sur un concept de postmoderne arrêté en France aux analyses de Jean-François Lyotard.

Quant au marxisme : on sait qu'il a fait, depuis une trentaine d'années, l'objet d'une condamnation presque unanime, à droite cela va sans dire, mais aussi et surtout à gauche. On se souvient de Foucault niant, contre Althusser, que Marx marquât une « coupure épistémologique » ; on se rappelle (peut-être moins) son apologie inconditionnelle des *Maîtres penseurs* d'André Glucksmann<sup>4</sup>. Au-delà de ces deux exemples, on n'a sans doute pas oublié le grand mouvement de démarxisation de la gauche, où disparurent la lutte des classes et le prolétariat au profit de la désindustrialisation, de la réalité indépassable du marché et d'un retour des théories du contrat, tout cela apparaissant comme les fondements intemporels d'une société paisible et prospère. Certains marxistes d'hier optèrent pour la dénonciation féroce de leurs anciennes croyances, d'autres se dirigèrent vers une gauche plus « pragmatique » et modérée, d'autres allèrent peupler les cabinets ministériels et les conseils d'administration, d'autres encore trouvèrent refuge dans (l'histoire de) la philosophie. Quant aux marxistes « résiduels » (pour employer un terme de Raymond Williams cher à Jameson), stigmatisés, traités comme archaïques, ils furent contraints, quand ils le purent, de se replier sur des positions univer-

sitaires spécialisées où ils n'embêteraient plus grand monde. Mais d'une façon générale, force est de constater que beaucoup se sentirent soulagés de pouvoir jeter le bébé (marxiste) avec l'appareil de parti (communiste), comme si marxisme était strictement synonyme de stalinisme, ou pire encore, de « totalitarisme ». Sartre était certes la preuve du contraire, mais Sartre, vous savez...

On peut s'étonner qu'aujourd'hui, en l'absence d'un ennemi politique consistant, le Medef en soit encore à vomir une France dominée par le fantôme du communisme, incapable de libérer sa force de travail des carcans bolcheviques. Mais sur le plan intellectuel, la jeune garde de la gauche, celle qui redécouvre la *French Theory*, celle qui fait donc « retour *sur* » des auteurs devenus la *dream team* des campus anglo-saxons, semble vouloir faire l'économie d'une relecture des diverses traditions marxistes. Si l'on regrette les récupérations, notamment dans le domaine du marketing, dont ont pu faire l'objet les Foucault et les Deleuze, si l'on se défend parfois d'y revenir (ce « retour à » qui fit fortune dans les années 1980), on paraît pourtant tenir pour acquis leur actualité et la péremption d'un marxisme identifié aux seuls « grands récits d'émancipation » (faudrait-il renoncer à l'émancipation ?), donc prendre plutôt parti contre un matérialisme historique jugé monolithique, et pour toute une série d'auteurs hétéroclites dont le rapport au marxisme était pour le moins compliqué<sup>5</sup>. On reproduit ainsi, à trente ou quarante années de distance, mais l'adversaire en moins, des débats théoriques qui traduisaient jadis des positions politiques bien réelles<sup>6</sup>, dont les polarités se définissaient à partir d'un puissant Parti communiste aujourd'hui disparu.

Ce n'est donc pas d'un retour « à » ou « sur » qu'il s'agit, mais en vérité d'une reviviscence : baigner à nouveau dans l'élément enchanté des années 1960, rejouer la geste héroïque des penseurs français de l'après-guerre, moins la Guerre froide, moins le gaullisme, moins le marxisme, moins les ouvriers, mais avec les ordinateurs et l'Internet. Revivre les années 1960, mais purifiées, passées au filtre antimarxiste des années 1980, et transférées dans l'élément abstrait du présent. Des années 1960 en quelque sorte individualisées, où nous pourrions fuir librement, et jouir d'une existence en réseau. Et nous aurions, pour ce faire, le réconfort de la multitude et du travail immatériel. Dans *La Totalité comme complot*, c'est justement de cela que parle Jameson : de notre incapacité à penser le présent dans ses propres termes, des solutions que nous trouvons en fait dans le passé en croyant trouver des remèdes nouveaux à la situation actuelle. Mais il lui reste à prouver une chose : la pertinence du marxisme aujourd'hui (n'est-il pas aussi périmé que le sont les années 1960 ?) – or sa pertinence, le marxisme ne la doit-il pas à la persistance, voire au renforcement et à l'expansion de son objet ? « Désormais, c'est l'étude du Capital qui est notre véritable ontologie », déclare justement Jameson en conclusion de son texte. Voyons donc par quels moyens il y parvient.

## Allégoriser

Mais quant à nous, nous devons ajouter un autre axe narratif, bien connu des lecteurs de Jameson, ou du moins de ceux qui ont entendu parler de lui. Axe qui fait basculer notre récit dans la légende : la difficulté notoire imputée à ses textes, rumeur dont le pendant objectif réside dans ces phrases à double, triple, quadruple fond, obéissant à un processus qui n'est pas sans rappeler celui de la division cellulaire ; au fil de la lecture, le texte se produit. Il n'est pas posé là, dans notre champ de vision, comme une chose endormie à quoi nos yeux devraient rendre la vie (conte de fée de la théorie de la réception !), nous n'avons pas pour mission de l'activer ni de le mettre en route, mais c'est lui qui, en quelque sorte, crée la fiction de son autoproduction, c'est lui qui programme le rythme de la lecture, et l'enjoint de suivre patiemment le développement de son objet. Ce texte si ostensiblement voyant, sur chaque mot duquel l'œil accroche d'abord, et qui nous force à ralentir le pas, à revenir en arrière, à ménager des pauses, ce texte hors d'haleine, presque asthmatique, va petit à petit humblement s'effacer, pour nous mettre sur la trace de « la chose même » dont il cherche à épouser le mouvement interne.

Fiction, mise en scène, récit que tout cela ! Car il y a bien une mise en scène de la difficulté. Chez Jameson, il s'agit presque d'une question de principe : l'essai doit exercer une résistance – d'abord oculaire, quasi physique, celle-ci devient bientôt résistance à un mode d'écriture « réifié » (le célèbre « dans ce texte, je montrerai que... »). Dans l'article anglo-américain type, les

grosses ficelles méta-discursives servent à nous signifier la neutralité de l'énonciation et nous assurent de la scientificité d'un texte en tant que tel transparent, où nous pourrions glaner d'utiles informations. À cette dissolution du texte en réservoir informationnel, condition du sérieux académique, Jameson oppose un texte-processus qui n'attire l'attention sur lui que pour y faire apparaître ses objets, et qui, suivant une trajectoire non linéaire, tente de faire droit à ce qu'Adorno appelait le « non-identique ».

Une pensée de l'objet, donc. Pour quiconque s'efforce de le prendre au sérieux, l'objet se présente d'abord comme une extériorité quasi pure : autosuffisant, tout ce qu'il nous dit c'est qu'il est ce qu'il est, et qu'il fait ce qu'il fait. Pour le critique, la question se pose alors de savoir comment déloger de sa superbe cet agressif « A = A » qui affirme tautologiquement sa présence. Une solution serait de faire appel à un ou plusieurs codes existants – sémiotique, narratologie, psychanalyse, post-structuralisme, sociologie, anthropologie –, et de le(s) brancher sur l'objet : par exemple, une interprétation psychanalytique du récit de complot ; ou bien une interprétation psychanalytique et marxiste ; ou encore, une interprétation qui offrira un branchement aléatoire de divers codes, ou lambeaux de codes. Mais cette connexion type, tâtonnante, contingente, timorée, ne nous dit qu'une virtualité : l'objet *pourrait* être analysé ainsi, et du reste, il est dans la chose des éléments qui montrent que<sup>7</sup>. L'identité est préservée, et les modes de discours peuvent continuer leur petit bonhomme de chemin : c'est le gouffre bien connu entre la « méthode » et l'objet qu'elle se propose de décrire. Il y a aussi la manière forte : on utilise une méthode pour forcer l'objet

à nous dire ce qu'il se refuse à dire tout en le disant. La méthode sera explicitation de ce qui, dans l'objet, se trouve à l'état latent. La méthode deviendra commentaire, elle redoublera le discours d'un discours second, qui fera office de discours originaire<sup>8</sup>. Néanmoins, là encore, méthode et objet se scindent bientôt, pour revenir, chacun de son côté, à leur (in)différence initiale : cette méthode pourrait s'appliquer à *n'importe quel* objet ; dans la chose, tout ce qu'elle retrouve, c'est elle-même, et c'est elle qui se dédouble pour jouer tous les rôles à la fois (sujet et objet, analysant et analysé, signifiant et signifié).

Alors le problème pourra se formuler ainsi : comment faire droit à cet objet-ci ? C'est-à-dire qu'il s'agira d'éviter trois écueils : a) écrire, dans ses marges, de timides réflexions au crayon ; b) le « paraphraser » ; c) le réduire à la généralité d'une méthode. Un objet nous donne-t-il les conditions de sa théorisation ? Mais nous avons dit qu'il était en soi, présence à soi, donc qu'il ne se donnait pas, d'emblée, *pour* un discours. Jameson n'abordera pas le problème de l'objet en arguant que son autosuffisance n'est qu'une apparence fausse ; il se demandera plutôt comment l'objet produit son autosuffisance, comment, en quelque sorte, il s'efforce aussi de nous y faire croire. L'interprète aura donc pour mission de mettre en évidence les mécanismes de production de cet effet de clôture, par lesquels le texte culturel<sup>9</sup> s'évertue à faire coïncider sa forme avec son contenu ; symétriquement, il traquera la dimension d'échec inhérente au texte. Troisièmement, il s'attachera aux modalités d'inscription du texte dans son monde : comment, horizontalement, le texte se rattache à d'autres textes, dont il semble partager un certain nombre de traits ; comment, cette fois ver-

ticalement, il nous dit quelque chose du monde dans lequel il est inscrit.

Le lecteur pourra constater un emboîtement des niveaux : c'est la faillite interne de l'objet qui l'ouvre sur autre chose que lui-même ; dans un mouvement circulaire, l'interprète lit dans l'objet un monde présupposé, quand celui-ci n'est pas déjà posé. Telle est bien la clé interprétative, mais aussi la force motrice, de *La Totalité comme complot* : ce mécanisme à la fois objectif et subjectif par lequel le texte culturel renvoie à autre chose que lui-même, parce qu'il *ne peut en être autrement*. « L'allégorie consiste dans le retrait, d'une représentation donnée, de l'autosuffisance de sa signification. [...] Même si ce tenir-lieu (*standing-for*) correspond à ce que l'on désigne généralement comme réaliste, une distance allégorique, si minime soit-elle, s'ouvre au sein de l'œuvre : une brèche dans laquelle toutes sortes de significations peuvent s'infiltrer et s'accumuler. L'allégorie est donc une blessure à l'envers, une blessure dans le texte ; on peut l'éponger ou la contrôler (ce que tentera de faire une esthétique réaliste particulièrement vigilante), mais on ne saurait jamais tout à fait en éteindre la possibilité.

Je serais tenté de dire que toute interprétation d'un texte est proto-allégorique, en ce qu'elle implique toujours que le texte est une espèce d'allégorie : toute position de signification présuppose toujours que le texte porte sur autre chose (*allegoreuein*)<sup>10</sup> »

L'allégorie constitue donc un processus dual : la représentation désigne autre chose qu'elle-même, et l'acte interprétatif cherche à exploiter la « blessure » de l'œuvre pour saisir la représentation comme visée de quelque chose de plus général. Dans la dramaturgie de l'ouvrage qui nous occupe, cette dualité explique l'ambi-

guité criante de certains passages, dont le lecteur se demande qui ou quoi y parle et d'où il y est parlé : tout se passe comme si l'allégorie de complot, cette « forme-problème », suivait effectivement un schéma discursif, se prenait elle-même pour objet, revenait en soi, puis se reposait sous une forme différente, pour résoudre une contradiction antérieure. Mais, nous y reviendrons, dans le postmoderne tout cela se passe sur le mode kantien du « comme si ». En tant que déploiement progressif de la raison, le mouvement dialectique hégélien n'est plus ; c'est donc du côté de l'utopie, d'un monde « où la vie sociale coïnciderait avec elle-même, où donc les situations les plus insignifiantes de la vie quotidienne seraient déjà, en elles-mêmes, pleinement philosophiques », que Jameson renvoie le célèbre « slogan », « le réel est rationnel et le rationnel est réel » (p. 79). Aucun fondement, aucune vérité première, ne garantit plus l'identité de l'être et du discours, tout simplement parce que l'être (ou la nature) a disparu, au milieu d'un monde saturé d'objets culturels et de « signes humains » que nous devons, tant bien que mal, interpréter.

Il nous faut dès lors reposer la question de l'objet, car l'analyse de la culture contemporaine court toujours le risque de basculer dans le caprice. Pourquoi en effet la dialectique si le socle (la « croyance ») sur lequel elle reposait jadis s'est effondré ? Pourquoi la dialectique si l'objet, quant à lui, y demeure indifférent ? Si la dialectique n'est qu'un idiolecte parmi d'autres, ni meilleur ni pire qu'un autre, quoique plus discrédité sans doute ?

## Cartographe

Là encore, Jameson offrira une réponse ambiguë. Dans *L'Inconscient politique* (1981) résonnaient encore les accents révolutionnaires d'un moment ascendant de la Théorie : « seul le marxisme peut nous offrir une description adéquate du *mystère* essentiel du passé culturel [...]. Ce mystère ne peut être remis en œuvre que si l'aventure humaine est une », si donc un fil rouge – la lutte des classes – relie en une totalité les différents moments de l'histoire<sup>11</sup>. À ce moment-là, sans ambiguïté, c'est l'unité du processus historique qui garantit la démarche interprétative ; et pourtant, déjà – car Jameson n'était pas sans ignorer les critiques poststructuralistes du marxisme – cette unité, il incombait à l'interprète de la reconstituer<sup>12</sup>.

Mais les choses se durcirent, les années 1980 vinrent officialiser un ordre nouveau, préparé çà et là au cours des années 1960, renforcé pendant les années 1970 : le « postmodernisme ». Tout le monde connaît le fameux « rapport sur le savoir » commandé à Lyotard par le gouvernement canadien, où il était question de la crise générale de la légitimité des discours et de la fin des grands récits. Mais le postmodernisme, ce fut d'abord, en architecture, une joyeuse rupture avec un moment moderniste jugé désespérément laid, austère, idéologique et sérieux ; le postmodernisme architectural se présenta donc fort logiquement comme un « populisme esthétique », visant à bâtir pour les vrais gens. Mais, sur un plan formel plus transversal, le postmodernisme, c'est aussi le gigantesque recyclage des styles du passé. Vidés de leur contenu (autrement dit, déshistoricisés, dissociés

du monde vécu au sein duquel ils apparurent), ils fonctionnent désormais comme autant de codes interchangeables et juxtaposables à l'envi : le passé devient catalogue. Au mieux, nous en avons des vignettes et des tableaux : les années 1950 américaines, leurs tons pastel, un paysage de *suburb*, de jolies maisons blanches avec jardin, les premiers réfrigérateurs ; la France « éternelle » avec sa vie de quartier, son primeur, sa boutique d'articles de mode ; aujourd'hui, tout cela semble n'avoir existé que (pour finir) dans une publicité pour du fromage ou dans le monde d'*Amélie Poulain*, voire dans des centres-villes rénovés sur un mode nostalgique pour satisfaire au goût bobo pour l'« authentique ». Les exemples abondent qui montrent que le passé n'est plus perçu temporellement, mais sur un mode spatial ; il n'est pas ce qui produit, au sein du présent, de la différence, mais il est au contraire, et de part en part, réabsorbé comme image dans l'identité.

Cette expérience qui semble avoir défini la modernité, celle du déploiement de l'histoire sur fond de crise politique, la question de la continuité et de la coupure, celle de l'identité et de la différence, tout cela paraît s'être évanoui dans la spatialité infiniment différenciée du postmoderne<sup>13</sup>. Le postmodernisme ne sera pas pour Jameson un style culturel parmi d'autres, défini par le fragment, le montage, l'aléatoire, le pastiche, etc., mais bel et bien une période, *qualitativement* distincte du moment moderne. On pourrait presque la voir comme s'opposant point par point à la modernité<sup>14</sup> ; et du reste, un des tropes favoris de Jameson consiste à juxtaposer des traits attribués au moderne avec d'autres attribués au postmoderne : effet de contraste grâce auquel, par petites touches successives, l'époque se dessine. La pre-

mière partie de *La Totalité comme complot* fonctionne essentiellement ainsi, où Jameson montre, par exemple, comment le film de David Cronenberg *Videodrome*, articulé sur des concepts « médiatiques », se distingue des tentatives « philosophiques » des cinéastes modernes, des Welles, des Bergman et des Kurosawa (p. 50).

Une telle caractérisation du postmoderne paraîtra bien négative. D'une part, il semble n'exister qu'en creux, comme ce qui n'est pas le moderne et s'oppose à lui ; d'autre part, il fait figure d'épigone, ce « post- » qui se repaît de styles morts. Il lui manque quelque chose comme une colonne vertébrale, quelque chose qui lui permette de faire système. Jameson devra donc faire un pas de plus, et c'est pourquoi il l'articulera sur le capitalisme lui-même. « Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif » : titre<sup>15</sup> qui ne signifie pas qu'aujourd'hui, le culturel *exprime* l'économique, mais que le premier colle à ce point à la peau du second qu'il paraît impossible de l'en distinguer. Autrement dit, la marchandisation a pénétré l'ensemble de la vie sociale, et il n'est plus de refuge, plus d'enclave où l'on pourrait prendre cette distance que l'on disait jadis « critique ». On voit souvent l'agriculture biologique comme une alternative à l'agriculture industrielle, plus saine, plus propre, plus sûre, plus équitable, plus proche de la nature, alors qu'elle se trouve dans un rapport d'opposition binaire à l'égard de celle-ci, qu'elle est non moins labellisée, normée, distribuée, non moins inscrite dans une hiérarchie de prix et de qualité qui la positionne comme une simple gamme sur le marché – sans compter que c'est un excellent outil de distinction sociale, permettant de blâmer les pauvres qui s'empoisonnent, eux et leurs enfants, avec du poulet aux hormones. Elle n'a

donc strictement rien de commun avec une agriculture précapitaliste. Mais l'intérêt de notre exemple (que n'utilise pas Jameson) réside ailleurs ; car sur un plan individuel, l'expérience du bio fonctionne bien comme authentique, elle est expérience d'une alternative réelle, qu'il serait quelque peu cavalier de rejeter dans le domaine du faux. Il convient au contraire de la saisir comme le symptôme d'un problème représentationnel : c'est le gouffre qui sépare l'expérience individuelle que nous avons des objets et cette totalité du système capitaliste mondialisé qui demeure pour nous irréprésentable.

Au cours du stade impérialiste, l'expérience individuelle commence à se dissocier du mode de production, qui se met alors à poser de nouveaux problèmes représentationnels : « la vérité de cette expérience ne coïncide plus avec le lieu dans lequel elle se produit. La vérité de cette expérience quotidienne limitée de Londres réside plutôt en Inde, en Jamaïque, ou à Hong Kong ; elle est liée à l'ensemble du système colonial de l'Empire britannique qui détermine la qualité même de l'expérience subjective de l'individu<sup>16</sup>. » Pour Jameson, le modernisme consistera en une série de tentatives pour produire des solutions représentationnelles réactives, structurées par la subjectivité absolue de l'auteur. Mais le capitalisme tardif vient frapper d'obsolescence ces solutions subjectives « centrées », tout en faisant éclater les cadres (inter-)nationaux qui, dans la période précédente, définissaient l'espace de l'économie et de l'agir politique. Précisément parce que ce nouveau capitalisme ne se réduit pas à un réseau toujours plus dense d'institutions supranationales, mais qu'il vient aussi, sous la forme d'une image devenue la marchandise suprême, se loger partout, dans le moindre interstice de la vie sociale, et que, corrélative-

ment, il subsume le monde en tant que tel au point de s'identifier strictement à lui. « Le nouvel espace émergent implique la suppression de la distance (au sens de l'aura de Benjamin) et la saturation incessante de tous les vides qui restaient encore, au point que le corps postmoderne [...] est à présent exposé à un barrage d'immédiateté<sup>17</sup>. »

C'est cette immédiateté, bombardement d'informations, surexposition aux signes, qui colonise l'individu et l'emprisonne dans un espace *qu'il croit* privé. Mais en vérité, et comme Jameson s'attache à le montrer dans *La Totalité comme complot*, dans le postmoderne, la pénétration de la vie privée par la marchandise est telle que le privé se mue en « *corporate* », en une expérience « entrepreneuriale<sup>18</sup> » donc, où l'individu ne peut aller se réfugier dans l'espace protecteur de la monade. Corrélativement, la distinction public/privé se dissout, et c'est l'entrepreneurial qui seul vient s'y substituer : c'est par exemple la suppression, dans un film d'Alan J. Pakula, d'un gouvernement élu au profit d'une anonyme bureaucratie d'experts.

Ainsi Jameson propose-t-il de lire une série de films de complot non pas seulement comme des œuvres d'art autonomes (et l'on s'abstiendra de s'extasier de ce qu'un universitaire s'intéresse enfin sérieusement à la « culture populaire »), mais aussi comme autant de manières de problématiser (d'allégoriser) notre nouveau monde et l'expérience que nous en avons. Le problème épistémologique prend ainsi une dimension existentielle et une signification politique. Car la question inaugurale, « comment les éléments de l'ici-et-maintenant pourraient-ils exprimer une totalité absente et irreprésentable ? » (p. 31), ou encore « comment tels films particuliers désignent-ils le système mondial en tant que tel ? », peut

se traduire ainsi : « comment se repérer dans le règne de l'immédiateté infiniment différenciée ? » La question de la totalité, qui sans cela pourrait paraître abstraite (pourquoi donc s'échiner à réhabiliter cette catégorie vieillotte ?), ne fait donc qu'un avec ce que Jameson, après Kevin Lynch, qui l'introduisit au début des années 1960, appelle la « cartographie cognitive ». D'essence phénoménologique, l'approche de Lynch associait le sentiment d'aliénation des individus vis-à-vis de leur espace vécu avec l'impossibilité de se représenter l'espace de villes toujours plus grandes. Mais lorsque Jameson reprend le concept en 1984, dans son article « Le Post-modernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif », il en étend le domaine d'application au social dans son ensemble. Superposant la définition de Lynch à la célèbre définition althussérienne de l'idéologie (« le rapport imaginaire de l'individu à ses conditions réelles d'existence<sup>19</sup> »), il lui assigne cet objectif : articuler le vécu de l'individu (la vie quotidienne, l'expérience immédiate) à la totalité sociale en tant que telle. Il convient de s'arrêter sur ce geste théorique. D'une part, le passage par Althusser (mais aussi Lacan) est crucial : il ne s'agit pas d'invalider la dimension de l'expérience subjective, en la rejetant dans le domaine du faux et de l'inauthentique (l'illusion dénoncée par le marxisme classique, le « on » heideggérien) ; car cette expérience *est* concrète. Mais d'autre part, il ne s'agit pas non plus de l'annuler parce que concrète, elle ne le serait qu'insuffisamment (une sorte de concret-abstrait qui devrait passer par diverses médiations pour devenir pleinement concret). La question sera plutôt de savoir comment l'inscrire dans un mouvement de totalisation, où elle sera maintenue en tant que telle, sans être *aufgehoben*, conser-

vée ni dépassée, ou comme disait Derrida, « relevée ». Ni l'évacuer, ni la dissoudre, ni la subsumer. L'affaire n'est pas simple.

Mais dans le capitalisme tardif, l'expérience de la totalité sociale est quasiment pure : « le message du fragment est toujours la totalité et le système mondial » (p. 101), nous dit Jameson, comme en passant, dans une incise. Ainsi donc, précisément parce qu'aujourd'hui nous vivons plus que jamais dans un *système*, n'importe quel élément allégorise le système tout entier. Les films de complot, où le détective se trouve pris au piège d'une machination sans sujet dont les ramifications paraissent se perdre à l'infini, ou encore dans un complot si total qu'il semble n'avoir plus de référent (et d'ailleurs, y a-t-il effectivement complot ?), fonctionnent comme un analogue de notre cauchemar quotidien : ce système où l'on n'arrive jamais à en finir de rien, comme disait Deleuze à propos des sociétés de contrôle, ce monde où la chaîne des responsabilités est si complexe qu'il paraît futile de s'en prendre à George Bush ou à Nike, de critiquer l'exploitation organisée par tel leader ou telle entreprise dans tel endroit du monde, parce qu'à supposer même que ceux-là disparaissent, des dizaines d'autres viendront bientôt prendre leur place – l'univers, anonyme et omniprésent, du *corporate*, le nôtre.

Il paraît donc bien dérisoire, ce petit détective qui se sent investi d'une mission à la fois épistémologique et salvatrice. Car dans le récit policier traditionnel, la résolution de l'énigme venait forcément refonder la communauté qu'en frappant, le criminel était venu ébranler. Ici, rien ne garantit plus qu'il ait raison : il peut mentir, il peut totalement se tromper, il peut servir d'obscurs intérêts, il peut voir du complot là où il n'y en a pas<sup>20</sup>. Le

détective, qui possédait jadis un point de vue privilégié parce qu'il se trouvait à distance de l'objet qu'il avait pour tâche de reconstituer (le crime était antérieur et avait eu lieu dans « un autre monde »), coïncide aujourd'hui avec le monde qu'il s'efforce de comprendre. Ne retrouvons-nous pas là le problème de l'abolition de la distance dans le monde postmoderne ? La fin des niches et des enclaves ? Le malaise du détective n'est-il pas dès lors pareil à celui de l'intellectuel, qui s'échine à produire du sens en agencant de maigres indices, dans un monde où ne s'offre plus à lui de position d'extériorité ? *Ogni dipintore dipinge se* : tout peintre se peint. Tel est, plus profondément, le problème dont traite *La Totalité comme complot* : cette crise des intellectuels qui accompagne la prétendue fin des idéologies. Mais Jameson en donne une formulation forte. Il ne prétend pas que c'est en réhabilitant la figure souveraine de la rationalité ou les grands récits, il ne croit pas que c'est en revenant au trésor de solutions progressistes que nous présente le passé, que nous pourrions y remédier. Il ne nous donnera pas de recettes, petites ou grandes, et se refusera à émettre des jugements ou des prophéties sur l'effondrement du capitalisme. Il s'efforcera plutôt de penser le postmoderne de bout en bout, en historicisant ses propres concepts, c'est-à-dire aussi en éprouvant leur validité ; il ne tentera pas de s'arracher artificiellement à l'immédiateté ; au contraire, il s'y immergera.

Par conséquent, cartographier la postmodernité ne revient nullement à y adhérer ou à la condamner, à chercher refuge dans la mesquinerie de l'éthique. Produire *un* concept *du* postmoderne, ramasser une série hétérogène dans l'unité d'une représentation, penser historiquement l'anhistorique et dialectiquement le non-dialectique, c'est

déjà, en soi, un geste politique. Idéologique ? Sans doute, puisque aucun dehors ne garantit la vérité de la représentation. Le marxisme de Jameson est donc une manière de penser le présent *stratégiquement* (quelle autre possibilité ?), à partir de l'expérience de la défaite du marxisme, et plus généralement de toute alternative de gauche au capitalisme. Alors oui, on pourra dire que la thèse de Jameson est circulaire, et que le capitalisme-monde qu'il traque dans les objets culturels, il le présuppose toujours déjà, ou encore qu'il le surajoute à ses interprétations comme un postiche. Soit la réplique cinglante de Spinoza à Descartes : tu n'as fait montre que de la pénétration de ton grand esprit. À cela Jameson pourrait apporter deux réponses complémentaires : de toute façon, le système capitaliste est déjà présupposé dans tous ces objets, et c'est donc lui qui est circulaire (l'alpha et l'oméga !) ; il ne faut pas perdre de vue que notre finalité ultime est l'émancipation humaine, c'est-à-dire, en dernière instance, la destruction du capitalisme. L'épistémologie, la politique.

On pourra s'étonner de ce qu'un marxiste, hégélien de surcroît, conclue un livre sur une longue citation de Kant ; plus exactement, sur un passage de la huitième proposition de l'« Idée pour une histoire universelle ». À bien y regarder, ce texte de Kant nous catapulte tout droit à l'aube de la modernité, à un moment où l'on pouvait encore, sans rougir, se permettre de considérer l'histoire humaine « comme un plan caché de la nature ». Kant nous exhortait à scruter le présent de toutes nos forces, afin d'y déceler la présence d'éléments pouvant conforter son hypothèse : l'épistémologie, la politique, encore une fois. Mais l'extrait de Kant offre aussi un contrepoint (sublime ?) à l'implacable démonstration de

Jameson ; quelque chose vient ainsi se loger entre cet optimisme prémoderne et la noirceur désenchantée du système postmoderne : non pas la modernité, non pas le capitalisme industriel, ni le colonialisme, ni les deux guerres mondiales, ni les camps de concentration. Non, dans le décalage entre les deux textes surgit soudain la virtualité de la différence radicale : l'utopie<sup>21</sup>. Et un nouveau sujet collectif encore inimaginable.

## Notes

1. Voir François Cusset, *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980* (Paris, La Découverte, 2006), première description « totale » de la période ; pour la seule histoire intellectuelle, se reporter à l'opuscule de Perry Anderson, *La Pensée tiède*, Paris, Le Seuil, 2005.

2. On se rappelle qu'avant d'être un terme de marketing, le concept désignait chez Hegel le devenir concret de la pensée.

3. Pour répondre à l'idée saugrenue selon laquelle les thèses récentes d'Antonio Negri, par exemple, seraient « encore » marxistes, on renverra, non à ses prises de position en faveur du Traité constitutionnel européen, mais à deux articles de Maria Turchetto : « De "l'ouvrier masse" à l'"entrepreneuralité commune" : la trajectoire déconcertante de l'opéraïsme italien » (*Dictionnaire Marx contemporain*, Paris, PUF, 2001), et « L'Empire a encore frappé » (*Actuel Marx*, n° 33, mars 2003).

4. « La grande colère des faits » (1977), *Dits et écrits*, t. II, 2<sup>e</sup> éd., 1994, Paris, Gallimard, 2001, pp. 277-281.

5. Se reporter par exemple à l'article d'Isabelle Garo, « Deleuze, Marx et la révolution : ce que "rester marxiste" veut dire », disponible à l'adresse suivante : [http://semimarx.free.fr/article.php3?id\\_article=3](http://semimarx.free.fr/article.php3?id_article=3)

6. À ce propos, Jameson nous rappelle que, chez Althusser, « Hegel » ou la « causalité expressive » était un nom de code pour « Staline » (cf. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* [1981], Londres, Routledge, 2002, p. 22 ; et « Periodizing the 60s », in *The Ideologies of Theory*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1988, p. 191).

7. C'est selon nous ainsi que fonctionne aujourd'hui ce qu'on appelle, dans l'université anglo-américaine, la *Theory* : des thèses (devenues des slogans) empruntées à une série d'auteurs (transformés en marques) sont branchées sur n'importe quel objet. Exemple éclatant de la pénétration du processus de marchandisation dans la pratique intellectuelle.

8. On pense bien sûr à la célèbre critique foucauldienne du commentaire. Cf. notamment la préface à *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. XII sq.

9. Dans *La Totalité comme complot*, Jameson désigne parfois des films comme des « textes », non pour identifier strictement le matériau filmique à un matériau écrit, mais parce que le film est ensemble de signes, donc structure de signification.

10. Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998, pp. 122-123.

11. *The Political Unconscious*, op. cit., 2002, p. 3. Nous en publierons en 2008 une traduction aux éditions Al Dante.

12. Le moment est sans doute venu de dire un mot sur la trajectoire intellectuelle de Jameson, ici marginalisée au profit d'une approche plus théorique : tout commence par une thèse consacrée à l'œuvre littéraire de Sartre (*Sartre. The Origins of a Style* [1961], dirigée par Erich Auerbach, qui fut son maître à Yale) ; puis Jameson passe une dizaine d'années à travailler sur trois traditions : d'abord le structuralisme et le formalisme russe, qu'il contribue largement à introduire aux États-Unis (*The Prison-House of Language*, 1974 – ouvrage qui est tout autant une exposition qu'une critique de ces courants) ; ensuite le marxisme, tendance pour le moins opprimée dans le contexte américain, et qu'il tente d'imposer, contre le New Criticism, dans le champ de l'analyse littéraire (*Marxism and Form*, 1972). Jameson ne s'est jamais départi de la tradition qu'il a lui-même importée et constituée (il faut ajouter à ce qui précède la psychanalyse, qui joue un rôle central dans certains de ses textes, et notamment dans « Max Weber, or, The Vanishing Mediator », 1977). Vient en 1981 le chef-d'œuvre qu'est *The Political Unconscious* : Jameson y développe une théorie des niveaux constitutifs de l'œuvre littéraire et défend la thèse du primat de l'interprétation politique. C'est dans ce livre que Jameson annonce la publication d'un ouvrage appelé *La Poétique des formes sociales*, devenu depuis un projet colossal et totalisant, dont les contours restent flous, et l'existence spectrale : ainsi comprend-on – car Jameson ne parle jamais de cette œuvre que dans le paratexte de certains livres – que *Le Postmodernisme* (1991), *A Singular Modernity* (sur les retours de la problématique de la modernité,

2002), *Archéologies du futur* (sur l'utopie, 2005), et *Valences of the Dialectic* (2007), constituent des pans de ce grand œuvre (dans *Archéologies*, Jameson dit préparer un volume consacré à l'allégorie). Son œuvre manifeste donc une remarquable cohérence, et l'on peut dire qu'elle s'articule autour de la question du temps : d'une part, comment penser le présent, et développer des concepts qui lui soient historiquement adéquats (en ce sens, Jameson s'inscrit dans la lignée ouverte par Hegel, et poursuivie par Marx) ? D'autre part, la différence radicale est-elle pensable ou représentable (d'où son intérêt pour la science-fiction et l'utopie) ?

13. Car la différence fonctionne ici comme un mode de l'identité.

14. David Harvey dresse un tableau des propriétés respectivement attribuées à la modernité et à la postmodernité au début de *The Condition of Postmodernity* (Oxford, Blackwell, 1989).

15. Titre du célèbre article de 1984, repris comme premier chapitre du livre éponyme de 1991 (à paraître aux Presses de l'Ensb-a, dans une traduction de Florence Nevoltry).

16. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, p. 411.

17. *Ibid.*, pp. 412-413.

18. « *The corporate* » désigne en anglais le monde de l'entreprise au sens très large : on parle par exemple de *corporate spirit*, ou d'esprit d'entreprise. Nous avons choisi de le traduire par « entrepreneurial », au sens où il ne s'agit pas de l'entreprise en tant que telle, mais plutôt de propriétés inhérentes à l'entreprise.

19. Louis Althusser, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, pp. 100-101.

20. Dans *Blow Out*, par exemple, le complot n'est avéré que par une scène de conversation téléphonique, qui semble avoir été rajoutée là pour le confort du spectateur.

21. Sur ce point se reporter à Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le Désir nommé utopie*, trad. fr. Fabien Ollier et Nicolas Vieillescazes, Paris, Max Milo, 2007.



# La totalité comme complot

Dans la paralysie générale de l'imaginaire collectif, auquel « aucune idée ne vient » (Karl Kraus) quand lui incombe la lourde tâche de fantasmer un système économique planétaire, le vieux motif du complot a retrouvé un second souffle, comme structure narrative susceptible de réunir les deux composantes fondamentales : un réseau potentiellement infini, ainsi qu'une explication plausible de son invisibilité ; en d'autres termes, le collectif et l'épistémologique.

Formuler les choses ainsi permet de comprendre que cette structure médiatrice et allégorique imparfaite – le complot, pas même encore le système mondial – pose de graves dilemmes représentationnels. Les récits traditionnels étaient de piètres véhicules du collectif (sauf en de rares moments de guerre ou de révolution), et la fonction de connaissance n'a jamais paru très compatible avec les Belles Lettres. Mais surgit aussi la question de la Valeur : en effet, l'allégorie de complot doit être entachée d'imperfection pour pouvoir servir de carte cognitive (qu'il serait catastrophique de prendre pour la réalité, comme le fit la Félicité de Flaubert qui, lorsqu'on lui montra une carte de La Havane où son neveu avait débarqué, demanda à voir la maison où il séjournait).

Pour l'essentiel, l'investissement cognitif ou allégorique dans cette représentation de complot sera d'ordre inconscient : car c'est seulement là, au niveau profond du fantasme collectif, que nous pensons tout le temps

au système social, là que nos pensées politiques peuvent déjouer la censure libérale et antipolitique. Ce qui signifie que la fonction cognitive du récit de complot doit pouvoir vaciller comme une image rémanente subliminale, et du même coup, que la surface de cette représentation ne saurait prétendre à la monumentalité du Grand Art (du moins jusqu'à l'avènement du postmoderne, où Grand Art et culture de masse s'interpénètrent, et confèrent un statut « artistique » à des intrigues de complot comme celles de Pynchon).

Quant à la dimension collective de cette machine herméneutique, elle se trouve propulsée dans un nouvel ordre de choses par l'intensification dialectique de l'information et de la communication, lesquelles demeurent non thématiques tant que l'on reste dans le domaine de la foule, ou dans une vue d'ensemble de la bataille de Waterloo, tel Victor Hugo dans *Les Misérables*. L'expansion de la technologie les a cependant transformées en problème à part entière, comme en témoignent cette thèse intitulée « La première apparition du chemin de fer dans la littérature anglaise (ou française) », ou encore Proust et ses embarrassantes Demoiselles du téléphone. Mais puisque le système mondial du capitalisme tardif (ou de la postmodernité) serait inconcevable sans les médias informatisés – technologie qui abolit l'espace et faxe dans ses branches une simultanéité inouïe –, on verra que c'est l'information qui constitue tout à la fois le problème et sa solution : les allégories propres à toute cartographie cognitive du système mondial incluront donc, outre le collectif et l'épistémologique, un troisième terme communicationnel.

Dans ce livre, nous voudrions donc explorer les nouveaux récits symptomatiques en suivant trois lignes

directrices : 1. les interroger en fonction des modalités allégoriques selon lesquelles ils font de l'objet-monde le support du complot – comment ils le préparent, le disposent, le présentent, et transforment du même coup les objets qui peuplent le quotidien en technologie de communication ; 2. tester l'incommensurabilité entre un témoin individuel – personnage d'un récit qui demeure anthropomorphique – et le complot qu'il doit s'efforcer de dévoiler ; 3. la chose même : comment les éléments de l'ici-et-maintenant pourraient-ils exprimer et désigner une totalité absente et irreprésentable ? Comment les individus additionnés pourraient-ils excéder leur simple somme ? Après la fin de la cosmologie, à quoi pourrait bien ressembler un système mondial ?



Si toute chose veut dire autre chose, il en va de même de la technologie. Ce serait une erreur que de vouloir réduire le menaçant objet-monde des complots allégoriques à la peur nouvelle suscitée par les systèmes d'espionnage et les informateurs dans les années 1960 : alors la droite découvrirait une nouvelle génération de gadgets – juste ceux qu'il fallait ! –, et quelqu'un vous écoutait, vous, et seulement vous. J. Edgar Hoover ferait une mascotte des plus anachroniques pour le capitalisme tardif ; et si les angoisses concernant la vie privée semblent avoir reculé, son érosion, voire son abolition tendancielle, apparaît aujourd'hui comme la fin de la société civile. Tout se passe comme si nous nous préparions aux rigueurs dystopiques stéréotypées de la surpo-

pulation dans un monde où plus personne n'a de « chambre à soi », ni de secrets dont quiconque pourrait se soucier. Mais comme toujours, la variable essentielle, c'est la catégorie abstraite de la propriété : elle dévoile ici une transition fondamentale du privé à l'entrepreneurial (*the corporate*) ; celui-ci démasque celui-là, et rend par conséquent problématique le système juridique sur lequel il s'est lui-même construit. Comment pourrait-il encore exister des choses privées, sans même parler de vie privée, dans une situation où presque tout ce qui nous entoure est inséré dans toutes sortes de cadres institutionnels, qui appartiennent néanmoins à *quelqu'un* ? Telle est à présent la lancinante question qui hante la caméra qui scrute nos différents mondes vécus, à la recherche d'un objet perdu dont elle n'arrive pas vraiment à se souvenir. D'anciennes esthétiques guident ses gauches tentatives – intérieurs démodés, espaces cauchemardesques qui ne le sont pas moins, antiques objets de collection, nostalgie des artisanats – dans une situation où de nouvelles habitudes adaptées n'ont pu se former et où les boutiques d'antiquités (Balzac, *La Peau de chagrin*) ont toutes disparu. Non que les objets qui peuplent notre objet-monde aient rajeuni ou vieilli : ils se sont totalement transformés en instruments de communication. Et c'est cela qui remplace désormais les métamorphoses surréalistes, la ville onirique, l'espace domestique de l'homme qui rétrécit, ou l'horreur de l'organique qui caractérise une bonne part de la science-fiction, où, en effleurant un objet, on a la sensation d'être touché par une main.

Pourtant, rétrospectivement, tout ceci aurait pu, dûment récrit, constituer une anticipation de cela, dont la condition fondamentale réside dans la disparition de

la Nature. Une fois son éclipse assurée, une opposition comme celle de l'animé et de l'inanimé se voit reléguer au débarras de l'histoire, lequel ressemble moins à un musée ou à une brocante qu'à l'endroit où vont les informations quand on efface accidentellement les données d'un traitement de texte. Une fois les plantes devenues des machines – et sans même qu'un souffle d'air ait balayé le paysage identique à soi –, tout objet se change en signe humain (et bouleverse, non sans qu'on s'y attende, toutes les théories du langage et des systèmes de signes). On n'a plus à présent affaire à des bêtes magiques douées de parole, ni à des « fleurs qui vous regardent à leur tour », mais à ces automates qui, dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), marchent sur le dernier bastion privé : anachronismes qui propulsent le présent dans le lointain futur de la technologie androïde. À présent, toutes nos choses, de quelque étoffe qu'elles soient faites, quelque finalité qu'elles servent, sont susceptibles de devenir de méchantes poupées capables de mordre avec leurs dents pointues (*Barbarella*, Roger Vadim, 1968).

Le nouveau réalisme magique d'un Derek Jarman ou d'un Raoul Ruiz vient donner corps à cette intuition : le surréalisme était impossible et superflu, puisque en un sens, il était déjà réel (et c'est ainsi que, dans sa préface au *Royaume de ce monde*, Alejo Carpentier avait défini ce style, dû selon lui au développement inégal de l'Amérique latine ; aujourd'hui, il semble nous appartenir à tous). Dans ses derniers films (*Le Charme discret de la bourgeoisie* [1972], *Cet Obscur Objet du désir* [1977]), même Luis Buñuel était plus proche du réalisme magique que de la période héroïque du désir surréaliste et de l'aspiration wagnérienne : *L'Âge d'or* (1930) demeure une relique

époustouflante de l'âge des dieux et des héros, mais il n'est plus pour nous ; il serait en effet comique de souhaiter le retour de la respectabilité bourgeoise et de l'interdit moral, simplement pour redonner à la pulsion sexuelle la valeur d'un acte politique.

Dans l'Europe surréaliste des années 1920, l'asynchronie fut aussi la condition de la résurgence de moments archaïques (féodalité espagnole, roman médiéval français, état de nature rousseauiste), au sein d'un présent encore incomplètement modernisé, peuplé de la grande et de la petite bourgeoisies. Aujourd'hui, tout ce qui semble rester de ces effets, ce sont les imitations du film occulte, qui accompagnent ce qu'on appelle le renouveau du religieux, comme pour en accomplir le souhait. Toutefois, chez Jarman et chez Ruiz, les moments les plus « surréalistes » sont ceux où des objets relevant des technologies modernes – un ordinateur de poche, un roadster jadis flambant neuf couvert de poussière et garé sous un grand escalier – sont discrètement plantés au beau milieu de la splendeur Renaissance des prélats romains, de leurs costumes et de leurs palais (*Caravaggio*, 1986) ; mais les évêques édentés de Buñuel sont devenus poussière, et n'ont laissé que leurs robes, sur le promontoire rocheux où la ville devait être fondée. Cette fuite dans les profondeurs du temps géologique prend une direction différente à partir de ce choc futur : s'il souligne que son travail n'a rien à voir avec le surréalisme, Ruiz affectionne les incongruités de ce type, dont on trouve un exemple dans *Cléopâtre*, où l'on peut apercevoir dans le ciel un avion survolant les acteurs en toge<sup>1</sup>. Ce n'est plus, je crois, le « hasard objectif » de Breton, c'est plutôt l'affirmation nietzschéenne qu'il n'y a plus de passé, donc, au fond, plus de temps du tout – chose sou-

vent sensible dans les films de Ruiz, lorsqu'un marqueur du hasard vient brutalement « situer » les événements magiques dans une chronologie moderne.

Les technologies de la communication et de l'information – les machines scientifiques de la reproduction plutôt que de la production (qui, toutefois, retournent cette dernière pour en faire leur prédécesseur incompris) – dramatisent cette transformation de l'objet-monde et de son idée matérielle. Mais elles deviennent magiques lorsqu'on les saisit comme des allégories d'autre chose, de l'ensemble inimaginable du réseau mondial décentré. Les nouveaux ingrédients figuraient déjà, sous forme d'élégants caractères en style télex, dans le générique des *Trois Jours du Condor* (Pollack, 1975). Dans le cinéma postmoderne, le générique est devenu un espace discret mais crucial où, comme dans les anciens modes musicaux, les habitudes perceptuelles du spectateur sont orientées vers des techno- ou des déco-graphismes.

Le rapport entre cette technologie et la mort se trouve ensuite inscrit dans la séquence d'ouverture de *Condor*, où tout un bureau de petits chercheurs et spécialistes en espionnage est liquidé, apparemment par erreur : parmi les cadavres, le claquement des traitements de texte déchire le silence, poignante surcharge sonore où les machines continuent d'affirmer leur existence en produisant du « texte » (il serait intéressant de juxtaposer cette scène au début de *L'Exorciste* [Friedkin, 1973], où les battements d'ailes et les grattements des poulets dans le grenier font peser une menace organique).

Mais traditionnellement, qui dit « médias » dit transports. L'incorporation des grands réseaux de trafic constitue l'un des éléments les plus beaux et les plus pertinents du film de Pollack : non pas simplement les ponts et les

autoroutes démesurés de Manhattan, mais le vol New York - Washington, les extrêmes dialectiques que sont l'hélicoptère et la camionnette, et l'insertion résiduelle du réseau de voie ferrée qui insinue que l'autre bout de cette carte spatiale se trouve quelque part, dans les neiges du Vermont.

Cette radiographie des médiations fonctionnelles dans l'espace fut achevée, comme programme, dans *Marathon Man* de John Schlesinger (1976) : quasi-anthologie des types d'espaces et de climats, ce film suggère la vocation totalisante d'une telle collection géographique, souvent nécessaire à titre de support ou d'image rémanente dans ces récits qui entendent proposer une cartographie structurale de la totalité sociale.

Il sera peut-être commode de suivre cette évolution en prenant pour précurseur de ces films une œuvre maîtresse de l'ancienne esthétique, *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Comme son titre original le suggère<sup>2</sup>, la grille narrative de ce film, qui nous propulse d'une chambre d'hôtel vide à une autre située à l'autre bout de l'Amérique du Nord, rejoue cette esquisse vide des quarante-huit États que tout bon citoyen américain porte gravé dans son esprit comme un logo<sup>3</sup>. Du Seagram Building de Manhattan (construit peu avant le tournage par Mies van der Rohe) à un champ de maïs de l'Illinois devenu célèbre, du quartier général de la CIA à Washington DC jusqu'à la roche du mont Rushmore couronnée par les figures des quatre Présidents américains, en passant par cette maison moderne située à proximité de la frontière canadienne – située, donc, au bord du monde lui-même (d'où les avions s'envolent pour les ténèbres du Rideau de Fer) : dans cet enchaînement, les différents paysages émettent des messages narratifs spécifiques

mais complémentaires, comme si, à la toute fin de la modernité, s'opérait un retour aux langages sémiotiques de ces récits tribaux décryptés par Lévi-Strauss dans des études comme « La Geste d'Asdiwal ».

Mais la frénésie de la poursuite – dont on sait qu'elle est, chez Hitchcock, non seulement motivée par l'intrigue d'espionnage, mais plus fondamentalement par le triangle amoureux – confère à ce déplacement un peu de la passion et de la valeur de l'épistémologique : le désir de saisir la bête elle-même, comme Mailer l'a dit de ce désir nommé Le Grand Roman Américain ; l'aspiration à couvrir tout le champ et toutes les bases, habité du sentiment confus que ce gigantesque « objet petit *a* » contient les secrets mêmes de l'Être. En ce sens, *La Mort aux trousses* n'est comparable qu'à la course désespérée de Joe Chip, dans *Ubik* de Philip K. Dick (1969). Parti de l'ancien aéroport de La Guardia de New York pour rejoindre un funérarium de l'Iowa, il voit le temps historique se désintégrer implacablement autour de lui : les jets du futur deviennent de petits biplans, la haute technologie s'évanouit comme en rêve, et l'espace prend des proportions menaçantes – le plus brillant de tous les cauchemars de Dick, où la moindre régression dans le temps augmente lentement mais sûrement la distance qui vous sépare de l'objet du désir.

Dans *Condor* en revanche, ces motifs géographiques sont déployés comme de simples signaux d'une « intention de totaliser ». Quant à l'intrigue (en un sens littéraire), elle associe soigneusement des thèmes qui sont d'une inadaptation très branchée dans le contexte d'un thriller, et qui sont par là même banalisés : Redford est un « lecteur », les jeux de guerre de la CIA sont structurellement connectés et opposés au déchiffrement de codes

contenus dans des histoires imprimées et des romans. Parallèlement à cet habillage idéationnel, la scène de la descente dans le central téléphonique vient donner à ces thèmes un développement concret, proprement filmique et spatial. Si Redford n'est pas très intéressant comme intellectuel et étudiant en anglais, il l'est en tant que mécanicien de l'information et ouvrier de l'industrie ; en outre, les grandes banques d'interrupteurs et de synapses rappellent le contenu prolétarien fantomatique d'autres films contemporains, comme *Alien* (Scott, 1979), voire le genre du film de braquage – en se récrivant en termes de crime, comme un sous-genre divertissant, ce dernier peut déjouer la censure et inscrire dans le film le motif collectif du travail non-aliéné. Mais ici, on voit aussi resurgir l'archétype du voyage sous la surface des choses, tradition qui remonte à l'Antiquité, que l'on retrouve chez Dante et jusqu'à Goffman (la distinction entre façade et coulisses), en passant par la grande invitation de Marx à « quitter cette sphère bruyante où tout se passe à la surface et aux regards de tous, pour les suivre tous deux [le possesseur d'argent et le possesseur de force de travail] dans le laboratoire secret de la production, sur le seuil duquel il est écrit : *No admittance except on business*<sup>4</sup>. » C'est cette promesse de voir les choses de l'intérieur qui constitue le contenu herméneutique du thriller de complot. Mais dans *Condor*, la spatialisation de ce contenu paraît plus alarmante que les réseaux imaginaires habituels, car ce film nous apporte la confirmation représentationnelle du fait que les câbles, les lignes téléphoniques et leurs embranchements nous suivent partout, qu'ils redoublent les rues et les bâtiments du monde social visible d'un monde souterrain et secret. *Condor* nous offre donc une carte cognitive très parlante, quoique paranoïaque, compensée par la

possibilité – pour une fois ! – d'inverser les rôles, quand le héros s'introduit dans les circuits pour espionner les espions, quand il abolit l'espace en brouillant tous les symptômes et en délivrant des messages simultanément, à partir de tous les coins de la carte.

Mais dans le nouveau paysage post-industriel, le téléphone apparaît comme une technologie relativement vieillotte, si réorganisée et postmodernisée qu'elle soit (et nous verrons que dans *Les Hommes du Président*, la représentation semble avoir exigé une régression similaire). Quant à l'objet-monde du troisième stade du capitalisme, défini par la vidéo et l'ordinateur, il est nettement moins photogénique que celui du second (fondé sur les transports et, bien sûr, le téléphone) : la représentation peut-elle alors s'appuyer directement sur cette nouvelle technologie ? C'est l'une des grandes questions de la culture postmoderne. Assurément, les romans d'espionnage récents, qui démultiplient les ahurissantes opérations d'espionnage secrètes ou privées au sein d'opérations publiques, et qui déploient de vertigineuses structures de papier (dont le degré de dématérialisation et d'idéalité philosophique est supérieur à celui de la bourse), s'articulent sur le procédé facile mais efficace de l'agent double, qui permet à des hordes de méchants de se transformer en héros d'un coup d'interrupteur. Assurément, ces romans affichent leur intention de construire un récit qui serait une sorte d'analogon et de substitut de cette surdétermination inimaginable : l'ordinateur. Mais dans les faits, des représentations de ce type produisent confusion plutôt qu'articulation. C'est au moment où nous n'arrivons même plus à nous rappeler de quel côté sont les personnages, et comment leurs connections avec d'autres nous ont été révélées, que

nous avons saisi la vérité profonde du système mondial (car personne n'aura éprouvé la moindre surprise ni senti la plus infime illumination en découvrant que le chef de la CIA, le Vice Président, le Secrétaire d'État, voire le Président, était dès le début derrière toute cette affaire). Ces confusions – qui ont un rapport évident avec les limites structurales de la mémoire – semblent marquer un point de non-retour au-delà duquel il devient impossible à l'organisme humain de s'ajuster aux vitesses ou aux démographies du monde contemporain. Ce symptôme trahit, plus profondément, l'incapacité du sujet post-moderne à traiter<sup>5</sup> l'Histoire elle-même, comme le montrent bien d'autres phénomènes, liés à celui-ci sans être ouvertement politiques. Par exemple, on a remarqué depuis longtemps que, dans les histoires policières de Ross MacDonald, il devenait de plus en plus difficile de maintenir une séparation entre la génération des parents et celle des grands-parents : c'est un sentiment désormais endémique dans les nouvelles histoires policières qui trahissent le besoin d'intégrer l'Histoire.

Dans la grande littérature, on pense inévitablement à Pynchon, dont les romans n'évitent pas les faiblesses de construction du roman d'espionnage (bien qu'il en négocie les intrigues avec bien plus d'habileté et d'intensité). Mais dans notre optique, ces textes se démarquent pour une raison différente, comme un espace où s'élaborent les nouvelles figures cybernétiques : images rémanentes et statiques d'*op art* formées dans l'ahurissante rotation de ces cyber-intrigues. Les catégories narratologiques de Kenneth Burke, où la scène est mobilisée comme *instance agissante (agency)*, semblent extraordinairement aptes à décrire ces moments californiens des années 1960 qui, pour lointains qu'ils soient, n'en conservent pas

moins leur pouvoir hallucinatoire. Dans *Vente à la criée du lot 49* (1966), le complot de la promotion immobilière résonne soudain d'un message quasi-runique : « Elle pénétra dans San Narciso un dimanche, elle conduisait une Impala de location. Il ne se passait rien. Elle dominait une colline, elle dut cligner les yeux à cause du soleil. Devant elle se déroulait une vaste étendue de maisons qui avaient toutes poussé en même temps comme une moisson, sur la terre d'un marron terne. Cela lui rappela la première fois qu'elle avait ouvert un poste à transistors pour changer les piles, et qu'elle avait vu un circuit imprimé. Tout cet ensemble de maisons et de rues, vu sous cet angle, surgissait avec une clarté stupéfiante, comme les circuits sur la plaque. Elle savait encore moins de choses sur la radio que sur les indigènes de la Californie du Sud, mais elle comprit tout de suite que ces deux séries de lignes enchevêtrées devaient avoir un sens caché, comme les hiéroglyphes. Il lui avait semblé que le nombre de choses que les circuits imprimés auraient pu lui dire (si elle avait cherché un peu) était sans limites ; c'est ainsi qu'au moment où elle pénétrait dans San Narciso, elle eut le sentiment d'une révélation qui tremblait au seuil de la conscience claire. La brume envahissait l'horizon, la réverbération du soleil sur le sol beige brûlait les yeux ; avec sa Chevrolet, elle semblait garée juste au beau milieu d'une extase religieuse. Comme si des paroles étaient prononcées, sur une autre fréquence, ou au centre d'un tourbillon trop lent pour que sa peau brûlante pût en sentir le souffle<sup>6</sup>. »

L'inventivité représentationnelle de ce roman réside dans le fait que le complot se trouve assimilé au média lui-même, ici au service postal, où la contradiction entre propriété privée et production sociale se trouve re-dramatisée

par le biais de la réapparition énigmatique de systèmes « privés » de livraison du courrier. Mais le récit de Pynchon tire moins sa force de la technologie futuriste des médias contemporains que du fait qu'il les dote d'un passé archaïque : pseudo-histoires des divers systèmes postaux et des différents substituts de timbres, traces laissées dans de vieux livres, archives restant de ce que le présent s' imagine avoir laissé derrière lui. En effet, ce récit, qui cherche à contaminer ses lecteurs, mais aussi à doter le présent d'une culture de la paranoïa impalpable mais généralisée, suscite une inquiétude de mauvais augure : si l'on disposait de l'ensemble des archives fossiles, on découvrirait sans doute le cornet postal des Thurn et Taxis<sup>7</sup> sur des artefacts hominidés datant du Pléistocène. Observons néanmoins que ce n'est pas le système des circuits informatiques qui produit cet effet remarquable ; c'est au contraire l'herméneutique archéologique qui confère aux objets cybernétiques un pouvoir d'évocation qu'ils ne sauraient gagner d'eux-mêmes.

Dans ses textes ultérieurs, Pynchon s'enfonce plus loin dans les profondeurs du temps, dans les complots de l'ère McCarthy. Il y met en scène l'épiphanie du complot de façon assez différente, en délaissant le mystique au profit des petites répressions propres au quotidien bureaucratique : « Elle descendit vers le centre ville, avec une prudence exagérée, car elle se sentait comme une envie de s'attaquer à quelqu'un, et elle trouva un débit de boissons avec un écriteau ON ACCEPTE LES CHÈQUES. On le lui refusa à nouveau. Soutenue par la colère, elle continua jusqu'au supermarché suivant, et, cette fois-là, on lui demanda d'attendre pendant qu'on allait téléphoner.

C'est là, devant un interminable rayon de surgelés, près des caisses, l'œil rivé sur l'obscurité luisante et défi-

native de la devanture, qu'elle eut une indiscutable illumination, événement rare mais admis dans son existence. Elle comprit soudain que la hache du reaganisme frappait partout, que Flash et elle n'étaient désormais plus à l'abri, qu'on allait peut-être les livrer au monde d'en haut et à tout ce qui éventuellement les y attendait ... comme s'ils avaient été protégés dans une zone en dehors du temps pendant toutes ces années mais que, à la suite d'une décision indéchiffrable venue d'une puissance supérieure, ils devaient être à nouveau soumis au mécanisme des cause et des effets. Quelque part, il y aurait une véritable hache, ou quelque chose d'aussi douloureux, digne de Jason, la lame fatale qui pénètre dans la chair – mais à cette distance où se trouvaient désormais Frenesi, Flash et Justin, cela s'accomplirait à l'aide de touches sur un clavier alphanumérique relié à des chaînes invisibles de présences et d'absences électroniques. Si des séries de 1 et de 0 étaient bien « comme » autant de vies et morts humaines, si tout ce qui concernait un être pouvait être représenté dans l'ordinateur par une longue chaîne de 1 et de 0, alors, quelle sorte de créature serait représentée par une longue chaîne de vies et de morts ? Il faudrait que ce soit au moins d'un niveau au-dessus – un ange, un dieu mineur, quelque chose dans un OVNI. Il faudrait huit vies et morts humaines rien que pour former un seul caractère dans le nom de cet être – son dossier complet engloberait peut-être un fragment considérable de l'histoire du monde. « Nous sommes des chiffres dans l'ordinateur de Dieu, elle se répéta moins cela qu'elle ne le chantonna comme une sorte de cantique, et la seule chose à quoi nous soyons bons, vivants ou morts, c'est la seule chose qu'ils voient. Ce pourquoi nous pleurons et nous

nous battons, dans notre monde de peine et de sang, est à la merci de ce que nous appelons Dieu, avec Sa hache.

Le gérant de nuit revint, il tenait le chèque entre deux doigts, comme si ç'avait été une couche sale.

- On ne les honore plus.

- Mais les banques sont fermées, comment est-ce possible ?

Il passait ses heures de travail ici à expliquer, à des foules d'ignorants en matière d'ordinateurs qui envahissaient son magasin, ce qu'était la réalité.

L'ordinateur, répéta-t-il doucement une fois de plus, n'a jamais besoin de dormir, ni même de se reposer. C'est comme s'il était ouvert vingt-quatre heures par jour...<sup>8</sup> »

Mais dans *Vineland*, de loin son texte le plus radical politiquement, Pynchon lance une attaque anti-autoritaire attardée (car très *sixties*) contre l'ère Reagan : et l'on se demande parfois si le branchement stéréotypé qui constitue habituellement la forme interne de ses romans ne s'est pas renversé, et si les moments de peur ne proviennent pas de ce que nous savons déjà sur les années Nixon/Reagan et leurs complots, plutôt que l'inverse ; un soupçon d'angoisse vient alors se glisser dans des intrigues qui semblent aussi comiquement ineptes que prophétiques. C'est une question qu'il faudra poser à propos des *Hommes du Président*, que j'aborderai plus loin.

On peut donc supposer que l'alternative structurale à une situation dans laquelle les objets technologiques sont dotés d'un pouvoir symbolique par leurs contextes narratifs réside dans des objets dont la *fonction* génère le récit et produit le complot, et ce de façon à détourner l'attention de leur inadéquation visuelle. Ces immeubles

d'habitation japonais construits comme des empilements de cassettes audio ne peuvent plus, désormais, s'insérer dans le lecteur de cassettes du macrocosme<sup>9</sup> ; mais dans *Blow Out* (de Palma, 1981), les médias ne se contentent pas d'écrire les chèques : ils récrivent le monde lui-même – ou du moins sa bande-son –, et créent la possibilité d'une multitude d'histoires alternatives. Le son révélateur du coup de fusil tiré par l'assassin peut être excisé ou remplacé, tandis que la « vraie » bande-son, la bande-son documentaire d'un meurtre réel, peut être insérée dans un film d'horreur de fiction, afin de ne rien gâcher.

L'allusion évidente au *Blow-up* d'Antonioni (1966) nous y invite : il convient de saisir *Blow Out* et *Conversation secrète* (Coppola, 1974) comme des moments, dans le processus historique de postmodernisation, où le basculement de l'image visuelle à l'image auditive est tout aussi fondamental que paradoxal, étant donnée l'affinité universelle de la culture postmoderne avec la visibilité et la spatialité. Il est peut-être nécessaire de se distancier de la marchandise visuelle en passant à un autre registre sensoriel, doté d'une logique temporelle discontinue, qui sera plus apte à cadrer ses événements et ses composants. En même temps, la tendance plus profonde du postmoderne à la séparation et à la coexistence des niveaux et des sous-systèmes a partout suscité (dans la théorie comme dans la pratique filmique) un sens plus aigu de la semi-autonomie du son, et l'exigence de le faire servir de contrepoint à la vue, plutôt que de simple faire-valoir<sup>10</sup>.

En tout cas, bien que *Blow Out* et *Conversation secrète* conservent le référent autour duquel le film d'Antonioni s'articulait de façon bien plus problématique (un meurtre a-t-il bien eu lieu ?), le passage du visuel à l'auditif produit

un effet très postmoderne, en annulant la dimension heideggerienne et métaphysique d'Antonioni : l'ahurissant champ de l'Être cher à André Bazin a désormais disparu<sup>11</sup>. Non sans surprise, cette occultation de la « question de l'Être » laisse maintenant le texte fongible, ouvert à toutes les manipulations venues du monde des grandes institutions et entreprises. Le photographe-artiste du film d'Antonioni, qui remplissait encore la fonction artistique du philosophe bien qu'il gagnât sa vie comme photographe de mode, cède ici la place à des techniciens prêts à se vendre au plus offrant.

Il est significatif que l'on retrouve dans ces deux films (*Blow Out*, *Conversation secrète*) le même épisode clé, qu'il faut maintenant considérer comme autoréférentiel : la destruction de l'appareil de reproduction – le retour au laboratoire saccagé où, tels des entrailles éviscérées, de grands rouleaux de bande magnétique décoorent comme par dérision le lieu de travail. Cette destruction, qui sature l'espace ou le fait implorer, est d'un type très particulier, tout à fait différent de la sauvagerie muette infligée à un unique instrument (comme à la fin de « L'Ours » de Faulkner). Ce qui est ici mis en lumière, ce n'est pas la valeur de l'objet physique – qu'il est malheureux de voir réduit en pièces –, mais au contraire, sa totale absence de valeur : l'œuvre d'art irréproductible, privée de sa capacité de reproduction, réduite au rang de simple déchet high-tech. Il s'agit clairement d'une scène obligatoire, qui souligne de façon emblématique que la nouvelle technologie reproductive est dénuée de toute force iconique. Elle diffère en cela radicalement des « objets médiatiques » modernistes qui, tels l'avion ou le paquebot transocéanique, possédaient un aérodynamisme incontestable. Dans *Blow-up*, c'étaient les images (les

icônes photographiques) qui se voyaient, en silence, avec tact, supprimées ; ici en revanche, le chaos physique vise l'inessentialité non-visuelle des véhicules de la reproduction – télévision, cassettes, documents sortis d'une imprimante, etc. –, ceux-là mêmes qui chantaient une lamentation pour les victimes humaines dans *Les Trois Jours du Condor*, et que Pynchon a tenté, dans *Vente à la criée du lot 49*, d'insérer dans une ultime exceptionnalité plastique. La destruction des appareils vient donc souligner le décalage entre forme et contenu dans ces représentations postmodernes de la totalité, où ni l'intrigue ni le nouvel objet-monde technologique ne parvient à prendre en charge l'idéologème du complot qui devait pourtant révéler, non pas simplement tel secret politique particulier, mais le secret du système mondial.

Ce décalage constitue un rejet sans appel de la prétention traditionnelle des œuvres de la grande culture à inscrire leur contenu dans leur forme pour constituer un réseau uniforme ; de ce fait, il apparaît à la surface comme une brèche dans du cristal ou comme une mouche dans un onguent. Du même coup, il bloque les privilèges représentationnels de la basse culture ou du rebut, puisque c'est précisément le décalage entre forme et contenu qui doit constituer le contenu fondamental – mais aussi la forme – de l'allégorie de complot qui, à l'ère du capitalisme tardif, allégorise la totalité elle-même. Les paradoxes axiologiques de l'allégorie – et du postmodernisme – sont dès lors rejoués à l'infini, là où l'échec structural constitue désormais une réussite, là où ce que ces œuvres d'art comportent de pire est souvent meilleur que ce qu'elles ont de meilleur.

Ces paradoxes expliquent aussi la place unique occupée par *Videodrome* de David Cronenberg (1983) au sein

de notre paradigme. Ce film doit son statut canonique au fait qu'il réussit à échapper à toutes les qualités propres à la grande culture : à la perfection technique, aux discriminations du goût, à l'organon de la beauté. Dans ce film, le propriétaire d'une chaîne de télévision pornographique de Toronto (James Woods) cherche à acquérir d'authentiques *snuff movies*, et découvre un produit (émanant d'un groupe nommé Videodrome) contenant un signal subliminal qui cause des hallucinations et des lésions cérébrales mortelles. Videodrome s'avère être un complot fomenté par la droite contre la dégénérescence des valeurs morales dont elle tient la pornographie et la télévision pour responsables. Woods découvre ensuite un contre-complot, plus favorable à la télévision, plus religieux aussi, qui utilise le rayon cathodique comme une thérapie et un instrument de régénération. Mais à ce moment du film, les hallucinations, les boucles de réalité à la Philip K. Dick, sont devenues si complexes qu'elles soulagent le regardeur de toute responsabilité narrative : ce dernier se voit donc contraint d'assister passivement à la manipulation par les deux groupes de l'infortuné James Woods, qui devient assassin vengeur, victime suicidaire dupée, et sacrifice.

Il s'agit d'une version occidentale et commerciale de l'esthétique politique du tiers-monde, en particulier du « *cine imperfecto*<sup>12</sup> » cubain, et pas seulement dans les signaux génériques qui rattachent ce film à la série B (film d'horreur à petit budget, et ainsi de suite). Dans un autre ouvrage, j'ai avancé l'idée, ici tout à fait pertinente, que dans le postmodernisme, l'idéologème de l'élégance et du chic, de la forme chère, ne fait qu'un avec son opposé, l'art *punk*, le *trash*, le sordide et le minable<sup>13</sup>. En même temps, et dans l'esprit de retour aux origines qui

caractérise une bonne part du cinéma contemporain (Godard et ses caméras portées à la main, archétype plébéien du film fait maison), cette production rejoue également ces modestes prédécesseurs (dans le cas de *Videodrome*, la pornographie et le film *snuff* « réel »). L'authenticité du grain et de la manière de filmer, les couleurs délicieusement criardes, permettent donc d'approcher la saleté palpable du modèle archétypal ; en outre, cette affinité formelle plus profonde est distincte de toute adhésion passionnée, idéologique ou religieuse, à la série B. Enfin, le positionnement de ce film et de sa production dans le système mondial n'est pas non plus accidentel, et nous verrons qu'il marque son contenu et se trouve thématiqué comme tel. Mais même du point de vue d'un système de signaux, la provenance canadienne de *Videodrome* (et de Cronenberg lui-même) entraîne une marginalisation interne de l'œuvre qui lui confère une résonance semi-périphérique, notamment parce que ce film n'entend pas exemplifier une production culturelle nationale (ou anglo-canadienne), et ce même si, idéologiquement, ses valeurs (par exemple, la haine de la pornographie états-unienne) sont incontestablement canadiennes, ou torontoniennes.

Mais il y a une autre raison pour laquelle le nouveau cinéma de complot ne saurait aspirer à un statut esthétique élevé. Dans l'ère postmoderne, on assiste à l'effondrement de l'opposition entre grand art et culture de masse et, plus spécifiquement, au déclin du prestige accordé au littéraire. Nous avons vu comment, chez Pynchon, les idées ou les thèmes intellectuels étaient en quelque sorte aspirés dans la représentation ; un slogan comme celui de la « paranoïa » n'est donc plus du même ordre que les « idées » dont débattaient les personnages

de Dostoïevski ou de Thomas Mann, ou que les spéculations hyperintellectuelles d'un Proust ou d'un Musil. Au contraire, ces mots deviennent des objets médiatiques et des morceaux des déchets culturels commerciaux qui sont ancrés dans le montage et assimilés au contenu de l'œuvre, plutôt qu'aux intentions de son auteur ou qu'aux messages idéologiques que l'œuvre serait censée transmettre. Ce discrédit du « littéraire » (assimilé aux thèmes et aux idées d'antan) s'est aujourd'hui généralisé dans la production cinématographique (occidentale), qui est parvenue à triomphalement liquider son moment moderniste – celui des grands *auteurs*<sup>14</sup> et de leurs « mondes » stylistiques –, et du même coup, les véritables « philosophies » auxquelles aspiraient des cinéastes comme Bergman et Welles, Hitchcock et Kurosawa.

Mais dans *Videodrome*, la coquille externe de l'ancienne forme est conservée ; et le film prend bien soin de nous expliquer ses « thèmes » : le caractère socialement pernicieux de la télévision et de la culture de masse en général, des réflexions inspirées par MacLuhan sur les changements physiques et les mutations perceptuelles impliqués par une exposition prolongée au nouveau médium, et même de vieilles questions philosophiques, la question du Bien, la question de savoir si les appétits culturels des masses doivent nécessairement les conduire à lui. Problèmes sérieux, sans doute, et marqués par une longue et prestigieuse tradition de spéculation philosophique ; mais qui souhaiterait défendre la thèse selon laquelle *Videodrome* représente une sérieuse contribution à leur développement ? Il est tout aussi clair en revanche que le film n'en donne pas une représentation dévoyée (branchée, ou vulgarisée), bien que le spectateur soit parfois tenté d'y voir un hommage à l'un des

plus grands penseurs canadiens<sup>15</sup>. À mon sens, dans la nouvelle dimensionnalité de l'espace culturel postmoderne, les idées ressortissant de l'ancien type conceptuel ont perdu leur autonomie ; elles sont devenues des espèces d'images rémanentes, projetées sur l'écran de l'esprit et de la production sociale par la culturalisation de la vie quotidienne. La dissolution actuelle de la philosophie reflète dès lors cette modification du statut des idées (et de l'idéologie) : rétroactivement, un certain nombre de « concepts » philosophiques traditionnels sont démasqués comme ayant toujours été de tels symptômes de la conscience, même s'ils ne pouvaient être reconnus comme tels dans les sociétés (ou modes de production) du passé – leur culture était pauvre, pré-médiatique, et il y persistait encore des résidus de « nature ». Ce que l'on appelle aujourd'hui Théorie constitue bien sûr un autre signe de cette gigantesque mutation historique qui, en rendant la Culture absolue, a aussi rendu profondément problématique la vocation de chacun de ses produits, textes ou œuvres individuels (s'ils ne « signifient » plus rien, s'ils ne sont plus porteurs d'idées ou de messages, ne fût-ce que sous forme de « thèmes » ou de « problèmes », à quelle fonction pourraient-ils encore prétendre ?).

Ajoutons que les « concepts » repérés dans le texte de *Videodrome* sont tous, d'une façon ou d'une autre, des concepts « médiatiques » : s'agit-il dès lors de l'unique famille de concepts qui ne puisse plus atteindre au respectable statut d'abstraction philosophique ? Ou nous faut-il tirer la sombre conclusion que tous les concepts philosophiques abstraits ont toujours été, à un niveau plus profond, des « concepts médiatiques » sans que nous en ayons conscience ? Quoi qu'il en soit, la notion

de cartographie cognitive qui sous-tend la présente étude indique une nouvelle vocation pour l'œuvre culturelle postmoderne et spécifie la fonction fondamentale de l'« idée médiatique » dans toute triangulation<sup>16</sup> sociale ou cartographie cognitive réussie, laquelle semble toujours (comme si elle était une version postmoderne de l'autoréférentialité moderniste) représenter son propre système médiatique<sup>17</sup>.

Mais la crise de l'ancienne thématique littéraire présente aussi des avantages formels pour ce film désormais sans thème, qui a pris soin de brouiller les pistes en se présentant comme un film d'horreur (*Videodrome* reproduit fidèlement les rythmes pornographiques : la violence physique ne cesse d'augmenter, atteignant son climax avec l'explosion du corps – désormais androïde, du type *Alien* –, et la mélancolie qui succède à l'assouvissement, dans le suicide final). Toutefois, sur le plan des significations, on assiste à cette immense dédifférenciation des niveaux traditionnels qui paraît aujourd'hui caractériser tant d'autres aspects de la société, de la culture et de leurs théories. La sphère de la culture s'étant étendue au point d'absorber l'ensemble de la vie sociale (chose que l'on pourrait aussi considérer comme un immense processus de marchandisation et de commercialisation, presque comme l'achèvement du processus de colonisation par la forme marchandise entamé dans le capitalisme classique), il devient impossible de dire si l'on a ici affaire au politique ou au culturel, au social ou à l'économique – ou encore au sexuel, à l'historique, au moral, et ainsi de suite. Mais cette confusion, qui présente assurément des désavantages essentiels pour la pensée et l'action, intensifie le pouvoir de signification de cette œuvre qui accomplit une constante rotation sur

son axe, et dont on peut dire qu'elle offre un commentaire presque inépuisable sur n'importe lequel des éléments mentionnés plus haut.

*Videodrome* n'est-il pas, par exemple, l'histoire classique de la lutte opposant un petit homme d'affaires à une grande entreprise sans visage ? En effet, le propriétaire de la petite chaîne indépendante Channel 83 (James Woods) est presque suborné par la gigantesque entreprise optique qui se cache derrière Videodrome, qui s'empare de lui pour l'incorporer en son sein. Dans sa variante post-contemporaine, ce récit héroïque traite dès lors clairement de la tendance à la monopolisation internationale des médias et des industries culturelles locales (y compris des maisons d'édition). Nous avons donc ici, assez explicitement, une lecture économique du texte, comme récit concernant le monde des affaires et la concurrence. Il est bon de mesurer la distance qui sépare ce contenu commercial explicite (que la plupart des spectateurs prennent pour un prétexte) de l'élan allégorique, le plus profond de tous, qui cherche obstinément à saisir ce trait comme une expression du cauchemar qu'en tant qu'individus, nous vivons au sein du système mondial multinational. Tout se passe donc comme s'il fallait thématiser l'économique, et partant, le marginaliser, pour que l'allégorie socio-économique plus profonde puisse passer la barrière de la censure.

En même temps, une foule de lectures politiques se livrent bataille pour conquérir la surface du texte, où elles font des apparitions fugitives : la séquence de l'assassinat, où le héros devient le pigeon de l'affaire, est clairement un passage obligé (échos d'*À Cause d'un assassinat* d'Alan J. Pakula, sur lequel on s'étendra plus loin). Une atmosphère résiduelle de la politique mon-

diale des années 1960 et 1970 enveloppe le récit, avec sa portée tiers-mondiste, ses terroristes et ses agents infiltrés, son puritanisme révolutionnaire : la confusion de la torture et du sexe rend au départ la situation obscure et, dans les premières émissions de *Videodrome*, qui semblent provenir de quelque part en Malaisie, on ne sait si l'on a affaire à des exécutions politiques ou à de la pornographie SM. L'invariable « décor » de ce programme comprend un mur d'argile qui empêche qu'on l'identifie comme occidental, et qui est sans doute électrifié ; tandis que, renversant le problème l'espace d'un instant, les personnages observent que dans nombre de pays du tiers-monde, la pornographie – si tel est bien ce que sont censées être les émissions de *Videodrome* – est une affaire politique punissable de mort.

Une fois la véritable source de transmission identifiée (il se trouve que c'est Pittsburgh, qui dès l'époque où fut tourné le film était en train de devenir une capitale du cinéma), l'interprétation de *Videodrome* ne cesse pas d'être politique, mais ses implications changent clairement de terrain. Le sous-thème canadien de la marginalisation économique et culturelle demeure présent dans le choix d'une zone urbaine états-unienne non centrale, semi-périphérique et auparavant industrielle (sorte de ville jumelle de Toronto sur le plan de la marginalité). À Pittsburgh en effet, comme dans les parties de Toronto touchées par la stagnation économique qui sont montrées ici, le centre-ville ravagé est, par le biais des peep-shows et des librairies pornographiques, associé au rebut culturel (rappelons que Pittsburgh était aussi le décor du film de vampire de George Romero, *Martin* [1978], l'une des plus extraordinaires réussites du renouveau du film d'horreur).

Mais les marges spatiales connotent également des intérêts politiques très différents, dont on pourrait dire par euphémisme qu'ils sont « d'en bas » (*grassroots*). Il s'agit des réseaux paramilitaires de vigilance qui fleurissent à l'extérieur des centres urbains, au moralisme étroit d'esprit, généralement racistes et sexistes. Ainsi arrive la révélation du fait que Videodrome est, comme on l'a dit, un complot fomenté par la « majorité morale » qui, révoltée par la permissivité amoralisée encouragée par les médias, a lancé une campagne d'extermination pour le moins inhabituelle : un signal subliminal jailli des émissions pornographiques engendre une tumeur incurable, accompagnée d'hallucinations et de distorsions temporelles dignes de Philip K. Dick, et finira par être employé contre les spectateurs dégénérés des pays riches. Par conséquent, le mouvement politique auquel on a ici affaire traverse les barrières de classes, unissant les hommes d'affaires de droite et les hommes du peuple, mécaniciens et techniciens, embrigadés dans des réseaux paramilitaires, qui sont, comme il se doit, post-Vietnam. On pourrait tout à fait penser que ce mouvement est partout et qu'il attend son heure, confortablement tapi dans le tissu social familier : « il a quelque chose que tu n'as pas, Max ; il a une philosophie et c'est ça qui le rend dangereux. » Dans cette herméneutique, l'apparition de la fin de l'idéologie, l'instauration généralisée de la raison cynique (quand ce n'est pas de l'appât du gain et du tout-puissant dollar), sont mis à nu pour révéler la sinistre survivance de la vraie croyance.

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que cette lecture du type « fantasme du Ku Klux Klan » cède la place à un type très différent de politique, au renouveau du religieux proprement dit : seule une nouvelle religion

– la Nouvelle Chair Vidéo – peut combattre ce mouvement paramilitaire entrepreneurial. Organisée autour des doctrines du professeur mort (disciple de MacLuhan), elle offre une thérapie vidéo aux vagabonds désocialisés et aux délinquants urbains, en leur promettant une sorte de bond dans l'évolution humaine, une mutation de l'espèce fondée sur cette prothèse perceptuelle qu'est le rayon cathodique. La Nouvelle Chair Vidéo considère avec optimisme que la tumeur produite par Videodrome n'est qu'un stade du développement d'un nouvel organe de perception, aux fonctions encore inimaginables. Ici, les anticipations d'une transfiguration prennent les figures jumelles d'une transformation (technologique) de la culture, et d'une réapparition de la religion (le catholicisme joua également un rôle fondamental dans la pensée de MacLuhan).

Au fond, le plus intéressant dans cette lutte politique titanesque opposant deux immenses complots sans visage (et dans laquelle le malheureux Max n'est qu'un pion), c'est que ces derniers sont finalement identiques – visages jumeaux de notre méditation inconsciente sur les inévitables mutations que nous réserve une Histoire à présent refoulée : la peur et l'espoir, la haine des êtres nouveaux que nous sommes voués à devenir, une fois effectuée cette mue qui nous dépouillera de nos valeurs actuelles ; tout cela est intimement lié – sorte d'ADN du fantasme collectif –, à notre aspiration quasi-religieuse à une transsubstantiation sociale qui nous ferait passer à une autre chair, à une autre réalité. Mais ces complots sont aussi identiques sur le plan du changement des valences, sur quoi repose ce mécanisme narratif très conventionnel. Tout comme la ferveur morale de l'ennemi comploteur (que nous ne saurions totalement par-

tager) produit une espèce de choc – fanatiques ou pas, ces destructeurs des médias high-tech représentent la Bonté et la Droiture au sens traditionnel – la Nouvelle Chair, si bienveillante qu'elle soit, n'a pas tellement de scrupules à envoyer James Woods à la mort. D'un point de vue narratif, ce dualisme du complot (activé/désactivé d'un coup d'interrupteur) est certes préférable aux réseaux de surveillance privés et aux sous-CIA qui ont proliféré comme des cellules cancéreuses dans le roman d'espionnage ; mais il pose également des problèmes formels que l'on abordera en conclusion.

Mais si *Videodrome* doit sa remarquable polysémie politique à l'espace libéré par la fin des idées, des concepts et des thèmes traditionnels, il lui devient du même coup possible de participer à la réduction générale au corps qui caractérise le postmoderne : le corps est ici habilement manipulé par le biais de peurs physiques, ou de révolutions sexuelles profondes et inconscientes, qui persistent de façon autonome au sein du corps social, mais dans lesquelles on peut à l'occasion – et c'est ici le cas – puiser l'énergie libidinale de l'œuvre, comme dans un échange d'ions culturel et psychanalytique. La peur suscitée par le subliminal est ici primordiale : ce sentiment d'incorporer des substances impures ou nuisibles qui remonte à la sorcellerie et à la jalousie des sociétés tribales et villageoises, en passant par la phobie hier suscitée par les fluides corporels. La différence qui sépare le moniteur vidéo de l'écran de cinéma fait assurément obstacle à la mise en place d'une autoréférentialité absolue. On peut néanmoins voir les signaux subliminaux putatifs émis par l'image *Videodrome* comme des intensifications de l'attaque (au rasoir) que Buñuel le premier avait lancée sur l'œil du spectateur ; d'autre

part, le fantasme touchant aux propriétés létales de la consommation remonte au moins à la légende de la cocaïne contenue dans le Coca-Cola, et se retrouve dans les premières angoisses liées à la publicité, telles qu'elles furent dramatisées dans le roman de SF de Pohl et Kornbluth, *Planète à gogos*, où se vend un café addictif. L'originalité de Philip K. Dick fut ensuite de réunir ces peurs jumelles que sont l'addiction et la schizophrénie (ses boucles de réalité et ses mondes alternatifs hallucinatoires) dans une combinaison mortifère que le cauchemar médiatique de Cronenberg vient tout à la fois dépasser, remplacer et intensifier, pour le traduire en société du spectacle ou en capitalisme de l'image.

Les angoisses physiologiques y sont également exploitées par les images grotesques de cauchemar sexuel, où les mâles se voient féminisés par l'insertion de cassettes organiques (quand ce n'est pas de revolvers) dans une fente dégoulinante, fraîchement ouverte au-dessous du thorax. La fonction primordiale de ce type de réulsion corporelle est probablement d'exprimer les peurs concernant l'activité et la passivité dans les complexités du capitalisme tardif, et n'est investie que secondairement d'une signification liée au genre (*gender*), lequel fait toutefois l'objet d'une figuration séparée ou semi-autonome. Car les trois femmes du film forment une triade : la femme âgée grecque ou slave, qui affiche une distance aristocratique et gagne sa vie en tant qu'intermédiaire dans des spectacles semi-pornographiques et bohémiens ; la radiothérapeute intensément portée sur le sexe (Debbie Harry), que ses expériences sadomasochistes conduisent tout droit à Videodrome, et sans doute à la mort ; la fille et héritière spirituelle du professeur, qui dirige la Chapelle du Rayon cathodique ainsi que le com-

plot vide de la Nouvelle Chair. Cette triade représente clairement pour Max l'ancienne structure fantasmatique masculine de la triple déesse : la mère, la femme, la fille. Structure qui renforce le film de deux manières distinctes : tout d'abord, elle dote *Videodrome* d'une clôture indépendante qui le surdétermine tout en fonctionnant, à un autre niveau, comme une espèce de blocage générique anticipant les questions embarrassantes concernant les contingences de l'intrigue et le sort des personnages. Mais elle offre aussi un nouveau registre à ces effets de souillure et de dégradation dont dépend le film : la mauvaise mère, dont la sexualité illicite s'oriente incestueusement vers les jeunes garçons ; la femme insatiable, dont les pulsions réinventent, au-delà de ce qu'autorisent les relations sexuelles « normales », le tabou de la torture et de la mort ; et la froide vestale, qui représente la loi d'un autre père, absent, et qui, après avoir exposé Max au rayon, l'envoie vers un suicide manipulé.

La clôture est l'une des questions formelles fondamentales que l'on souhaite poser à ce type de représentation de complot, dont l'effet possède clairement un lien essentiel avec le problème de la totalité. Car ici le sentiment de clôture est le signe que toutes les bases ont été touchées, et que les dimensions et coordonnées galactiques d'une totalité sociale désormais mondiale ont été au moins indiquées. Il doit être évident que, tout comme ces totalités ne sauraient se percevoir à l'œil nu (car sinon elles demeureraient des images purement contemplatives et épistémologiques), la clôture dans le postmoderne, après la fin de l'œuvre organique (moderniste), est elle-même devenue une valeur douteuse, voire un concept dénué de signification. On préférera parler par conséquent d'un effet de clôture, tout comme on parle de carto-

graphier ou de trianguler une réalité, plutôt que de la percevoir ou de la représenter.

Un film comme *Videodrome* met remarquablement en évidence la manière dont, dans une bonne part de la production culturelle contemporaine, un effet de clôture tout à fait frappant est, je l'ai montré plus haut, assuré par l'espace et la spatialité ; mais il montre aussi qu'au cinéma, et peut-être dans d'autres arts ou médias, ce qu'on appelait la « valeur esthétique » trouve dorénavant sa place dans une perception accrue et spatialisée. Car on peut maintenant voir l'intrigue de complot de *Videodrome* comme une espèce de prétexte formel permettant d'aborder tous les éléments fondamentaux du paysage urbain ; ce qui semble pouvoir n'être fait que latéralement, avec une obliquité proustienne<sup>28</sup>, comme par le biais d'un produit dérivé et d'un supplément. La ville en question ne doit pas être une grande métropole occidentale, modèle auquel s'accrochent, comme pour détourner l'attention, toutes les idéologies stéréotypées du pouvoir et de la centralité ; la caméra ne doit pas non plus tenter intentionnellement la vérité documentaire de Toronto, projet qui rendrait l'évitement des plans d'identification classiques, à la Hitchcock ou à la manière d'une carte postale, aussi voyant que leur présence.

Ici, l'intrigue nous entraîne dans le grouillement anonyme des petites rues commerçantes (à un moment, des hommes traversent la rue en portant une plaque de verre, comme un lointain hommage au vitrier de Cocteau dans *Orphée*), avec leurs hôtels génériques, leurs bâtiments refaits à neuf mais traditionnels, pour nous conduire à des salles de conférence modernes, en passant par des studios de radio et de télévision, sans oublier les toits, les hôtels miteux et la soupe populaire, et enfin les docks

abandonnés, où des bateaux rouillés achèvent de tomber en poussière. Tout cela constitue un splendide essai purement cinématographique qui, joint aux autres coordonnées – le mur d'argile du tiers-monde d'une part, et de l'autre la vidéothèque coupée du temps et de l'espace –, parvient à rendre l'invisible tangible et à faire du macrocosme une réalité palpable que le regard peut d'une certaine façon embrasser.

Cette clôture spatiale est formellement nécessaire, précisément parce que le récit ne saurait connaître de clôture ou d'achèvement de ce type. Il n'y a que dans la plus mauvaise science-fiction que la révolution triomphe et d'un geste héroïque balaie les complots du présent, ou les porte au pouvoir, ouvrant par là une ère dystopique uniforme d'une durée géologique. Mais *Videodrome* possède une espèce de réalisme : ce film ne nous laisse pas seulement percevoir le grain de la vie urbaine postmoderne de façon plus vive que tout autre documentaire ou drame social (en vertu, à mon sens, de sa latéralité) ; il cherche aussi à nous convaincre du fait qu'à un certain niveau, dans le super-État, les complots sont bien réels et déjà parmi nous.

Mais le récit grâce auquel il cherche à produire cet effet de réel demeure fondé sur l'intersection impossible de deux niveaux incommensurables de l'être, un récit où le sujet individuel (le héros) atterrit par erreur dans le réseau collectif de l'ordre social caché. C'est cette intersection et cette incommensurabilité qui constituent le problème formel fondamental des nouvelles représentations globalisantes. Et c'est dans la zone de la fonction actantielle (selon la sémiotique du récit d'A. J. Greimas) que l'on peut en déceler l'expression la plus vive : les différents développements et retournements narratifs sont

transmis à travers des positions générales de puissance d'agir (*agency*), qui, comme si elles étaient les sujets d'autant de verbes narratifs, bloquent ou font progresser, aident ou entravent la réalisation d'un désir tout aussi abstrait et général. Ces articulations des puissances d'agir, sortes de boîtiers de vitesse de la narration, ne sont pas chez Greimas identiques aux personnages qui se trouvent à la surface du récit. Car il est tout à fait concevable que plusieurs personnages « réels » ou nommés se partagent une unique fonction actantielle (celle de méchant, par exemple), tandis que d'autre part, un personnage donné à la surface du récit peut, dans certaines conditions, passer d'une position actantielle à une autre totalement différente.

Quoi qu'il en soit, le thriller de complot commence par emprunter les structures actantielles utilement conventionnelles des sous-genres, comme l'histoire policière et sa rotation autour du triangle formé par le détective, la victime et le meurtrier. Une fois ce schéma narratif réifié – c'est-à-dire une fois qu'il a été reconnu et ratifié comme un genre de plein droit –, nous négligeons généralement la question formellement embarrassante de l'incommensurabilité entre le récit du détective et le récit portant sur l'assassin et la victime, qui, se passant presque dans un autre monde et dans une dimension différente – le passé –, doit faire dans ce monde-ci l'objet d'une reconstitution. Très schématiquement, on peut dire que le détective est individuel et que le meurtre – sorte de partenariat entre la victime et l'assassin – est collectif. À moins, bien sûr, que ce ne soit l'inverse, et que le détective, incarnant les forces de la société et de l'ordre, soit confronté à un événement absolument unique et à une source de problème totalement singulière. Comme nous

le verrons bientôt dans des contextes différents, l'intrigue de complot doit en tout cas contraindre ces deux pôles à l'unité, les forcer à former un monde commun, ce qui s'effectue généralement par un jeu de miroirs et grâce à une vitesse de rotation telle que le regardeur ne parvient plus à distinguer ces différentes dimensions.

Dans *Videodrome*, la catégorie de personnage individuel se modifie, car c'est une collectivisation des fonctions individuelles aussi absolue que possible qui est visée : non plus une victime individuelle, mais tout le monde ; non plus un méchant individuel, mais un réseau omniprésent ; non plus un détective individuel investi d'une mission particulière, mais plutôt quelqu'un qui se retrouve là-dedans par erreur, comme ç'aurait pu arriver à n'importe qui. James Woods, le moment est peut-être venu de le remarquer, est une sorte de véhicule essentiel de ces modifications : Bogart du postmoderne, il peut, à l'instar de son prototype, être méchant ou héros ; on peut le tuer à volonté ou lui laisser le rôle principal ; mais il est, par-dessus tout, capable et désireux de montrer de la peur, de suer d'angoisse et d'incarner la vulnérabilité.

La prémisse narrative de *Videodrome* – ce qui fait aussi son originalité – réside dans la coïncidence des trois fonctions actantielles identifiées ci-dessus : on voit en effet les trois positions de détective, de victime et de méchant, changer systématiquement de position et, dans la dynamique de leur rotation, fusionner progressivement les unes avec les autres. En un sens, « Max » est déjà le méchant, puisqu'il travaille dans la production et la distribution de films pornographiques. Quand il apprendra l'existence de « Videodrome », il prendra le rôle de détective, pour découvrir que ce programme a été spécialement préparé pour lui par les méchants, et

qu'en fait la victime, c'est lui. Mais il serait tout aussi juste de dire que, débordés par la tournure des événements, les méchants comploteurs doivent eux-mêmes devenir détectives puis victimes, tandis que réciproquement, on peut réinterpréter la « victime » initiale (le professeur) dans toutes les autres positions, lorsque son contre-complot devient visible et fait de Max un instrument et un véritable meurtrier. Peut-être est-ce en effet cette structure narrative plus profonde – plutôt qu'un quelconque « état de conscience », ou qu'une quelconque réalité clinique – qui définit l'idéologème qui porte actuellement, dans la conscience populaire, le nom de paranoïa. Cette structure n'efface pas la catégorie narrative de personnage individuel, comme semblaient vouloir le faire bien des formes modernistes, comme les sections documentaires de Dos Passos, ou les ahurissantes multiplicités du roman fleuve. Mais cette structure ne conduit pas non plus à son élimination, comme dans la théorisation postmoderne de la mort du sujet. Au contraire, elle dépasse cette catégorie tout en la conservant et en l'assujettissant à une dynamique de déplacements structuraux, où les acteurs physiques demeurent en un sens « les mêmes », tandis qu'au-dessous leurs fonctions actantielles changent sans cesse. À ce moment, le corps des acteurs devient lui-même une partie du nouvel objet-monde de la reproduction technologique, et les macabres biosynthèses de l'anatomie et de la machine tracent dans le texte des angoisses ataviques plus profondes, comme ce magnéto-scope abdominal dont on a parlé plus haut. D'autre part, parce que les fonctions de ces personnages jadis traditionnels sont de plus en plus difficiles à identifier, elles ouvrent un espace à travers lequel nous contemplons,

non pas des gens, mais un complot devenu monde, dans un paysage d'objets médiatiques désormais doués d'une vie délirante et d'une totale autonomie.

Cette solution pose alors un nouveau type de problèmes narratifs, mais au second degré : celui de l'achèvement, ou de l'expansibilité infinie de ce que l'on a appelé des « boucles » narratives. Déjà dans la SF, sous leur forme narrative la plus extrême (comme dans les nouvelles classiques de Robert F. Heinlein, « All You Zombies » et « By their Bootstraps »), les paradoxes du voyage dans le temps engendraient des boucles fermées dans lesquelles le personnage principal devenait son propre fils et son propre père : ce monde alternatif s'éloignait peu à peu du monde historique réel, se refermait dans une solitude glacée qui, excluant toute différence en vertu de son pouvoir de réécrire le passé (ou le futur), laissait le personnage en rade et le consignait à jamais à une monade privée. Philip K. Dick a thématiqué cette étrangeté inhérente à la forme, en la transférant sur l'hallucination et en dramatisant la déchéance et la désintégration de mondes par le biais de la peur que ces processus ne soient rien d'autre qu'un cauchemar privé. Dans *Videodrome*, c'est le fait que de nouveaux complots naissent des anciens, que le complot religieux « vide » naisse du complot politique de *Videodrome*, qui menace de devenir un processus infini, où les retours à une réalité tangible et sûre se font de plus en plus rares. En effet, l'intrigue souligne le problème avec une élégante naïveté quand, à un Max médusé (« Je ne sais plus où je suis, j'ai du mal à m'orienter »), l'image télévisée du personnage de Debbie Harry répond : « C'est parce que tu es allé aussi loin que possible dans les choses telles qu'elles sont. » À ce moment, il en va de même de ce

film, dont le visionnage s'achève sur l'écran blanc qui prend acte du suicide salvateur de James Woods.

## II

Exploitant presque toutes les permutations autorisées par la structure de complot, *Videodrome* accomplit donc un tour de force. À présent, il convient sans doute d'en énumérer plus calmement les différentes possibilités logiques, car c'est dans l'histoire policière que les problèmes posés par la vocation épistémologique de la représentation se manifestent avec le plus d'éclat. C'est là que la distinction canonique entre *histoire* et *fable* (narration et récit, acte d'énonciation et message, etc.) trouve son expression la plus concrète, puisque l'« histoire » du détective (la narration que nous suivons phrase à phrase, par le biais d'un « point de vue ») ne coïncide pas avec l'histoire à reconstituer, qui est au contraire réifiée et posée comme un objet de nature totalement différente : il s'agit pourtant de la même narration, mais à l'envers, présentée comme un récit achevé. De la même façon, peut-on imaginer variante plus sophistiquée de cette forme que lorsque l'« histoire » du détective se trouve elle-même reconstituée, mais bien plus tard, par un successeur (comme, par exemple, dans *Le Policier qui rit* de Sjöwall et Wahlöö, roman porté à l'écran par Stuart Rosenberg en 1974) ?

Toutefois, si l'on part du principe qu'une histoire de connaissance se distingue radicalement, dans son ontologie même, d'une histoire d'action, alors on voit clairement pourquoi le mythe (ou l'idéologie) vient investir, à

ce moment précis, la rationalisation et la naturalisation de l'histoire policière : il met en place le présupposé que le sujet connaissant et le sujet agissant partagent le même monde. Pour nous qui voudrions identifier une forme qui cherche inconsciemment à saisir ou à représenter la totalité sociale d'une façon qui sera nécessairement proto-cognitive, il est d'emblée évident que le sujet connaissant fait partie du même monde que l'objet connu. Mais ce qui est peut-être moins évident, c'est que ce monde narratif partagé tend à discréditer le détective, en minant la distance privilégiée du point de vue épistémologique. On pourrait en effet penser que le détective classique est un tant soit peu désintéressé, et qu'il reconstitue le crime sans aucun motif personnel ou idéologique ; or dans le domaine de la connaissance sociale, il n'existe pas d'objectivité ni de neutralité idéologique : toute position (y compris celle qui prétend être objective et idéologiquement neutre) est idéologique et implique d'adopter une posture politique et d'émettre un jugement social.

Par conséquent, afin d'acquérir une plausibilité narrative, le détective social (ainsi l'appellerons-nous dorénavant) nécessitera un supplément de motivation : une « motivation du procédé », pour reprendre le nom plaisant que lui donnèrent les formalistes russes, où l'action qui doit être accomplie avec art (ici, l'acte de détection) se voit, après coup, rationalisée à des fins esthétiques. Tout se passe comme si les excentricités obligatoires des Grands Détectives (pour Holmes le violon et la cocaïne, pour Nero Wolfe les orchidées, pour Marlowe les échecs) revêtaient à présent un caractère plus profond, une urgence historique et idéologique.

Ce nécessaire supplément de motivation se rapporte à une distinction que nous n'avons fait pour le moment que

présupposer : la distinction entre détective criminel et détective social – l'opposition fondamentale entre l'individu et le collectif. Car dans l'histoire de détective classique, un détective individuel se trouve confronté à un crime de nature individuelle, impliquant généralement un criminel individuel, et (dans l'histoire de meurtre) une victime individuelle. L'exigence motivationnelle pointe le bout de son nez lorsque l'un de ces termes individuels gagne un statut collectif. Comme exemples du cas de figure où le crime est collectif, et le détective individuel, on peut citer la sottise des plus ingénieuses intrigues conçues par Agatha Christie (comme *Le Crime de l'Orient Express*), ou encore la passion froide du *Train s'est arrêté* (1981), splendide film de Vadim Abdrashitov, où toute une ville conspire à dissimuler un accident de train. Mais comme je l'ai suggéré, le supplément de motivation nécessaire au détective est ici d'ordre politique : dans *Le Train s'est arrêté*, on a affaire à un pur et dur qui nous présente l'image, aujourd'hui tombée en désuétude, de la vertu civique et politique ; sans surprise, celui-ci quitte donc la ville dans un silence glacial, sous les regards hostiles de la collectivité tout entière.

Le merveilleux film d'Abdrashitov ne fait toutefois que formaliser une variante générique très commune de cette structure : l'instance du détective y tend vers une réduction absolue, tandis que l'autre terme, le terme collectif – qui parfois porte tout autant sur la signification de la victime et du crime que sur celle du meurtrier – donne l'occasion de condamner toute une collectivité. Ces représentations étaient très fréquentes au cours du moment, déjà ancien, des cultures nationales : la littérature comptait alors parmi ses fonctions celle de l'allégorisation nationale, autrement dit, elle devait fournir les

représentations narratives individuelles qui permettraient de fantasmer la destinée nationale<sup>19</sup>. Lorsque l'histoire policière devient procès, elle permet du même coup de mettre en lumière un vice propre au caractère national, de le problématiser, voire de le stigmatiser et de le condamner. Cette forme se retrouve dans la plupart des littératures occidentales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : en attestent *Les Frères Karamazov*, *Le Disciple*, *L'Amérique tragique*, ou encore *Les Déracinés*. Tous ces textes présentent le crime comme un désordre emblématique de l'âme nationale et, alors qu'émergent la société bourgeoise et un ordre séculaire, interrogent les motifs du criminel – mais aussi, à l'instar de Papa Karamazov, la nocivité de la victime. Au moment où la modernité sape les fondements de l'ancienne moralité, ces textes voient dans le crime le symptôme des dangers qui menacent l'ordre social. Ce qui veut dire non seulement que ces formes sont habituellement mobilisées au service de critiques conservatrices, mais aussi qu'il deviendra bien plus difficile d'y faire appel lorsque la sécularisation et la modernisation seront depuis longtemps devenues des réalités – sans même parler de ce qui se passe quand le capitalisme tardif multinational vient mettre à mal le cadre de l'État-nation, détruisant au passage les formes culturelles qui (à l'instar de cette forme allégorique) lui sont propres. Par conséquent, cette forme, où un individu se trouve confronté à un crime et à un scandale dont les dimensions et les conséquences sont collectives, ne saurait être transférée aux représentations de la postmodernité mondiale sans subir de profondes modifications structurales.

Nous verrons plus loin qu'assez bizarrement, on retrouve de temps à autre la structure opposée : dans ce

cas de figure, toute une collectivité joue au détective pour découvrir la solution de ce qui demeure un crime individuel, impliquant une victime et un criminel individuels. Le plus souvent cependant, le détective devient social non parce que sa fonction actantielle se démultiplierait et se réfracterait en une foule d'individus séparés, mais plutôt parce que son personnage se socialise, et qu'il en vient à occuper une position identifiable comme celle de l'intellectuel : cette conscience malheureuse, toujours suspendue entre les classes, incapable pourtant de se déprendre des réalités, des fonctions, mais aussi de la haine, de classe. Ce « traître objectif », comme disait Sartre, qui s'est arraché à sa classe d'origine (quand ce n'est pas à sa race, à son genre, ou à son ethnicité), n'est jamais totalement le bienvenu dans son groupe d'adoption ; lui si désintéressé, tant sur le plan intellectuel que sur le plan idéologique, risque toujours, comme on l'a avancé plus haut, de se voir démasqué comme le serviteur de forces fort peu altruistes.

Ainsi, qu'il soit policier, détective privé, ou autre (un reporter, un correspondant, un archéologue qui scrute les mystères archaïques), le détective social sera dès le départ un intellectuel, ou il viendra petit à petit en occuper la position structurale, car la forme met l'accent sur la connaissance (et aujourd'hui, c'est peut-être le dernier type de récit où l'intellectuel solitaire peut encore posséder une dimension héroïque). Plus généralement, c'est la position occupée par l'intellectuel au sein de la structure sociale qui confère au personnage individuel une résonance collective : c'est cela qui fait d'un policier, d'un journaliste, d'un photographe, ou même d'une figure médiatique, le véhicule de jugements sur la société et l'instrument du dévoilement de sa nature

cachée ; et c'est cela qui replace les divers événements et acteurs dans une structure représentative, symptomatique de l'ordre social tout entier.

Mais il est extrêmement difficile de rendre l'événement ou le crime représentatif. Et l'on retrouve ici la vieille tension entre l'universel et le particulier : exacerbée dans la société bourgeoise, elle ne peut trouver de solution ou de résolution, mais constitue également – selon Adorno – la contradiction productive de son grand art. En effet, tous les récits de ce type ne ressemblent pas à l'histoire policière, en particulier lorsque l'événement-mystère de sa forme est remplacé par une énigme plus générale, ou mieux encore, par le sentiment que c'est la société tout entière qui constitue le mystère à résoudre. C'est particulièrement vrai lorsque le complot n'est autre que la guerre – à la fois la guérilla de libération nationale *et* la guerre contre-révolutionnaire, la guerre d'intervention *et* de répression. Mais on ne doit pas laisser l'apparence de réalisme, le contenu politique apparemment explicite de ces films (parmi lesquels on compte *Under Fire* [Spottiswoode, 1983], *Salvador* [Stone, 1986], *Missing* [Costa-Gavras, 1982], voire *L'Année de tous les dangers* [Weir, 1983] et, dans une moindre mesure, *Les Guerriers de l'enfer* [Reisz, 1978]) nous distraire des problèmes plus profonds de représentation et de représentabilité auxquels ils sont tous confrontés.

Si l'effet de réalisme est traditionnel et démodé, alors ces films marquent incontestablement une régression formelle par rapport aux complots collectifs de notre premier moment. Ainsi, la vieille catégorie narrative de « point de vue », mais aussi la catégorie idéologique de « personnage principal » ou de héros, font ici un retour en force. Tout se passe comme si une singularité empi-

rique, qui dans notre premier moment s'agrippait à la catégorie d'événement (le crime ou le meurtre), et ouvrait son système de personnages à la possibilité d'une dynamique plus collective, exemptait ici de cette singularité les événements eux-mêmes (qui deviennent donc un état de choses, plutôt qu'une occurrence ponctuelle), puis faisait retour sur la catégorie de *personnage* pour la re-contenir (*recontain*) par compensation, et remettre en œuvre une certaine forme de singularité et d'individualité.

De la Seconde Guerre mondiale à *Platoon*, le film de guerre demeure un récit qui parle de *nous*, un récit dont les éléments n'impliquent nulle différence culturelle radicale. Ces films déploient le collectif masculin dans des décors exotiques qui doivent leur raison d'être à leur caractère misérable et inhabituel, mais dont le contenu est relativement indifférent : à un niveau formel plus profond, l'âpre espace pénitentiaire ferait tout aussi bien l'affaire que la jungle du Sud-Est asiatique. Et bien qu'on le retrouve assez souvent, le héros de « point de vue » ou de *Bildungsroman* n'est ici nullement indispensable, car ce que l'on « apprend » dans ces films a plus à voir avec l'éternel humain qu'avec des cultures et des communautés radicalement différentes (pour l'essentiel, dans les films américains, il ne reste de ces dernières qu'une faible image rémanente de classe sociale qui n'ose pas s'avouer telle).

Il est par conséquent très clair que le nouveau « film de correspondant de guérilla » est structurellement très différent de l'ancien genre du film de guerre (parmi les récentes tentatives dans ce genre, seul *Latino* [Wexler, 1985] tente de combiner les caractéristiques propres aux deux formes, sans grand succès). S'il a des amitiés professionnelles, le journaliste-témoin est un

homme seul ; le collectif existe de l'autre côté, comme son objet, sous les formes jumelles que sont les insurgés et les forces de l'ordre. Ces films sont par conséquent structurés d'avance comme films-pour-nous, pour le public nord-américain, et ils ne semblent soulever la question de la différence qu'au prix de consentir d'avance à une structure qui assurera leur échec à la surmonter.

Cela dit, nous aurions tort de conclure que cette structure nous emprisonne nécessairement dans nos têtes et implique ce que l'on appelait jadis une projection psychologique (voire de l'ironie). Le terme de « point de vue » filmique est inadéquat dans la mesure où il suggère que le langage narratif est irrémédiablement situé : ici, la phrase la plus « objective » se voit tôt ou tard réinscrite dans un processus attributionnel, qui nous pousse à récrire ces phrases comme si elles étaient la pensée de quelqu'un (celle de l'auteur, ou celle du personnage). Bien qu'elles ne soient pas objectives au sens où on les disait jadis « photographiques », les images n'en sont pas moins matérielles. Elles se prêtent à l'examen selon des modalités que même la dynamique d'identification déployée par le film ne saurait jamais totalement maîtriser (cette proposition, dont on peut considérer qu'elle défend l'idée d'une *dissémination* générale de la signification dans l'image filmique, est aussi la thèse centrale du « réalisme ontologique » bazinien).

Il est cependant incontestable que le film de correspondant de guérilla pose une double perspective narrative qui nous laisse relativement libres de lire le film comme l'histoire du sujet ou comme celle de l'objet : soit le drame du héros comme témoin ou outsider, soit les réalités convulsives de l'Amérique centrale. Mais cette

alternative n'a qu'une apparence de symétrie : car au bout du compte, et malgré ses réelles qualités esthétiques et politiques<sup>20</sup>, *Under Fire* ré-agence ses matériaux pour en faire le véhicule du pathos très conventionnel qui caractérise le bon vieux héros individuel. En même temps, l'idéologie du personnage individuel déforme jusqu'à la nature historique de la situation sociale dont Nick Nolte est le témoin. Car si, de Sandino à Carlos Fonseca, le leader martyr a joué un rôle important dans l'idéologie de la révolution sandiniste, dans ce film, l'ingénieux épisode de la mort du leader donne une représentation totalement erronée du processus révolutionnaire nicaraguayen, en lui attribuant une figure charismatique structurellement nécessaire à ce type de récit ; or ce qui faisait l'originalité de la révolution nicaraguayenne, c'était justement qu'elle reposait sur une dynamique et un leadership *collectifs*. Ce reproche n'est qu'en apparence fondé sur une obsession philistine des « faits », sur une attitude qui serait totalement hostile aux libertés imaginatives ou fictives ; en fait, il vient plutôt conforter l'idée d'Adorno, pour qui l'anachronisme ou la falsification de l'histoire constitue le symptôme privilégié des dilemmes et des contradictions qui, à un niveau plus profond, déchirent une œuvre d'art. Si de telles « erreurs » sont importantes, ce n'est donc pas parce que les faits devraient primer sur la fiction ; c'est plutôt parce que cette violence faite à la logique des faits trahit, plus profondément, une faiblesse de la fiction elle-même, et son incapacité structurelle à construire un récit susceptible de cartographier la totalité. Dans ce film par ailleurs digne d'éloges, les causes de cet échec paraissent résider dans l'incapacité idéologique des Nord Américains à imaginer des processus collectifs, et par

conséquent, dans leur tendance à se rabattre, partout où c'est possible, sur la sécurité émotionnelle offerte par les paradigmes narratifs individualisants.

Quant au documentaire, bien qu'il efface par avance la subjectivité de l'outsider-témoin, il ne semble pas non plus constituer une réelle alternative formelle à ces paradigmes<sup>21</sup>. À cet égard, *Salvador* présente un contraste formel intéressant par rapport à *Under Fire*, et ce jusque dans les traits qu'il semble partager avec lui : il paraît en effet moins aseptisé, plus brut, et plus proche du « *cine imperfecto* » cubain que de l'impeccable produit hollywoodien fabriqué par Spottiswoode ; mais cette impression n'est pas due à la technique ou au contenu, à l'horrible décompte des cadavres et des assassinats que nous offre ce film (car un second visionnage révèle qu'*Under Fire* en compte exactement autant, au cadavre près). À mon sens, pareille impression témoigne plutôt du pouvoir de re-contention (*recontainment*) inhérent au « point de vue » subjectivé et aux formes narratives qui y correspondent. L'interposition d'une « subjectivité » entre notre esprit et la « chose même » – en quoi Henry James célébra jadis le plus sûr moyen d'obtenir une vive appréhension de l'objet – se présente maintenant à nous, dans une situation historique nouvelle (non plus celle du modernisme, mais celle du postmodernisme), comme un instrument débilitant au service du relativisme et de l'ironie.

On posera que *Salvador* (dont le héros n'est autre que l'omniprésent James Woods) constitue l'exemple éclatant d'une alternative formelle forte au récit subjectivant ; ce qui est d'autant plus paradoxal que dans ce film, le « drame » du héros-témoin est encore plus lourdement appuyé que dans *Under Fire*. Certes, le pathos est ici remplacé par une implacable dissection de l'apitoiement

sur soi. Mais, pour nous qui cherchons à distinguer ces deux paradigmes narratifs, là n'est pas l'essentiel : car la différence réside plutôt dans le *contenu* historique des drames personnels que ces films mettent en jeu. Il convient de souligner, non pas l'augmentation quantitative de l'attention portée aux problèmes de couple et d'argent que rencontre le personnage de James Woods, ni même l'augmentation quantitative de ces problèmes, mais plutôt un glissement qualitatif : alors que les dilemmes de Nick Nolte se plaçaient encore sur un plan moral (la trahison objective de sa petite amie, l'art par opposition à la vie), dans le cas de James Woods, l'argent et le travail ne sont plus que des signes extérieurs qui ne paraissent plus impliquer de choix éthiques (dans le sens où « changer de vie » n'implique pas le même type de choix que la fidélité).

En fait, on est tenté de saisir ces angoisses assez différentes (« allégoriquement ») dans un contexte plus large, celui du cauchemar virtuel qui les informe : les années 1960 devenues toxiques, le « mauvais trip » schizophrène de la contre-culture, la fragmentation psychique élevée à une puissance qualitativement nouvelle, la distraction structurale du sujet décentré désormais promue au rang de logique existentielle du capitalisme tardif. « Il faut que je vous parle de ma vie, nous dit le personnage de James Woods, c'est un tel bordel... dégueulasse. » Ce n'est pas ainsi que les héros modernistes auraient formulé leurs problèmes métaphysiques – ni Hans Castorp, ni Marcel, ni Ulrich, ni Joseph K., ni même Roquentin. En outre, le chaos et la confusion propres à la vie schizophrène n'étaient pas vraiment le « problème » des cinéastes modernes : tout cela n'avait pas grand-chose à voir avec les obsessions du héros de *Vertigo*, ni avec les névroses et les

psychoses des personnages de Bergman et d'Antonioni, bien que ce dernier s'en rapproche, et qu'avec *La Dolce Vita* (1960), Fellini nous mette déjà sur les rails. La métaphysique du désordre existentiel ; le « bordel » d'un temps schizophrénique saturé, qui ne laisse nulle place au retrait ou à la prise de distance ; l'abolition de l'ennui (et donc de la possibilité de distinguer avec certitude le plaisir de la douleur) ; le présent perpétuel du postmoderne, qui constitue une réalisation caricaturale de la vieille idée selon laquelle la vie humaine n'est qu'une activité incessante : certes, rien de tout cela ne constitue un thème nouveau ; il s'agit plutôt d'un nouveau contenu pour la représentation littéraire ou culturelle.

Ce contenu n'est guère exempt de sentimentalisme ou de pathos, comme le montrent les représentations qui prennent directement cette dimension des années 1960 pour sujet « officiel ». Toutefois dans *Salvador*, l'existence d'un second récit (la réalité de l'Amérique centrale) assure une fraîcheur à ce nouveau contenu, en perpétuant l'ambiguïté structurale ou l'alternance de gestalts mentionnée plus haut, où l'œil ne regarde jamais au bon endroit. Par conséquent, tant que l'on considère que le film porte sur l'Amérique centrale, les dilemmes du protagoniste (qui passent donc au second plan) possèdent une authenticité représentationnelle. Mais l'inverse est également vrai : et l'on est tenté de conclure que, parce que la guerre de classe salvadorienne diffère radicalement de l'expérience nord-américaine, nous lisons cette objectivité cauchemardesque par le biais d'un cauchemar subjectif (l'existence désordonnée du héros), chose que nous connaissons bien mieux, et qui entre donc en résonance avec notre propre expérience. Le récit subjectif est par conséquent plus

qu'une métaphore : il fait office d'analogon du récit social ou objectif – objet quasi-matériel de perception dans lequel nous lisons, comme s'il s'agissait d'un *interprétant* matériel, le langage narratif relevant d'un autre ordre d'événements : en utilisant un cauchemar que nous comprenons pour évoquer un cauchemar que nous ne pouvons pas même imaginer.

Cette solution ne semble pas seulement propre à *Salvador* : on peut en effet détecter, dans le domaine littéraire, une approche similaire du même contenu (la guerre d'intervention postmoderne). Par exemple, *Putain de mort* (1978) de Michael Herr tire une bonne part de son extraordinaire force linguistique et représentationnelle d'une fusion créative de matériaux (et de sous-langages) culturels – la drogue, la schizophrénie et le rock : l'expérience linguistique nouvelle qui en résulte n'*exprime* pas le cauchemar que fut la guerre du Vietnam ; elle lui substitue un équivalent textuel. En même temps, avec le recul, et surtout depuis le roman hollywoodien *Children of Light* (1985), on peut constater, non sans désillusion, que l'œuvre de Robert Stone (dont on considérait le *Flag of Sunrise* [1981] comme la forme extrême de la littérature de guerre, tant pour le Vietnam que pour l'Amérique centrale) n'a jamais constitué, « en réalité », qu'un violent sermon visant à pourfendre le « bordel » engendré par la drogue et l'alcool : en fait, cette œuvre a emprunté sa force représentationnelle « objective » à un contenu semblablement « subjectif »<sup>2</sup>.

Ici, les problèmes motivationnels mentionnés plus haut possèdent de très profondes implications sur la structure du récit ; et il était prévisible que dans certaines conditions, on leur trouverait une élégante solution autoréférentielle ; solution qui, faisant de la motiva-

tion l'élément central du « mystère », retourne donc la forme comme un gant.



Jusqu'ici, nous avons suivi la trace de notre forme-problème dans le but d'enregistrer non seulement ses apparitions intermittentes, mais aussi ses « solutions » (solutions qui ne sauraient être que provisoires) ; mais cette forme, on peut encore l'aborder différemment, en fonction du contenu empirique et conceptuel (ou des significations) qu'on voudrait qu'elle véhicule. En principe, l'ici-et-maintenant devrait se suffire à lui-même, sans qu'il soit nécessaire qu'une signification vienne le compléter ; mais pareille chose ne serait possible qu'en Utopie, dans un paysage d'immanence pure, où la vie sociale coïnciderait avec elle-même, où donc les situations les plus insignifiantes de la vie quotidienne seraient déjà, en elles-mêmes, pleinement philosophiques. C'était sans doute le sens du slogan hégélien, « le réel est rationnel et le rationnel est réel ». Dans le domaine de l'esthétique, le New Criticism était idéologique dans la mesure où il assignait à l'œuvre d'art réellement existante une vocation totalement impossible : celle de tendre à une fusion de la forme et du contenu qu'elle ne saurait jamais atteindre (telle est la variante plus plausible de cette esthétique de l'immanence, exposée par Lukács dans sa *Théorie du roman*).

Toutefois, en l'absence d'Utopie, les choses demeurent ce qu'elles sont, contingentes et « inégales » à leur concept : on est donc contraint de les faire remonter à la surface, et, par le biais de l'allégorie, d'en faire des

assemblages de fortune. Il convient de remotiver le caractère des personnages requis par l'intrigue ; il faut leur faire signifier quelque chose qui soit de nature « supplémentaire » et symbolique. Quant aux intrigues, il faut aussi leur faire signifier un petit quelque chose de plus : il est vrai qu'une guerre comme celle du Vietnam ou du Salvador signifie, plus largement, le complot impérialiste ; mais en tant qu'événement empirique, en tant qu'occurrence unique, en tant qu'elle se produit à cette date, sous cette latitude et cette longitude, il faut aussi *lui faire* signifier sa signification : on doit, en un mot, *l'allégoriser*, ne serait-ce que discrètement, afin qu'elle puisse passer pour une classe logique plus générale dont elle serait elle-même un membre. Ce n'est pas en supprimant la médiation que l'on viendra à bout du problème : le récit ne peut que rester allégorique, puisque l'objet qu'il tente de représenter – la totalité sociale – n'est pas une entité empirique que l'on pourrait faire se matérialiser sous les yeux du spectateur. Dans les faits, la nouvelle figure qu'on nous demande ici de fournir continue de suggérer autre chose qu'elle-même, en l'occurrence un complot qui est, en réalité, une guerre (de classe).

Mais nous n'avons pas encore épuisé toutes les permutations formelles : en laissant provisoirement la victime de côté, nous sommes partis du scénario de base de l'histoire policière, où meurtrier et détective sont des agents individuels. Une modification a paru s'imposer, une amplification même, avec ce cas de figure où le meurtrier est identifié comme instance collective, y compris lorsque le point de vue du détective demeure individuel. Dans ce nouveau cas, certains types d'enquêtes sociales ou politiques (comme dans le film d'Abdrashitov) sont plus rares que cette manifestation de surface plus sché-

matique qu'est la guerre civile : toutefois, d'un point de vue nord-américain, cette possibilité relève tout autant de la science-fiction que *Videodrome*, puisqu'elle n'a pas d'équivalent dans la « situation actuelle ». Les problèmes actantiels posés par cette forme ne s'arrangent donc pas, puisqu'il faudra que le détective social soit aussi un étranger.

Mais il nous reste encore deux permutations narratives à examiner. Supposons par exemple que le meurtrier (ou la victime) reste un individu, mais que le détective se transforme en instance collective. Si cette possibilité formelle bizarre peut se concevoir (peu importe qu'elle puisse ou pas se concrétiser empiriquement), comment passer à la phase ultime où la forme atteint son état le plus satisfaisant, lorsque le crime et le détective, le meurtrier et l'enquêteur (sans parler de la victime) se métamorphosent comme des chrysalides, pour devenir la manifestation du collectif (groupe ou classe) qu'en tant qu'agent, acteur, ou instance communautaire, ils sont censés allégoriser ? Il s'agirait alors d'une guerre civile, située aux États-Unis ; et ses personnages seraient, non pas des étrangers parlant une autre langue, mais des citoyens américains<sup>23</sup>.

Pour identifier d'emblée la première possibilité structurale, il suffit de chercher au bon endroit : l'*assassinat* est en effet l'un des motifs ou des récits fantasmatiques les plus fréquents ; c'est même l'une des obsessions de l'inconscient politique actuel et, en vertu de la médiation de la sphère publique et de sa technologie, l'un des rares crimes individuels sur lequel tout un collectif se penche comme un détective à mille têtes, notant les insuffisances des procédures de police tout en se délectant de l'ingéniosité de ses propres spéculations. En

outre, rares sont les intrigues dont la structure illustre avec autant d'éclat les dilemmes qui se posent à la construction allégorique, mais aussi les problèmes qui surgissent lorsque l'on cherche à conférer de force une signification plus générale à des événements de nature individuelle et empirique.

L'intrigue d'assassinat pose deux questions préliminaires auxquelles il est presque impossible d'apporter des réponses : pourquoi la mort de telle figure politique devrait-elle susciter l'intérêt de tous (surtout dans un cadre esthétique dont on suppose communément qu'il suspend par avance notre rapport au monde politique réel) ? Et plus fondamentalement, quel rapport telle intrigue fictive d'assassinat possède-t-elle avec cet assassinat réel (celui de Kennedy) qui, récemment, eut une portée philosophique générale (bien au-delà des conséquences immédiates qu'il eut sur le plan pratique) ? Je voudrais défendre la thèse selon laquelle ces deux problèmes dépassent largement la question esthétique familière de la valeur du « roman à clef », ou même celle des allusions à l'actualité que l'on trouve dans l'œuvre d'art traditionnelle. Ou si l'on préfère, ces problèmes traditionnels anticipent ces nouvelles questions, questions dont c'est la *forme* même qui, désormais, dans le contexte des nouveaux problèmes représentationnels posés par le système mondial, soulève à son tour des questions, quant au public et à la sphère privée. Dans une configuration antérieure, ces derniers n'étaient pas encore des problèmes ; or ces problèmes sont désormais perceptibles, et notamment si l'on se demande s'il existe encore des classifications narratives et des sous-genres comme le « roman politique » ou le « film politique ».

Dans un autre texte<sup>24</sup>, j'ai suggéré que l'assassinat politique paradigmatique des temps modernes (en Occident en tout cas) – celui de John Fitzgerald Kennedy – ne doit pas sa résonance à la signification politique de Kennedy, ni même (sinon pour la culture des jeunes de cette époque) au symbolisme social et à l'investissement fantasmatique associés à cette figure (à cet égard, Malcolm X, Martin Luther King, ou encore Bobby Kennedy, ont fait l'objet d'un deuil plus intense). Au contraire, ce qui a rendu possible l'association presque systématique de l'assassinat en général avec cet assassinat particulier, ce fut l'expérience des médias : pour la première fois dans leur histoire, ils rassemblèrent pendant plusieurs jours une énorme collectivité, et nous donnèrent un aperçu d'une sphère publique utopique encore à venir.

Ce qui signifie que dorénavant, toute utilisation structurale du récit d'assassinat se trouve confrontée à deux problèmes supplémentaires : tout d'abord, elle doit spécifier sa distance à l'égard de ce référent historique spécifique ; autrement dit, elle doit nous permettre de déterminer si elle entend commenter l'assassinat de Kennedy, ou si elle cherche au contraire à mettre entre parenthèses ce repère réel, en dirigeant notre attention sur d'autres thèmes. Mais elle doit également traiter des médias, ce problème historiquement original né avec l'assassinat de Kennedy (et c'est plus profondément pour cette raison que cet assassinat était paradigmatique) : désormais, l'assassinat et la question des médias sont liés sur le plan de la représentation, et se trouvent dans un rapport d'implication mutuelle (selon des modalités qui étaient absentes des représentations populaires ou collectives de Sarajevo ou de la mort de Lincoln).

Tels sont, en quelque sorte, les nouveaux éléments, les nouveaux problèmes, associés au récit d'assassinat. Mais ces derniers n'annulent pas les problèmes associés aux thèmes politiques en tant que *genre* : au contraire, ils en héritent. Autrement dit, il nous faut expliquer pourquoi on ne peut classer des objets narratifs comme *À Cause d'un assassinat* et *Les Hommes du Président* dans la même rubrique que *Tempête à Washington* (Preminger, 1962), *Point Limite* (Lumet, 1964), voire *Dead Zone* (Cronenberg, 1983). Si ces trois derniers films présupposaient une spécialisation de la thématique politique (la politique comme sujet spécifique associé à Washington ou aux élections), ce thème a perdu sa pertinence et sa signification après les années 1960 (et la dissémination d'une vision marxiste de la dynamique de l'histoire), qui élargirent notre perception du politique bien au-delà du matériau exclusivement gouvernemental. Mais on aurait tort d'établir une corrélation entre la catégorie générique traditionnelle de roman (ou de film) politique et la démocratie parlementaire ou représentative : en effet, sous la monarchie absolue, les concepts spécialisés qu'étaient la cour et ses intrigues jouaient un rôle analogue dans le drame politique baroque, ou *Haupt-und-Staatskritik* (en outre, on trouverait peut-être ces éléments dans d'autres cultures impériales).

Cette généalogie pré-bourgeoise nous rappelle qu'il existe une manière assez différente (bien qu'également « traditionnelle ») de traverser les signaux génériques d'une littérature spécifiquement « politique » : le traitement lukácsien du roman (et du drame) historique, qui subsume le « politique » (au sens étroitement sociologique du terme) pour le ramener sous le concept philosophique et universel de l'« historique ». Le problème, c'est

que les récits d'assassinat et de complot que l'on examine ici semblent aussi coïncider avec le déclin et l'obsolescence des genres « historiques » – dans le film, dans le roman, et tout autant au théâtre : à cet égard, les remarquables chroniques américaines de Gore Vidal semblent constituer le signe annonciateur d'un gigantesque renouveau (voire d'un nouveau type de représentation historique). L'axe de réflexion choisi par Lukács nous rappelle toutefois qu'il faut inscrire dans notre analyse l'opposition classique du public et du privé, qui constituait le fondement et le présupposé structural du concept d'une littérature « politique » distincte concernant la vie publique. Par conséquent, le déclin et la disparition de cette littérature peut nous offrir un précieux indice de la spécificité de ce récit de complot, dont on peut aussi voir l'émergence comme un symptôme de la fin tendancielle de la « société civile » dans le capitalisme tardif.

Il est en revanche certain que ces deux catégories (la nature du « politique » en tant que contrainte représentationnelle ou narrative, et l'opposition structurale des sphères publique et privée) ont subi des modifications radicales : puisque la totalité sociale, c'est-à-dire leur contexte opératoire, s'est désormais considérablement agrandie, puisqu'elle a pris les proportions immenses du système mondial du capitalisme tardif, ces catégories sont devenues méconnaissables. À son époque, Brecht remarquait déjà qu'il n'était plus possible de donner une représentation photographique des forces et des réalités sociales investies dans les usines Krupp ; n'est-ce pas plus flagrant encore lorsqu'il n'est plus possible d'identifier la production à l'espace de l'usine individuelle ? Mieux encore, le problème ou le thème de la reproduction photographique devra être pris en compte dans la

tentative ; et toute cartographie du réseau de ces nœuds productifs ou de ces centres provisoires devra inclure une description de leur rapport communicationnel et de la manière dont ils se transmettent les commandes. En d'autres termes, le capitalisme multinational est un concept qui doit inclure la reproduction autant que la production.

Dans des termes plus politiques, les enregistrements<sup>25</sup> de la présidence Nixon pourraient constituer l'équivalent (de complot) du « réalisme photographique » discrédité par Brecht, en ce qu'ils suggèrent non seulement une unité de lieu et d'action, mais aussi une esthétique fortement représentationnelle (mue par la pulsion scopique freudienne) – comme si souvent dans l'historiographie et dans la fiction historique, le lecteur ou le spectateur aspire à assister à la scène : la voir, l'entendre, en découvrir la vérité secrète. Ces catégories de pouvoir, où ce dernier prend un aspect personnel ou anthropomorphe, possèdent des limites évidentes, tant sur le plan intellectuel – un système bureaucratique complexe est incompatible avec le caprice arbitraire de la psychologie individuelle –, que sur le plan représentationnel : tout ce que parvient à suggérer, poussée à l'extrême, la dramatisation de la plus puissante figure « historico-mondiale » que l'on puisse concevoir (qu'il s'agisse d'Hitler, de Staline, ou d'un occupant du Bureau ovale), c'est l'intérieur d'une pièce – au mieux, le « pouvoir » se manifeste dans les centraux téléphoniques, ou encore dans l'arrivée et le départ de messagers et de messages écrits, dont la forme actantielle remonte à l'Antiquité. Mais il s'agit là de la réserve narrative du Despotisme oriental<sup>26</sup>, non de celle du capitalisme tardif : l'emprise qu'ont sur notre imagination ces catégories narratives surannées en dit long sur les dilemmes

que pose la cartographie cognitive dans le système mondial actuel.

Ainsi par exemple, la première image qui vient à l'esprit quand on essaie de se représenter la crise des missiles de Cuba de 1962, c'est une salle dans laquelle se tient un conseil de guerre, Kennedy et ses conseillers penchés sur des agrandissements de cartes stratégiques et de photos de surveillance prises à haute altitude. Mais en réalité, tout ce que nous contemplons là, ce sont des stéréotypes formels, des archétypes et des paradigmes narratifs kitsch : rien, ni la visualité la plus concrète et la plus précise, ni la « vérité » historique d'une reconstitution, ne saurait sauver ces images de l'emprise du simulacre et de l'imaginaire. « Même si c'était un fait, ce ne serait pas vrai » (Adorno) ; les historiens savent depuis longtemps, au moins depuis la critique radicale de la Bible, que les paradigmes familiers sont faux par définition ; et dans l'œuvre factuelle, impavide et glaciale de Thucydide, F. M. Cornford a démontré la présence suspecte de structures propres à la tragédie athénienne, lesquelles ne se sont sans doute pas manifestées par hasard dans la nature ou dans la « vraie vie<sup>27</sup> ». De nouveaux paradigmes sont-ils encore possibles ? Ou seulement la rugueuse dérision de la satire (*Docteur Folamour*, par exemple [Kubrick, 1964]) qui, dans l'espace de la *mimésis*, assujettit les plus nobles conventions à la grossière productivité humaine de la farce ?

En fait, nous disposons d'un « rendu » assez différent de la Crise d'octobre, telle qu'elle fut perçue du point de vue de « l'Autre ». Il s'agit du film désormais classique de Tomás Gutierrez Alea, *Mémoires du sous-développement* (Cuba, 1968, adapté du roman d'Edmundo Desnois) : « Kennedy » y existe non comme un personnage à l'ancienne, qui serait traité sous toutes les coutures (et joué

par une star de cinéma qui lui ressemblerait), mais comme une image de télévision quasiment désincarnée, intermittente mais menaçante, insérée dans la vie des Cubains de La Havane où, l'imminence d'une attaque nucléaire mise à part, le quotidien demeure inchangé. C'est le silence de mauvais augure de la nouvelle guerre nucléaire « bidon », une guerre qui, dans les représentations produites dans le Premier Monde, se présente au mieux sous la forme de la pathologie ou de l'obsession (ainsi de ce personnage de Bergman, qui marmonne compulsivement d'obscures paroles concernant le péril que constitueraient des millions de Chinois). L'image médiatique ou la reproduction photographique nous offre donc une médiation provisoire entre la catégorie du personnage ou de l'agent à l'ancienne et la transmission d'informations propre aux nouveaux systèmes de communication, et elle lie ponctuellement ces deux niveaux incommensurables dans un échange d'ions instable : de Kennedy à « Kennedy », pour ne pas dire du référent ou du signifié au simulacre.

Dans *Les Hommes du Président*, Nixon restait lui aussi une image de télévision et une absence constitutive : les gros plans vidéos sur le protagoniste de la convention et du second mandat donnaient une idée fidèle des aspects les plus dramatiques de ce Président de théâtre (non pas les uniformes d'opérette de la garde de la Maison-Blanche, mais plutôt la splendide chorégraphie de l'atterrissage d'hélicoptère lors de la session plénière du Congrès, mise en scène comme apothéose de ce voyage mondial). Cependant, il est assez étrange que ces *Nixoniana*<sup>28</sup> résiduels ne réintroduisent pas, comme dans les scénarios imaginaires qui portent sur Kennedy, l'ombre d'une Maison-Blanche de fiction, d'une re-dra-

matisation des « coulisses » ; au contraire, elle scinde triomphalement la référence de la narrativité. En effet, c'est presque le trait formel le plus intéressant de ce film de Pakula qu'il échappe totalement à la catégorie traditionnelle du film en costume, à celle du film étroitement « politique », ou encore à celle du sous-genre que constitue le « dévoilement » des coulisses de Washington. « Nixon » demeure ici une absence : geste non négligeable qui produit et résout dans un même mouvement une forme-problème qualitativement neuve, et qui, en traversant l'opposition traditionnelle entre public et privé, est presque devenu, dans ses films les plus aboutis, la marque de fabrique de Pakula.

Par conséquent, il sera bon de jeter un œil aux antécédents de cet effet dans *Klute* (1971) et dans *À Cause d'un assassinat* (1974), précédents volets de cette « trilogie de la paranoïa » : dans ces films, l'opposition public/privé se trouve déjà présentée sous un jour inhabituel. C'est précisément cette opposition qui fait l'originalité de *Klute*, qui n'est, officiellement, pas un film « politique » du tout. Un résumé neutre de son intrigue – l'histoire d'amour touchante d'une prostituée et d'un policier – en donnerait une idée totalement fautive. Car ce serait oublier l'essentiel : qu'il s'agit d'une prostituée de grande ville et d'un policier de petite ville. Car ce film a ceci d'exceptionnel qu'il déploie la tension entre public et privé sous la forme de l'opposition entre ce qui demeure la ville, ou l'urbain, et cet espace qui n'est déjà plus la campagne, mais pas encore la banlieue : il s'agit plutôt d'une espèce de communauté dortoir développée à l'extérieur, dans l'ancienne campagne, où se sont établies de nouvelles industries, sans doute de haute technologie, dont les cadres ont adopté le style rural propre à l'an-

cienne culture paysanne, comme les *yuppies* urbains se remettent à habiter les vieilles pierres et s'approprient, à des fins technocratiques, la culture classique propre à la ville américaine du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Klute* nous offre un puissant renversement de cet axe, où la campagne devient le domaine public et la ville le domaine privé. Tel est bien le fardeau qui incombe à l'exposition du mystère : le chef de famille respecté, entouré de ses amis au repas de Thanksgiving, sous le soleil éclatant de la communauté de cette petite ville ; mais ce personnage apparemment domestique est en réalité l'image publique – Manhattan devient donc le lieu de la perversion cachée et de la vie secrète. La disparition de cet homme, peut-être assassiné, ne fait que dissimuler cet axe spatial qui, pourtant, était tout le temps là, caché au sein d'une fragile prospérité qui, pour domestique qu'elle soit, est également entrepreneuriale. En outre, peu importe que, comme nous le découvrons plus tard, les deux vies coexistent chez le même individu. Quant aux personnages du film, ils sont pris dans un renversement de même ordre (mais sans rapport narratif), qui vient donner à leur relation son mordant et sa fraîcheur. Car c'est la figure officielle ou professionnelle, le policier John Klute (Donald Sutherland), qui est ici le véhicule des sentiments privés, de l'amour, de l'affection, mais aussi de la consolation thérapeutique ; tandis que la prostituée (Jane Fonda), que l'on pourrait croire associée à la double vie et au monde souterrain du sexe, représente en réalité, selon une ironie presque brechtienne, le professionnalisme et le monde des affaires (elle possède un service de messagerie et une « vie privée », des hobbies, une thérapeute et des perspectives de carrière – des cours de théâtre et la possibilité d'évoluer vers le man-

nequinat). Toutefois, nous ne sommes plus dans l'*Opéra de quat'sous* ; l'hypocrisie de la culture nord-américaine est telle que, dans le capitalisme tardif, ces éléments n'ont pas pour effet de tourner en ridicule les formalités publiques des affaires et de la vie bureaucratique des grandes villes ; au contraire, ils apparaissent comme une prise de position sur la société, lourde de conséquences politiques, voire militantes : la putain est dépeinte comme appartenant à un authentique sous-groupe, ce pourquoi elle mérite qu'on lui prête publiquement attention (manifestations, syndicats, droits, et ainsi de suite). *Klute* semble accomplir cet exploit malgré les connotations thérapeutiques (et tout aussi américaines) qu'il possède par ailleurs (les prostituées sont frigides, elles veulent par-dessus tout de l'attention et du pouvoir sur les autres – échos du néo-freudisme et des *soaps* ! –, et sont incapables de faire face à des relations « sérieuses »). Mais si ces messages sociaux semblaient à l'époque distinguer *Klute* comme un film audacieux, ils ne sont guère à mon sens qu'un prétexte (nécessaire) pour perturber nos conceptions habituelles de la vie privée et de la sphère publique. Comme Georg Simmel se plaisait en effet à l'indiquer, ce que la prostitution comporte de scandaleux pour les classes moyennes, ce n'est pas la dégradation du corps, de la sexualité et de l'amour, mais plutôt l'inverse : une dégradation de l'argent qui résulte de son association avec les fonctions sexuelles.

Quoi qu'il en soit, dans la trilogie de Pakula, ce changement brechtien des valences attachées au privé et au public n'a pas tant pour effet de défamiliariser chacun de ces pôles (à des fins satiriques particulières) que de les tenir à distance l'une de l'autre, et de figer leur incompatibilité de façon à « produire » leur incommensu-

rable antagonisme en tant qu'objet de contemplation esthétique, si je puis me permettre d'utiliser ce langage althussérien. Ce qui se dégage de ces films, et tout particulièrement des figures publiques qu'ils présentent, c'est une totale dissociation des réalités publiques et des réalités privées, selon des modalités qui sont certes cohérentes avec la culture de l'image, mais qui, de ce fait, bloquent l'ancienne littérature « politique », où la question de la personnalité de l'homme politique conservait une place substantielle.

Dans *À Cause d'un assassinat*, c'est la disparité entre les deux sénateurs assassinés qui sert à disjoindre et problématiser le mystère de l'allégorie du public et du privé (sénateurs qui, bien entendu, ne sont nullement les seules victimes, dans ce film d'assassinat par excellence, qui part de la célèbre rumeur concernant la mort, dans des circonstances mystérieuses, d'un nombre statistiquement improbable de témoins au cours des années qui suivirent immédiatement l'assassinat de Kennedy). Ici, c'est le public qui se trouvait dans l'Aiguille de Seattle<sup>29</sup> au moment du meurtre équivalent qui disparaît petit à petit : ce qui détermine le journaliste à infiltrer le complot organisé qu'il pense avoir entrevu. Il n'y réussit que trop bien, et ne parvient que trop bien à se faire passer pour un assassin potentiel ; se retrouvant pris au piège dans les ailes et sur les passerelles du stade où le second sénateur vient de se faire tuer, il devient un suspect par trop plausible.

Ici, le dilemme représentationnel n'est ni refoulé ni résolu ; il est inscrit dans le texte, donc reconnu en tant que tel : le décalage entre l'individu privé et la fonction, ou signification, publique est explicite et exacerbé ; la résolution n'est même pas présumée à l'avance ; et le pro-

blème de la représentation devient en un sens sa propre solution – la solution étant, pour ainsi dire, que ce problème ne saurait recevoir de solution. En même temps, un troisième terme vient silencieusement s'associer aux deux autres : l'assassinat ou le complot lui-même, qui place côte à côte la vie privée et la réputation publique, avant de les balayer tous deux, en les rejetant du côté de l'absurde, de la contingence et de l'extériorité, donc en mettant hors-jeu les vieilles questions politiques. Un nouveau type de récit politique émerge dès lors, plus cohérent avec la dynamique nouvelle du système mondial que ne l'était l'ancien récit anthropomorphique ou « humaniste » (où la puissance d'agir personnelle devait encore être attribuée à des hommes politiques individuels, en vertu de l'importance narrative qu'ils possédaient en tant que personnages). Si, dans *À Cause d'un assassinat*, ce nouveau type de récit se place au-dessus du niveau de la démocratie représentative, il ne verse toutefois pas dans les abstractions du thriller d'espionnage, ni même dans les boucles science-fictionnelles de *Videodrome* ; au contraire, il pave la voie au retour de ce qui s'apparente à une intrigue politique archi-classique : les *Washingtoniana* des complots « sans victimes » des *Hommes du Président*.

En même temps, son détective social doit aussi être remotivé, mais d'une façon qui dépasse la simple curiosité journalistique (l'épistémologique pur), afin de s'enraciner dans l'ontologique, dans un monde où le complot est devenu la loi fondamentale. Il s'agit donc de résoudre le problème caractérologique que nous avons déjà observé dans *Salvador*, où le chaos psychique du personnage correspondait à celui de la révolution et de la guerre civile. Mais dans *Salvador*, la mission du personnage de James Woods était la rédemption person-

nelle, une rédemption – enfin boucler une histoire, recoller les morceaux de sa vie personnelle, sauver sa carrière – qui ne se rattachait pas au fond à la situation objective. Et cela n'était pas possible car cette situation était hispanophone et venait d'un autre monde (le tiers-monde), tandis que la névrose à la Woods était un produit nécessairement nord-américain. À *Cause d'un assassinat* en revanche, prend ce problème formel de front, en tentant de figurer l'équivalent d'une guerre civile au sein d'une société capitaliste « avancée » dont les contradictions ne s'expriment plus de cette façon.

Néanmoins, le personnage de Warren Beatty s'inscrit dans la tradition nord-américaine de la littérature politique et révolutionnaire ; sa caractérogie permet en effet de lire cette histoire comme la dernière de la série, sinon même comme le début d'autre chose. Il ne suffit pas de le décrire comme un rebelle, à moins que l'on prenne la peine de noter que, dans l'univers de la bureaucratie et de l'entreprise, ce type de figure a disparu, à moins également d'interroger les sources paradoxales de cette violence, que l'on peut aussi décrire comme « anti-sociale », en tant qu'elle confine au psychotique et au pathologique. Au début du XX<sup>e</sup> siècle en effet, dans son étude novatrice sur l'émergence du drame moderne, Lukács soulignait que la pathologie constituait un élément fondamental pour débarrasser l'action dramatique de la suffisance propre à la vie sociale bourgeoise et à sa culture. Il observait en effet que la stylisation nécessitée par un drame contemporain, « ne saurait plus se réduire au pathos d'un héroïsme abstrait ou conscient de soi. On ne saurait le trouver que dans la stylisation d'un trait de caractère spécifique, à une échelle gigantesque dépassant tout ce que l'on peut trouver dans la vie, à un degré

qui domine l'être humain tout entier et sa destinée. Ou, pour le dire dans le langage de la vie quotidienne : la pathologie. Car que peut être cette forme extrême d'intensification, sinon morbidité, excès pathologique d'une caractéristique particulière primant sur tous les autres éléments de la vie humaine ? Et ce trait est clairement accentué par la compulsion motivationnelle qui provient du style même du drame : si l'excès doit se confirmer sur des fondements psychiques, ces derniers ne peuvent être tirés des limites de la psychologie normale, et ce d'autant moins que la situation du personnage est elle-même dramatique. [...] S'il n'y a pas de mythologie [...] tout doit se fonder sur le personnage, et provenir de lui. Mais une motivation qui doit nécessairement reposer sur le personnage, et sur l'intériorité exclusive de sa destinée, conduit toujours le personnage aux frontières de la pathologie<sup>30</sup>. »

Le dramatique, ou ce qui bouleverse le *statu quo* et produit la crise, est difficile à tirer du *statu quo* d'un univers non-transcendant ; en tant que force perturbatrice, c'est donc au sein de l'individu qu'il doit trouver un abri. Mais dans les différentes traditions nationales européennes, qui sont plus intensément socialisées, la représentation d'une telle force doit prendre en compte le contexte de classe : le rebelle sera soit sympathisant d'une autre classe, soit perçu, du point de vue de celle-ci, comme malade ou aberrant. En Amérique du Nord cependant, après la dissolution des barrières de classe, le rebelle peut incarner la pure violence immotivée, une énergie qui fait exploser la convention sociale, et qui ne nécessite d'autre motivation idéologique que la haine des maîtres et de l'ordre social : chose qui se manifeste dans l'agressivité pure.

Mais toutes les idéologies politiques américaines ont cherché à remotiver cette agressivité, et à récupérer cette énergie dans leurs programmes : c'était le cas des grandes images politiques des années 1930 et du réalisme socialiste américain, où l'opposition au poids et à la force du système passait nécessairement par un caractère violent. Mais les paradoxes inhérents à cette violence (paradoxes dramatisés par exemple dans *En Route pour la gloire* [Ashby, 1976], film fondé sur la vie de Woody Guthrie) ne semblent pas avoir été enregistrés avant les années 1960 et le mouvement féministe contemporain : comment on peut en toute impunité mettre la violence antisociale au service de la reconstruction de la société ; comment un tempérament adéquat à la démolition de l'ordre ancien peut participer à la formation d'un monde nouveau ; comment l'acte négatif purificateur peut être utopique ; comment la personnalité destructrice peut être mise à profit. Ce ne sont pas seulement les profondes tensions constitutives qui résonnent ici, mais aussi les présupposés freudiens concernant les sources infantiles de la violence et de l'agressivité, et la manière dont on peut les rediriger, mais encore les thèses idéologiques classiques à propos de la nature – bonne ou, au contraire, irrécupérable – de l'homme.

Mais dans *À Cause d'un assassinat*, il n'est pas nécessaire que le protagoniste apporte une contribution positive, à moins que, pour triompher de la dissimulation du complot, il ne lui faille opposer quelque résistance. Car la belligérance rebelle du personnage joué par Warren Beatty, son manque de coopération caractériel, se trouvent déjà au service de l'épistémologique ; en outre, dans un monde bureaucratique où la cartographie cognitive demeure la forme suprême de praxis, la seule qui reste

aussi, l'agressivité déployée pour traquer la vérité devient utopique, du moins l'espace d'un instant. Mais elle devient aussi ironique, et cette ironie a peut-être plus profondément son origine dans le refus désabusé de ce film (et de tant d'autres ces temps-ci) de projeter ne serait-ce que l'ombre de l'ancien héros « positif ». Si l'on a décrit la période postmoderne comme l'ère du cynisme universel, c'est surtout parce qu'elle a triomphalement démystifié toute valeur, et tout réduit à l'instrumentalité : les restes de valeur se présentent donc à nous comme propagande ou sentimentalisme. Mais la rhétorique de la démystification cynique exige une certaine modestie. Personne ne doit tirer profit de la corruption universelle du système (c'est le vieux paradoxe du satiriste : si tout le monde a été contaminé, qui peut encore le dire sinon le misanthrope ?), de sorte que l'absence de héros vient authentifier le document et démontrer la thèse. Il en va de même de cette version assourdie d'*À Cause d'un assassinat* qu'est le film de Pakula sur le Watergate (*Les Hommes du Président*), où la pugnacité presque physique du reporter (que le film précédent imputait à tort à l'alcoolisme) a fait l'objet d'une atténuation très instructive, pour devenir le caractère désagréable des deux reporters : tout ce que le personnage de Hoffman possède de gauche se trouve mobilisé au service de la manipulation, tandis que la figure de Redford est si vide et si pauvre qu'elle suscite un doute fondamental quant à la catégorie même de « gentil » (*good guy*). En même temps, leur combinaison, et le fait qu'ils forment ce qu'on a par ailleurs appelé un pseudo-couple les privent de toute dignité (et permet, sur le plan formel, l'extériorisation, comme dialogue et exposition, de quelque chose s'apparentant à l'expérience subjective). Quoi qu'il en soit,

l'histoire de détective classique nécessitait une paire, afin que les découvertes fussent passées en revue ; mais ici la priorité se déplace sans cesse afin d'exclure par avance toute signature<sup>31</sup> définitive.

Toutefois, dans *À Cause d'un assassinat*, le caractère pathologique du protagoniste est fonctionnel et se trouve systématiquement réabsorbé dans le récit : seuls les candidats psychotiques peuvent réussir l'épreuve de la projection (des réactions psychologiques calibrées à une séquence d'images évocatrices soigneusement sélectionnées, impliquant la famille, l'État, la race, la violence, l'infériorité et le ressentiment psychologiques et sociaux), et donc se qualifier comme assassins professionnels au service de la Parallax Corporation. C'est pourtant sa nature rebelle qui lui permet de passer pour un psychopathe potentiel. Mais ici les choses se compliquent : tout ce qui le qualifiait au titre de tueur professionnel confirme aussi son identité d'assassin solitaire, dépourvu de toute attache avec un « complot organisé » ; tout ce qui lui permet de pénétrer l'organisation le rend également vulnérable à ses manipulations.

Nous devons insister sur un point : il ne faut pas confondre la construction institutionnelle des figures de conspirateur avec la description satirique des « hommes d'organisation », ni avec la nouvelle personnalité d'entreprise qui la précède culturellement, et dont elle constitue sans doute, en un sens différent, une variante structurale. Les indices allégoriques qui permettent de récrire les acteurs individuels dans le registre du collectif n'ont plus rien à voir avec le vieux genre de la satire, où l'« opposé » structural de l'homme anonyme de la corporation demeurerait le véritable individu, le plus souvent un rebelle et un non-conformiste qui s'inscrivait justement

dans la grande tradition américaine déjà évoquée, celle de la contestation et de la résistance individuelles.

Car aujourd'hui, comme je l'ai suggéré plus haut, toutes les formes d'opposition sont collectives, organisées en groupes et en mouvements de contestation politiques tous plus divers les uns que les autres : à présent, la réalité et le style de l'entreprise ne se réduisent plus à une aberrante sous-culture des affaires, mais prennent un ancrage plus profond, au point de devenir une loi quasi-ontologique du monde social. En ce sens, on peut considérer que, dans *À Cause d'un assassinat*, le personnage de Beatty constitue un commentaire, mais aussi un rejet définitif, du vieux paradigme narratif du rebelle ; car il a toujours *l'air* d'un rebelle, et le caractère violent et antisocial de sa personnalité est ici lourdement appuyé. Ce n'est nullement le sort tragique de ce personnage qui distingue son histoire de l'intrigue de rébellion, puisque dans ces histoires, l'héroïsme provient du sentiment que l'échec est de toute façon inévitable. Si le personnage de Beatty cesse d'être la figure rebelle pour laquelle il continue de se prendre, c'est parce que les élans oppositionnels que recèlent son caractère et son inconscient sont devenus les instruments mêmes du complot, qui les exploite pour accomplir ses fins. Par une sorte de ruse hégélienne de la raison, c'est précisément sa volonté de se révolter et de détruire le complot qui permet aux conspirateurs d'inscrire Beatty dans leur scénario et de le détruire, lui, en cours de route – situation dont le terme populaire de « cooptation » ne constitue probablement pas un qualificatif très adéquat.

Le détective est donc tout à la fois le meurtrier et la victime : deux complots en miroir commencent à s'affronter, à ceci près que l'un compte plus de participants,

et jouit d'une meilleure organisation. Mais cela signifie que la bureaucratie finit par triompher du rebelle, dont le dernier coup d'œil sur la vie (lorsque les tueurs pénètrent sa cachette) annule la porte sur laquelle se refermait l'imaginaire carcéral du XIX<sup>e</sup> siècle, pour lui substituer le cauchemar plus intense d'une porte ouverte, donnant à perte de vue sur un monde organisé et contrôlé par le complot. Avec la disparition de la figure du rebelle, c'est donc le récit paradigmatique du rebelle qui tire sa révérence. À la fin du film, la silhouette de l'ennemi sur la passerelle est bien plus sinistre que l'écran blanc de *Videodrome*. En effet, elle est suivie d'une décision de justice qui s'apparente à celle de la Commission Warren (« Beatty » avait agi seul), et retraduit toute cette affaire en événements actuels, en ce segment de la vie quotidienne auquel nous confinons maintenant l'« histoire » et la sphère publique, et qui, dans sa rapide obsolescence, devient associé aux événements historiques à l'égard desquels le film avait si magistralement réussi à garder ses distances – à ceci près qu'à ce moment, cette association est aussi poussiéreuse qu'un dossier clos ou qu'une corbeille à papier.

Ici, la motivation du détective social se prolonge dans le « crime », elle est même surdéterminée par lui, par ce « crime » qu'il avait pour mission et pour destin de détecter. Par quelque immense hégélianisme postmoderne, les mêmes structures contaminent le champ du sujet comme celui de l'objet, et les rendent à l'infini substituables l'un à l'autre : désormais, et sans fin, ils seront susceptibles de se transformer l'un en l'autre – chose qui n'est pas sans incidence sur le langage cinématographique. Pour le détective, *Grübler* benjaminien, mélancolique saturnien qui rumine au sein des choses, et qui lit

leurs messages allégoriques et fragmentaires – car dans le capitalisme tardif, le message du fragment est toujours la totalité et le système mondial –, le visuel connaît un primat qui sied parfaitement au développement du cinéma comme médium (en attestent les constructions pivotantes de Hitchcock).

À cet égard, il apparaît assez clairement que les détectives comme les assassins doivent être analogues aux documentaristes. Mais *À Cause d'un assassinat* dispose d'un atout qui lui permet de battre en brèche cette thèse concernant les rapports intimes du soupçon et de la perception : un test d'interprétation – l'« échelle [photographique] de réaction fasciste » conçue par la Corporation – qui semble nous faire retomber dans le type le plus cru d'associationnisme ou de psychologie expérimentale (laquelle demeure un sol fertile pour la paranoïa et la superstition, comme en témoignent ses liens institutionnels avec la CIA et l'entraînement contre-révolutionnaire). Mais à l'instar des séquences de programmation d'*Orange mécanique* (Kubrick, 1971), la séquence de test d'*À Cause d'un assassinat* constitue un commentaire sur la société de l'image et sur la publicité tout en faisant allusion à des sources plus insidieuses de manipulation et de contrôle ; le jeu est ici distribué autrement que dans *Videodrome*, où les marchandises (les programmes télévisés et/ou la pornographie) représentaient le complot politique. Ici, la réalité de la consommation est soulignée par la discontinuité ; la narrativité est délibérément interrompue par l'insertion d'images photographiques qui sont ensuite renarrativisées à un second niveau par la musique évocatrice qui les agence dans une allégorie du bien et du mal, de la famille et du pays par opposition à l'ennemi, le personnage de bande dessinée du héros vengeur, le pathos

des riches et des pauvres, des inclus et des exclus, dans une oscillation qui devient si rapide qu'elle finit par doter les images positives du Président d'un quotient de haine associé au « mal » que représentent les leaders nazis et communistes.

Cette séquence rappelle à la fois les interpolations narratives – comme le flash-back muet sur l'humiliation d'Alma dans *La Nuit des forains* (Bergman, 1953) – et l'insertion de la concurrence avec un médium rival : le moniteur de télévision, ou une interruption due à la photographie, comme la pile de photos qui envahit *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1962). Les exemples de rivalité avec un autre médium – dont on a pu suggérer que lorsqu'elle est mise en scène au cinéma, c'est toujours pour démontrer le primat de celui-ci<sup>32</sup> – reviendront sans cesse dans les pages qui suivent. Il suffira de s'arrêter sur la manière dont le cinéma est ici utilisé contre lui-même afin de suggérer quelque chose au-delà de lui. Comme dans la séquence d'euthanasie de *Soleil vert* (Fleischer, 1973), où les derniers instants d'Edward G. Robinson sont occupés par un chatoyant récit de voyage où se déploient les superbes images d'une nature qui n'existe plus sur la terre polluée, située dans un proche avenir, mise en scène dans le film, c'est là encore stylistiquement que l'insertion se distingue de son contexte narratif : par un mauvais goût criard censé signifier (du moins dans le contexte américain) l'inconscient de masse dans lequel ces images fonctionnent. Dans *À Cause d'un assassinat*, cet inconscient n'est rien d'autre que du fascisme stéréotypé, du fascisme de bande dessinée, aussi propre aux États-Unis que l'*apple pie* ; dans *Soleil vert*, c'est le profond désir d'images du type *National Geographic*, comme contact domestique suprêmement authen-

tique avec la nature elle-même. Utiliser le style ainsi, comme instrument barthésien de connotation, comme véhicule d'un message idéologique particulier, revient peut-être toujours à le qualifier de mauvais, de factice, de kitsch, ou de dégradé : il n'y avait que dans les différents modernismes que s'offraient des possibilités, distinctes du *camp*<sup>33</sup>, de transformer l'usage connotatif de cette vulgarité en « art ». Toutefois, dans *À Cause d'un assassinat*, le style cité authentifie les récits filmiques qui l'entourent comme un type fiable de réalisme ; tandis que l'exkursus à travers les stéréotypes impersonnels collectifs et culturels s'achève sur une note glaçante : il réduit le personnage de Beatty à un type sociologique, et établit une nouvelle séparation entre le privé et le public en révélant un inconscient non-individuel constitué de pensées et de mythes qui n'appartiennent à personne en particulier.

Plus généralement, il se peut que ces images supplémentaires constituent un commentaire sur le langage cinématographique d'*À Cause d'un assassinat*, qui est plus lourdement orchestré que les autres films de la « trilogie de la paranoïa ». Dans *Klute*, la couleur était employée contre les intérieurs nocturnes et le cadre urbain fermé, et tout se passait en effet comme si une vive palette était censée y démystifier ce village de banlieue, lumineux, floral et pastoral, sur lequel, comme je l'ai observé, le film devait s'ouvrir. Pour des raisons sur lesquelles je reviendrai, *Les Hommes du Président* devait rester terne, signe qu'à l'instar de Washington, il se situait par-delà l'opposition ville/campagne. Mais afin d'étayer son modèle de la totalité sociale comme complot, *À Cause d'un assassinat* enveloppe une grande variété de paysages. Comme dans *Videodrome* (mais aussi, quoique de façon différente, comme dans *La Mort aux trousses*), la multiplicité des pay-

sages devient une espèce d'analogon de l'esthétique et de la clôture épistémologique : tous les éléments sont donc réunis – la haute mer et un bateau en flammes, l'Aiguille de Seattle qui s'élève dans la stratosphère, une rivière qui gronde dans la montagne, un immeuble de bureaux qui étale sa moderniste façade de verre dans un *no man's land* entrepreneurial, des chambres louées dans les bas-fonds, et les lieux classiques que sont l'aéroport, le centre commercial et la morgue, mais aussi les traditionnels bureaux de journal – tous ces éléments sont donc cousus ensemble, sinon par les parades et les défilés typiques des États-Unis, en tout cas par le train miniature qui serpente à travers le zoo où le personnage principal apprend à se rendre pour changer d'identité.

Néanmoins, rien de tout cela ne nous dit l'essentiel : comment les méchants vont-ils être allégorisés dans ce film particulier ? Comment – une fois effectuées les opérations nécessaires sur la victime et le détective – la tierce position de l'agent criminel va-t-elle se désindividualiser, voire se collectiviser ? Ici aussi, il faut parvenir à produire un effet de totalité ; le complot ne doit pas simplement se réduire à une série de personnages individuels, mais doit projeter quelque chose comme une structure entrepreneuriale : dans *À Cause d'un assassinat*, cet effet se produit par le biais d'une division du travail entre les deux principaux méchants, qui constituent quelque chose comme le directeur de l'entreprise et le président du directoire, respectivement. Mais à présent, cette collectivité structurale doit aussi être évidée, afin qu'elle puisse prendre en charge la généralisation allégorique. Il s'agit là d'un dilemme formel *a priori*, et l'une des seules choses que l'on puisse en dire à l'avance, c'est que le recours à la réserve des langages propres à l'an-

rien mélodrame est immédiatement identifiable comme un signe d'échec, ou d'aveu de défaite. Car le spectateur d'*À Cause d'un assassinat* et des autres films de cette trilogie, ne peut manquer d'être frappé par le fait que ce dilemme trouve une solution inattendue, produite par déplacement : innovation locale qui survient dans une autre zone du texte, où l'on n'aurait pas d'abord pensé à chercher les éléments d'un nouveau type d'allégorie compositionnelle. Tous ces films se caractérisent par une singularité stylistique pour le moins irritante, et qui peut, au premier abord, distraire le spectateur : une sorte de décision arbitraire de travailler au plus près des acteurs et de substituer, aux plans larges ou moyens qui définissent la narration filmique habituelle, d'obsédants gros plans sur leurs visages. James Monaco a su astucieusement capter ce que ces plans comportent d'imperceptiblement agaçant : évoquant Dreyer, il observe qu'« un film qui consiste principalement en gros plans [...] nous prive des décors, et produit par conséquent un effet de désorientation et de claustrophobie<sup>34</sup> ».

Ce maniérisme semble d'abord opérer de façon indiscriminée : la caméra s'attarde sur les innocents comme sur les coupables, s'arrête sur les gens les plus divers, les curieux comme les indifférents, les intéressés comme les soupçonneux, en somme sur tous ceux qui ont quelque rapport que ce soit avec les événements en question (et la caméra reproduit de ce fait l'attention du complot, puisqu'un nombre improbable d'individus qui se trouvaient là au moment de l'assassinat connaissent une mort accidentelle). Ce style fondé sur le gros plan signale par conséquent une limite externe de l'interrogation visuelle, qui n'est pas sans poser problème : la caméra paraît regarder ces gens de plus près, examiner leurs traits et surprendre

leurs secrets – et seul le visage marque la limite de ce qu'elle peut explorer. En même temps, coupée de son contexte corporel et gestuel, l'expression faciale se trouve du même coup dépersonnalisée et déshumanisée. La variété des émotions humaines (ou plus exactement, de nos concepts d'émotion) – cet ensemble distinct de noms de contractions musculaires et de grimaces qui s'offrent physiquement au masque humain – fait l'objet d'une réduction radicale : désormais, tout se présente comme le signe changeant d'une tonalité émotionnelle sous-jacente, à laquelle on peut donner des noms divers : angoisse, préoccupation, *Sorge*<sup>35</sup>, accablement, appréhension, confusion, ou inquiétude. Cette singulière standardisation qui s'opère par le biais d'une peur dépersonnalisée s'accompagne en même temps de quelque chose d'assez différent – une sensation désagréable d'intimité ; rien de plus normal (dans le monde anglo-saxon), quand deux visages sont trop proches l'un de l'autre.

Tel est le contexte dans lequel on doit maintenant spécifier le traitement caractéristique accordé aux agents du complot : car parmi tous ces visages troublés, il en est d'autres – ceux des méchants, des membres du complot – qui affichent calme et sérénité, une autosatisfaction dont il paraît par trop hâtif de dire qu'elle connote l'entreprise et ses officiels. Ces visages-là sont masculins, bien nourris, et manifestent une totale absence d'idiosyncrasies ; mais surtout ils sont très bronzés (chose qui, dans notre société, connote le privilège).

Et de plus, ces visages *suent* : une pellicule huileuse, présente à chaque instant, montre qu'ils sont hantés par la préoccupation ; une préoccupation toutefois très différente de la peur qui tiraille leurs victimes. Pour les agents du complot, la *Sorge* est affaire de confiance souriante, et la

préoccupation n'est pas personnelle mais entrepreneuriale : souci de la vitalité du réseau ou de l'institution, distraction ou inattention désincarnée qui aborde l'espace absent de l'organisation collective sans s'encombrer des conjectures maladroites qui ôtent aux victimes leur énergie. Ces gens-là *savent* : aussi peuvent-ils investir leur présence de personnages individuels d'une attention, intense certes, mais satisfaite, et dont le centre de gravité se trouve ailleurs : absorption ravie qui est en même temps désintéressé. Pourtant, ce souci très différent, également dépersonnalisé, comporte une part d'angoisse ; mais c'est pour ainsi dire sur un mode inconscient et entrepreneurial, qui, chez les méchants individuels, ne se traduit pas sur un plan personnel. La sueur fait donc double emploi : insigne de cette responsabilité collective et lieu tangible de tout ce que l'intimité du gros plan possède de déplaisant. Cet indice se trouve parfois projeté sur d'autres niveaux sensoriels, ainsi dans les échanges téléphoniques des *Hommes du Président*, ou surtout dans la voix chuchotante du meurtrier de *Klute*, que sa proximité et sa rugosité rendent obscène. Ce que nous avons appelé « intimité » n'est autre que la découverte du fait que nous sommes pris à notre insu dans un réseau collectif, que, même dans leurs moments de solitude, les gens sont déjà bien plus proches les uns des autres que nous ne le pensions, et que la chaleur que dégage leur corps étranger témoigne, sans mélodrame, de notre propre vulnérabilité. De Sartre à Foucault, et dans le féminisme contemporain, le regard est l'espace ontologique privilégié où notre impuissance, notre statut d'objets manipulables, se dramatise et se déploie. Pourtant, la dynamique du visuel et du regard projette toujours un espace du « pouvoir » (l'Autre absent, la tour d'observation du panoptique) : à l'abri des regards, celui-ci échappe à sa

propre logique en allant se réfugier derrière l'appareil d'enregistrement. Ici, le monde de Pakula paraît s'installer dans un nouvel espace, un espace où le sensoriel se généralise, où il n'existe plus de cachettes ontologiques : si le complot triomphe (comme c'est le cas dans *À Cause d'un assassinat*), ce n'est pas parce qu'il jouirait d'un « pouvoir » spécial qui ferait défaut à ses victimes, mais tout simplement parce qu'il est collectif et que les victimes, isolées, prises une par une, ne le sont pas.

## IV

Dans les sections précédentes, nous avons pu observer que l'allégorie se caractérise par son obliquité : comme les coquilles vides du *shell game*<sup>36</sup>, les différents niveaux doivent être véhiculés de façon latérale. Par exemple, afin de traiter d'économie, on devra utiliser un matériau politique (telle est la prémisse interprétative de ce chapitre : dans la forme complot, l'organisation économique du capitalisme tardif est véhiculée par le changement des formes de pouvoir). Mais si l'on souhaite traiter de politique (comme c'est le cas dans *Videodrome*), on s'appuiera sur un matériau brut économique – dans ce film, c'est le rapport de la grande corporation à la petite entreprise qui permet de produire cette figuration. Avec *Les Hommes du Président*, nous abordons maintenant la quadrature du cercle de cette loi allégorique : un film politique qui présente l'apparence trompeuse d'un film politique, une représentation qui cherche à véhiculer une conception des rapports politiques par le biais d'un matériau ouvertement politique.

Mais cette première impression peut nous induire en erreur – et en effet, une bonne part du contenu politique s'est vu soigneusement écarter de ce film traitant de Washington, mais dont tous les élus ont été supprimés. Dès lors, l'État se transforme en une gigantesque bureaucratie composée d'employés nommés ; mais surtout, une fois la politique pratique annulée, la base d'un pouvoir nixonien présumée sans discussion, l'arrière-plan de la guerre effacé, il devient aisé de réorganiser cette bureaucratie pour en faire la figure d'un complot. Mais *Les Hommes du Président* a ceci d'original qu'il présente presque d'emblée les événements qu'il raconte comme une lutte entre deux complots, entre deux collectivités, entre deux organisations supra-personnelles : les plombiers contre le journal ; les voix dans le téléphone contre la voix de « Gorge profonde », qui devrait en principe être tout aussi désincarnée que les premières ; l'arrogance amoral des officiels de l'administration Nixon contre la détermination et l'ambition non moins brutales des jeunes reporters. Comme on le verra plus loin, le spectateur ne saurait avoir d'empathie pour aucun des deux bords, sauf peut-être, en passant, pour Segretti et les secrétaires. Car, pour l'essentiel, ce sont ces derniers qui prennent la place de la victime, dans une situation où le « crime » n'en fait aucune.

En même temps, le Watergate avait ceci de particulier (et c'est un trait qu'il partageait avec le paradigme du récit d'espionnage) qu'il s'articulait d'emblée sur l'information et la représentation, et non sur quoi que ce soit de substantiel – ainsi, le problème de savoir comment discréditer les Démocrates aux yeux de l'opinion publique pouvait très facilement se métamorphoser en son symétrique : comment dissimuler à cette même opinion

publique la corruption honteuse des Républicains. Cette structure à deux étages, caractéristique de l'histoire policière traditionnelle, fusionne pour prendre l'aspect complémentaire d'une circulation sans entraves, où le contenu devient la forme. L'histoire policière présupposait une distinction absolue entre l'histoire du crime et celle de sa résolution : la distance entre les deux se réduit maintenant au minimum ; le « crime » est posé comme informationnel, et sa solution comme liée aux médias.

Il en résulte une remarquable diminution de l'effet, qui transforme dialectiquement ces limites en un nouveau type de représentation, non pas privatif, mais au contraire positif. Ici le tact devient un nouveau genre et le complot tourne à la providence ; c'est pourquoi *Les Hommes du Président* offre comme le spectacle d'une musique de chambre dans le domaine du mélodrame, un remarquable *Kammerspiel* d'où les cuivres sont exclus, où les effets, tels le célèbre accord de la symphonie « La Surprise » de Haydn, ne doivent pas excéder un *forte* délicat et atténué, joué avec tant de tact et de circonspection que l'on s'imagine le musicien timide, au moment de frapper ce coup pourtant si capitonné, prêt à s'enfuir à toutes jambes. Ainsi de ce moment si gratifiant, où, après que Gorge profonde a donné son dernier avertissement, Woodward se retourne, hors d'haleine, pour faire face à ses poursuivants, et se retrouve face aux seuls regards des lumières qui éclairent les rues désertes de Washington. Ce climax formel – de la pure syntaxe, d'où a été sublimée la grossièreté du contenu – constitue cette catégorie idéale vide chère à Mallarmé, celle d'une rencontre avec l'Autre absolu ; en outre, il vient se substituer aux méchants, aux scènes de torture,

aux luttes, aux agôns, au catch ou au kung-fu, que nous présente habituellement le mélodrame (dans *À Cause d'un assassinat*, la bagarre dans le bar au fond des bois, imitée d'une scène horrifiante de *Seuls sont les indomptés* [Trumbo, 1962], est plus qu'une simple mise en œuvre de la stratégie alternative). Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'en *apparence* que le film continue de manipuler les éléments de base et les matériaux bruts du mélodrame (ainsi, lorsque Bernstein apprend qu'il court un danger réel). En fait, la séquence où les personnages communiquent en tapant à la machine (ils ne peuvent se parler de peur que leur conversation ne soit enregistrée par des micros dissimulés) culmine bientôt dans une explosion triomphale de musique baroque, dont la joie transcendante annule le contenu littéral et scelle la victoire des reporters sur leurs adversaires. En tout cas, dans *Les Hommes du Président*, le statut des méchants pose de singuliers problèmes, et leur absence essentielle est particulièrement dérangement (ce film diffère en cela du complot d'*À Cause d'un assassinat*, dont la sinistre certitude constitue au moins une garantie épistémologique rassurante). Même « Nixon » ne nomme pas cette absence, et rien n'assure qu'il y ait quoi que ce soit là-dessous (comme le dit Gorge profonde, « en fait, ces gars-là ne sont pas très malins »).

Dans un entretien, Pakula fait lui-même état de deux contraintes formelles, qui ont peut-être un rapport avec le mode d'être spécial que nous avons attribué à ce film. La première touche à la complexité des faits et au problème de l'exposition : si l'on compare le film avec le livre écrit par les deux reporters (et plus largement, avec la constellation des événements), alors on ne peut qu'applaudir l'expertise avec laquelle les éléments ont été stra-

tégalement sélectionnés ou omis. Les matériaux proviennent, pour la plupart, des premières semaines de l'enquête ; John Dean et Ehrlichmann ont été totalement excisés ; la dissimulation de l'affaire, la Maison-Blanche, les bandes, tout cela a disparu ; le climax se construit autour de l'apparition de Haldeman<sup>37</sup>, et ainsi de suite. Ce qui nous conduit à une seconde singularité, la prédominance écrasante des dialogues : « je ne crois pas qu'on ait jamais fait un film plus bavard, dit Pakula, pas même *Le Genou de Claire*<sup>38</sup> ». La comparaison avec Rohmer paraît parfaitement pertinente, et tout à fait significative : cette forme demeure profondément cinématographique. Loin de marquer un retour aux premiers films parlants, la centralité du langage et du scénario promeut le dialogue au statut d'action et d'événement, et dote donc cette forme d'un mode d'être spécifiquement filmique. Ce qui, chez Godard, prend la forme spectaculairement réifiée de l'entretien, devient ici un face-à-face extraordinaire ; comme dans les gros plans examinés précédemment, la moindre expression faciale devient l'espace crucial de la signification narrative : non pour produire le masque, comme dans le cinéma muet, mais au contraire pour souligner une espèce de match de tennis où l'on serait assis sur les mains, pour mobiliser le regard, le sourcil levé, les tics ou réflexes les plus infimes, pour mettre tout cela sur le même plan que l'intervention verbale, la réplique, la question. À sa limite externe, la nouvelle forme est présentée, avec une grande virtuosité technique et non moins d'audace, lors des conversations téléphoniques – et il n'y en a jamais eu autant au cinéma : de même que les interviewés de Godard alignés le long d'un mur comme les victimes d'un incendie, mais en renversant la hiérarchie des rapports, celles-ci nous permettent de contempler les repor-

ters au travail comme des acteurs réduits à un jeu minimal ; sous nos yeux, ils produisent et consomment simultanément de nouvelles informations.

La succession des épisodes nous offre donc une remarquable anthologie du jeu d'acteur et des rencontres en miniature – et qui osera dire que notre connaissance la plus essentielle d'autrui n'est pas calibrée sur cette distance moyenne que constitue le contact fort mais occasionnel, plutôt que sur la vision à distance d'une figure à demi représentée, ou sur la si grande proximité d'un Autre dont on peut à peine distinguer les traits ? Mais si le lointain stéréotype produit quelque chose nommé réalisme, et si l'interpénétration d'un Autre absolu produit l'espace moderniste de l'expérimentation sur le langage, alors quel nom peut-on donner à cette série de représentations (qui, c'est certain, n'ont absolument rien de post-moderniste) ? Mais à propos de ces rencontres, il importe également de soulever la question du genre (*gender*) : car l'autre proche (secrétaire ou intermédiaire de ces autres absents qui détiennent le pouvoir suprême) est presque toujours une femme, laquelle doit, en un sens, toujours être victimisée ou tourmentée afin de révéler son secret, ou afin – dans l'éblouissante séquence située à Miami – d'être écartée de la porte cruciale. Dans les faits, les hommes n'ont pas entre eux de contacts réels – et celui qui porte le surnom significatif de Gorge profonde constitue le seul émissaire de ce monde de l'ombre, la seule voix venue de l'autre côté de la barrière. Dans les moments de révélation, de trahison, de dévoilement, les contacts entre hommes se féminisent ; ce qui devient particulièrement intéressant dans le cas de Segretti : visiblement soulagé d'avoir enfin été repéré, l'informateur entame un jeu de séduction symbolique. Alors peut-être y

a-t-il quelque chose de pornographique dans la forme même de cette enquête (au sens où l'on a pu dire de l'histoire policière qu'elle reproduit la quête de la scène primitive) ; ou encore, peut-être qu'à ce niveau d'abstraction formelle, l'agôn et la sexualité se rabattent l'un sur l'autre. Ce qui paraît sûr, c'est que les conditions sociologiques de possibilité de ce récit résident dans la vieille vie de bureau fondée sur une hiérarchie des genres, caractéristique, sinon de l'éthos de cette période, du moins de celui de l'administration Nixon. Il s'agit donc d'une histoire archaïque, d'un récit du temps jadis (sans doute impossible à ressusciter pour traiter de la période de la crise iranienne) ; et je reviendrai sous peu à un autre mode par lequel ce film se désigne comme relevant, non de notre présent, mais d'un passé désormais révolu.

Enfin, il faut noter que ce format fondé sur le face-à-face possède des effets décisifs sur l'espace ; mieux encore, ses conséquences spatiales décisives rendent possibles de nouveaux effets spatiaux : la forme comporte une espèce de claustrophobie qui dote l'espace ouvert – un déjeuner en plein air par exemple, où l'été de Washington s'étale sur toute la surface de l'écran – d'une puissance extraordinaire mais provisoire. Je formule les choses ainsi parce qu'ensuite, la série d'entretiens viendra lentement reconduire le plein air à l'intérieur de ses contraintes formelles, et, cependant que la séquence s'élargira et que Washington deviendra une simple liste de noms et d'adresses à explorer, réabsorber en son sein les petites maisons néo-coloniales.

Mais dans cette œuvre d'art, l'espace n'occupe guère qu'un rôle secondaire : le retrait relatif des actants narratifs permet à des éléments spatiaux jusqu'alors secondaires de prendre des proportions plus importantes, et

de se transformer en protagonistes de plein droit. Dès lors, c'est peut-être cette spatialisation du récit, non moins inhabituelle qu'inattendue, que l'on pourrait qualifier de postmoderne, ou du moins de proto-postmoderne. Comment est-il possible de dire d'un médium comme le cinéma qu'il est plus ou moins spatial, ou qu'il *devient* de plus en plus spatialisé (après l'avoir été dans une moindre mesure) ? C'est une affaire qui nécessite le plus grand tact, mais il ne s'agit pas, à mon sens, d'une totale absurdité. Car on pourrait récrire une bonne part de la théorie du cinéma que nous associons habituellement à la revue *Screen* sous la forme de la proposition suivante : en s'efforçant de naturaliser le récit ou l'histoire réaliste, Hollywood fut systématiquement obligé d'organiser l'espace, c'est-à-dire de le refouler et de le neutraliser, puisque l'espace est justement ce qui interrompt la naturalité de l'intrigue. Le plus souvent toutefois, la thèse de la spatialisation d'un médium spatial (comme le cinéma) n'est guère qu'une manière prétentieuse d'attirer l'attention sur la place croissante qu'occupe l'architecture au sein du médium en question.

Dans *Les Hommes du Président*, l'architecture est bien sûr souveraine : elle s'étend des parkings caverneux où Woodward rencontre Gorge profonde – et c'est l'un de ces parkings qui permet d'introduire l'affaire du Watergate – jusqu'à la salle de rédaction du *Washington Post*, espace bureaucratique par excellence de la période post-contemporaine. Pakula lui-même en souligne l'importance : « j'ai des frissons rien qu'à penser à quoi le film aurait ressemblé si le *Post* n'avait pas déménagé dans son nouveau bâtiment [...] D'après ce que je sais, leurs anciens bureaux étaient comme la plupart des locaux de journal<sup>39</sup> ». Mais Pakula pense que l'espace

ouvert du *Post*, la fluorescence crue de son éclairage, constituent le signe même de la Vérité et de tout ce qu'elle possède de dérangeant : en fait, sa lumière n'est pas plus naturelle que l'obscurité, mais elle est aussi en un sens une répétition et un déploiement des bureaux originaires<sup>40</sup>, situés dans le complexe du Watergate, sur lesquels le film s'est ouvert. Mais le bureau peut être l'espace de mouvements de caméra d'une expressivité extraordinaire, comme on le voit plus tard, lorsque la caméra se lance dans une poursuite étourdissante de tel ou tel reporter qui se rend à son bureau ou à sa porte, mais tout d'abord avec la figure de Bradlee, dont Pakula nous dit : « Dans le film, c'est l'arrivée de Robards qui constitue la principale « entrée de star ». Avant qu'il débarque, il n'y a presque aucun mouvement de caméra ; très, très peu. Quand il sort de son bureau, arbitrairement, il sort de nulle part, on le suit sur la moitié des décors : on lui donne une entrée de star, on met vraiment le paquet. Et vous vous dites : voilà le roi<sup>41</sup>. »

Les deux types d'espace découlent donc de cet espace bâti originaire : nous devons maintenant souligner que ce dernier est initialement présenté comme un modèle susceptible d'être manipulé et examiné sous toutes les coutures selon des points de vue différents. Le bâtiment du Watergate procure ici la jouissance que suscite la miniature, c'est-à-dire essentiellement un plaisir inhérent à la praxis symbolique implicite : nous le voyons, en partie éclairé, depuis l'autre côté de la rue ; nous le voyons depuis le parking souterrain ; nous le voyons encore de l'intérieur, du point de vue de ceux qui, en s'y déplaçant, déploient sa trajectoire narrative ; et nous le voyons comme hangar décoré<sup>42</sup> par excellence, comme un bâtiment dont la façade suggère la combinaison dont j'ai déjà

parlé, celle de l'anonymat et du pouvoir, de l'imposant-effrayant et du vide-trivial, qui constitue en un sens le mystère essentiel des années Nixon. Mais voici le point fondamental : dès lors que l'espace même est mis en avant, il se voit privé de tout arrière-plan naturel, chose dont fait normalement office un espace inerte et conventionnalisé. La réalité et la matière se dégagent du sol, et se mettent à flotter librement. Ce processus est encore plus perceptible dans l'autre grand axe du film, qui se développe en parallèle de l'axe lumière-obscurité.

Ce second axe – l'échelle – est posé dans la mémorable première image du film : l'œil commence à distinguer le papier et les touches de la machine à écrire. À l'évidence, il ne s'agit là que d'un élément parmi d'autres dans une liste de matériaux se rapportant à l'écriture, incluant des « machines xérogaphiques, des fiches de bibliothèque, du papier pour photocopieur<sup>43</sup> », ainsi que des notes griffonnées sur des bouts de papier toilette, des entrées de journal intime, des listes de nom, des chèques annulés, des relevés de compte, et tous les autres objets que l'herméneutique de la détection transforme d'un coup en traces et en signes. J'ose espérer que tout cela n'illustre pas, comme nous le dit Pakula, le vieil adage selon lequel l'écrit est plus puissant que l'épée (au moins parce que – pour suivre la formule déjà citée de Miriam Hansen<sup>44</sup>, ce film englobe d'autres médiums pour dramatiser sa supériorité sur eux – on pourrait alors se demander ce qui était plus puissant que l'écrit). On n'a pas non plus affaire à une prolifération suffisante de l'écriture<sup>45</sup>, où, comme dans un dessin d'Escher, la caméra opérerait un constant retour sur elle-même. Comme nous le rappelle la disparition, à la fin des années 1980, du ruban de téléscripteur, un tel détail possède assurément une fonction

périodisante : on a là des formes anciennes de la technologie reproductive, déjà dépassée au moment du tournage et de la sortie du film (il est significatif que, dans ses commentaires, Pakula prenne soin de noter que « l'usage de la télévision est une chose à part<sup>46</sup> »). Il y a un contraste saisissant – sinon même une contradiction significative – entre cette modernisation incomplète et l'asepsie moderne du nouvel espace bureaucratique. En outre, il semble crucial que les fiches de la Bibliothèque du Congrès soient encore sur papier ; que les chèques et les reçus de carte de crédit ne soient pas encore emmagasinés dans un ordinateur ; qu'on laisse la machine à écrire – sur laquelle le journaliste classique tapait, virtuose, avec deux doigts – célébrer son triomphe posthume, ou du moins anachronique. Comme je l'ai suggéré plus haut, cette technologie archaïque possède un impact sur les possibilités de la représentation, dans la mesure où les machines communicationnelles plus récentes – la banque de données, par exemple – échappent totalement à la représentation conventionnelle. Il était par conséquent tout à fait caractéristique que, dans *Vineland*, Pynchon revînt aux années 1950, et qu'il situât son évocation contemporaine des réseaux informatiques dans un supermarché désormais vieillot. Et il faudra attendre l'avènement du cyberpunk pour voir se développer, en littérature, des récits qui correspondent aux réseaux du capital tardif ou mondial.

Néanmoins, une logique plus profonde est peut-être à l'œuvre ici. Dans *Le Paysan de Paris* (1927), Aragon fut le premier à observer qu'afin de représenter adéquatement le contemporain, on peut s'appuyer sur un style légèrement daté, ou en passe de devenir historiquement obsolète. En quoi Walter Benjamin le suivit : ses *Passages*

étaient en effet organisés selon ce principe. Il est clair qu'une approche dialectique de l'histoire (et des modifications que subissent, d'une période à l'autre, ses lois et sa dynamique interne) aurait quelque réticence à présupposer qu'un « principe anhistorique de la représentation anachronique » persisterait du Second Empire aux années 1920, puis jusqu'à l'aube de notre ère, des années 1920 jusqu'aux années 1960 déclinantes. Mais si ce qu'on appelle postmodernisme se caractérise par une modernisation bien plus complète et bien plus profonde que celle que connut la période historiquement inégale dite du modernisme – c'est-à-dire, si le postmodernisme est marqué par un effacement bien plus systématique de toutes les traces anachroniques, y compris de celles du passé récent – alors il se pourrait bien qu'à l'âge postmoderne, la représentation historique doive s'accrocher, non pas à la simple nostalgie de ces traces, mais à quelque chose de bien plus urgent. Quoi qu'il en soit, il paraît clair que dans *Les Hommes du Président*, la représentabilité de ce matériau narratif possède un lien bien plus profond à ce que ce dernier comporte de déjà archaïque, à ce qui, secrètement, n'est déjà plus actuel, à ce qui, que ses participants ou ses premiers spectateurs en aient eu conscience ou pas, est déjà dépassé et vieillot. Tout se passe un peu comme si le film calibrat la vitesse à laquelle ses contenus pénétraient les profondeurs d'un passé lointain : le moment héroïque et légendaire d'un médium disparu – la presse –, l'effet sensationnel entourant la révélation d'une nouvelle, chose qui, de par sa nature générique, releva toujours du conte de fée.

Mais c'est essentiellement pour des raisons ayant trait à l'espace que j'ai soulevé la question de l'usage de la typographie dans le générique d'ouverture (bien que le

son y soit également significatif). Car cet épisode de départ – qui doit programmer nos habitudes de perception avec bien plus de force que tout ce qui suit – nous réoriente maintenant vers un axe d'échelle qui part du microcosme pour atteindre le macrocosme. Ne serait-ce que parce qu'il est moins évident, cet axe me paraît plus important ; mais surtout, il est moins « symbolique », moins chargé de symbolisme que ne le sont les significations toutes faites inhérentes à l'axe de l'ombre et de la lumière. Ici, le tout petit – au sens de ces pages célèbres où Benjamin déclare que la vocation « chirurgicale » du cinéma révèle des dimensions spatiales (et temporelles) inaccessibles à des êtres doués de notre taille et de notre métabolisme<sup>47</sup> – prépare la manipulation de ce complexe du Watergate en modèle réduit dont je viens de parler. Il nous donne une distance neuve à l'égard des objets et de leurs espaces ; et s'il ne s'agit pas tout à fait de la distance brechtienne, ou scientifique, qui rend possible l'expérimentation et l'imagination d'alternatives (chose exclue par le postmoderne), celle-ci présente néanmoins de lointaines analogies avec elle.

Mais pour que cet axe soit complet, pour qu'il devienne perceptuellement fonctionnel, nous devons atteindre son autre, le terme quasi cosmologique – où se révèle, comme chez les présocratiques, une vision presque sphérique de la nature de l'univers. Je veux bien sûr parler de ce plan célèbre, et apparemment gratuit, sur la Bibliothèque du Congrès, plan qui part du tout petit (les fiches de bibliothèque) pour s'élever littéralement jusqu'à la totalité sociale.

Pakula commence par banaliser cet effet prodigieux : « Je suis parti des indices que sont ces petites fiches de bibliothèque, qui remplissent d'abord l'écran, énormes,

avant de remonter jusqu'en haut de la Bibliothèque du Congrès, d'où les reporters paraissent minuscules. Ça m'a permis de dramatiser le temps infini que prennent ces choses, sans être ennuyeux. Ça m'a aussi permis de voir à quel point ils sont perdus dans cette affaire, comme ils sont petits face à l'énormité de la tâche, et l'héroïsme de ce qu'ils essaient de faire. »

Mais, réflexion faite, Pakula finit par changer de registre : « Quelque chose dans la Bibliothèque du Congrès m'a ému, surtout dans ce plan sur l'entrée. Je ne m'attendais pas à le faire partager aux spectateurs, c'était un truc personnel. Cette entrée pseudo-Renaissance qu'ils traversent pour atteindre la salle de lecture, et bien sûr la salle de lecture, tout ça paraît habité d'une conception romantique du pouvoir, et aussi d'un idéal romantique de l'homme : l'antithèse de ce qui se passe dans le film<sup>48</sup>. »

Cette observation ne paraît pas non plus tout à fait exacte, puisque l'architecture traditionnelle, religieuse ou métaphysique de la salle de lecture, le dôme qui la surplombe, ne sont pas placés dans un contrepoint ironique avec la réalité positiviste et bureaucratique de ces personnages : tout cela commence justement à coïncider avec leurs recherches. Mais pour la première fois, les propos de Pakula commencent à suggérer la présence d'un niveau allégorique, qui émerge de l'intrigue empirique, de cette réalité sociale suintante et filmée en gros plan.

Car c'est la vision impossible de la totalité – ici retrouvée au moment où la possibilité du complot confirme la possibilité de l'unité même de l'ordre social – que célèbre ce moment presque paradisiaque : le lien entre le phénoménal et le nouménal, entre l'idéologique et l'utopique. Cette image ascendante, soulignée par l'émergence, pour

la première fois dans le film, d'une musique solennelle qui confirme remarquablement le *télos* propre à l'enquête et au film, cette image où la carte du complot, dont les rues rayonnent maintenant à travers Washington à partir de ce centre ultime, suggère contre toute attente la possibilité d'une cartographie cognitive – dont cette image est à la fois le substitut et l'allégorie. En dévoilant la cosmologie figée des balcons circulaires de la salle de lecture, le plan ascendant atténue le caractère frénétique des recherches des deux enquêteurs, donc confirme la coïncidence momentanée entre la connaissance et l'ordre architectural de la totalité astronomique, et nous donne un bref aperçu de la providence – organisatrice de l'histoire, elle y est pourtant irréprésentable. Aux analyses de Pakula, on pourra donc préférer cette description, due à Jacques Rivette, d'un plan analogue dans *Toute la mémoire du monde* d'Alain Resnais (bien plus, on peut considérer le plan sur la Bibliothèque du Congrès comme une allusion à ce dernier) : « le grand drame de notre civilisation est qu'elle est en train de devenir une civilisation de spécialistes. Chacun est de plus en plus enfermé dans son petit domaine et incapable de sortir de celui-ci. Personne aujourd'hui n'est capable de déchiffrer à la fois une inscription ancienne et une formule scientifique moderne. La culture et le trésor commun de l'humanité sont devenus la proie de spécialistes. Je crois que c'était là l'idée de Resnais en tournant la "nationale". Il voulait montrer que la seule tâche nécessaire pour l'humanité, pour essayer de retrouver cette unité de la culture, c'était par le travail de chacun, de rassembler les fragments éparpillés de cette culture universelle en train de se perdre. Et c'est pourquoi, je pense, *Toute la mémoire du monde* se terminait par ces vues de plus en

plus hautes de la salle centrale, où l'on voit chaque lecteur, chaque chercheur, dans son coin, penché sur son manuscrit, mais les uns à côté des autres, tous en train d'essayer d'assembler les morceaux épars de la mosaïque, de retrouver le secret perdu de l'humanité, secret qui s'appelle peut-être le bonheur<sup>49</sup>. »

Pourtant, ni le « secret du bonheur », ni la défense sentimentale de la constitution américaine sur laquelle s'achève le film de Pakula, ne constituent la meilleure façon de spécifier la conjonction intermittente entre l'accomplissement de la destinée et l'aperçu presque extatique du paradisiaque. On pense à la thèse perverse des « capital-logiciens » : ce que Hegel, en procédant à son inventaire, appelait l'Esprit absolu, il faut de notre point de vue l'identifier désormais au Capital ; désormais, c'est l'étude du Capital qui est notre véritable ontologie. Le nouveau système mondial, le troisième stade du capitalisme, est pour nous la totalité absente, le « Dieu ou la Nature » de Spinoza, le référent ultime (et peut-être le seul), le véritable fondement de l'Être de notre temps. Seule une contemplation de ses apparitions spasmodiques nous permettra de dévoiler son avenir, mais aussi le nôtre : « On le voit, la philosophie possède aussi son millénarisme (*Chiliasmus*) ; mais pour en favoriser l'avènement, l'idée qu'elle s'en fait, encore de très loin seulement, peut jouer un rôle par elle-même. Ce n'est donc nullement une rêverie de visionnaire. Il s'agit seulement de savoir si l'expérience révèle quelque chose qui justifie un tel processus dans les plans de la nature. Je dis « un tant soit peu », car ce circuit semble exiger un tel laps de temps avant de se fermer que, si nous nous fondons sur la portion infime parcourue jusqu'ici par l'humanité dans ce domaine, on ne peut déterminer la forme de ce circuit et

les rapports des parties au tout qu'avec bien peu de certitude. Pareillement, en s'appuyant sur toutes les observations du ciel faites jusqu'ici, entrevoit-on bien difficilement la course qu'accomplit notre soleil et tout son cortège de satellites dans le grand système des planètes ; cependant le peu qu'on a observé du fondement général de la constitution systématique de l'édifice du monde nous donne assez peu de certitude pour conclure à la réalité de cette révolution. En attendant, la nature humaine adopte l'attitude suivante : même à l'égard de l'époque la plus éloignée que doit atteindre notre espèce, elle ne demeure pas indifférente, à condition de pouvoir l'atteindre avec certitude<sup>50</sup>. »

## Notes

1. David Ehrenstein, « Raoul Ruiz at the Holiday Inn », *Film Quarterly*, vol. XL, n° 1, automne 1986, pp. 2-7.
2. NdT : *North by Northwest* : littéralement, « vers le nord en passant par le nord-ouest ».
3. Voir mon article « Spatial Structures in *North by Northwest* », in Slavoj Žižek (dir.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Londres, Verso, 1992.
4. Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, Chap. 6, trad. fr. Joseph Roy, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 725.
5. NdT : « *Process* » : « traiter », au sens où un ordinateur traite des données, au sens où une machine transforme des matières premières.
6. Thomas Pynchon, *Vente à la criée du lot 49*, trad. fr. Michel Doury, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 25-26. On considère souvent que, sur le plan cinémato-

graphique, c'est *Le Gang Anderson* (1972) de Sydney Lumet qui constitue la première représentation du complot via les médias (il faudrait alors ajouter *Osterman Week-end* de Sam Peckinpah [1983]).

7. NdT : Famille aristocratique qui contrôlait un service postal s'étendant à travers l'Europe entière, et dont l'emblème était un cornet postal ; c'est l'un des éléments clés du complot souterrain dont traite *Vente à la criée du lot 49*.

8. Thomas Pynchon, *Vineland*, trad. fr. Michel Doury, Paris, Le Seuil, 1991, pp. 97-99.

9. NdT : Jameson fait ici allusion au Sky Building n° 3 (1971), construit à Tokyo par Youji Watanabe (une photographie de ce bâtiment figure dans l'édition originale de ce texte).

10. Se reporter par exemple aux travaux de Marie-Claire Ropars-Wuillemer (*L'Écran de la mémoire*, Paris, Le Seuil, 1970). Voir également Rick Altman (dir.), *Cinema/Sound*, *Yale French Studies*, n° 60, 1980 ; Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982 ; et Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

11. *Signatures of the Visible*, Londres, Routledge, 1990, pp. 191-197.

12. NdT : le « cinéma imparfait ».

13. *Ibid.*, p. 218 sq.

14. NdT : en français dans le texte.

15. NdT : il s'agit bien sûr de McLuhan.

16. NdT : la notion de triangulation (méthode de calcul des distances et de représentation de l'espace utilisée notamment dans la Marine) est ici synonyme de cartographie cognitive : c'est la tentative de représenter la totalité sociale.

17. *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. fr. Florence Nevoltry, Paris, Presses de l'Ensb-a, 2007 ; chap. 8 et les dernières pages de la conclusion.

18. À mon sens, le grand thème de Proust n'est pas la mémoire, mais notre incapacité à vivre les choses « pour la première fois » ; et la possibilité de l'expérience authentique (*Erfahrung*) n'intervient que la deuxième fois (par le biais de l'écriture, et non de la mémoire). Ce qui veut dire que si nous abordons notre expérience immédiate (*Erlebnis*) de front, si nous cherchons à l'assimiler d'emblée, sans l'entremise d'une médiation, alors nous la perdrons ; mais la chose réelle, pour ainsi dire, se présente aux extrémités de notre champ de vision, pendant que notre conscience est occupée à autre chose.

19. Je traite du système de l'allégorie nationale avant la Première Guerre mondiale dans le chapitre 5 de mon ouvrage *Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979.

20. Il y a plusieurs années, la revue *Screen* publia un débat autour de l'efficacité de *Missing* de Costa-Gavras : les participants considéraient qu'à cause du caractère conventionnel de son réalisme, à cause de son échec à problématiser la question centrale de la représentation, ce film était moins politique qu'un certain nombre de textes filmiques expérimentaux et anti-représentationnels. J'aurais dit, pour ma part, qu'il s'agissait d'un document libéral plutôt que radical (et telle est bien ma position sur *Under Fire*) ; mais j'aurais ajouté que c'est précisément pour cette raison que, dans le vaste arrière-pays d'Amérique du Nord, son effet politique ne pourrait qu'en être augmenté. Sur le plan esthétique, ces deux films me paraissent être de l'excellent travail – de l'excellent artisanat – dans une forme conventionnelle ; par conséquent, leur valeur réside sans doute plus dans l'histoire contextuelle de la période qu'ils décrivent, dans les questions et les luttes politiques (la résurgence de la droite, l'intervention militaire), que dans l'histoire de la forme.

21. Quoi qu'il en soit, les documentaires actuels les plus intéressants sont ceux qui reconnaissent que le processus de filmage intervient entre le spectateur et les matériaux bruts utilisés par le film (cf. *Signatures*, op. cit., pp. 187-190).

22. Pour une analyse plus développée du travail de Robert Stone, voir mon article « Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism », in Steven M. Bell, Albert H. LeMay, Leonard Orr (dir.), *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, Indiana, Notre Dame University Press, 1991.

23. Je ne traite pas du film portant sur la guerre de gangs, que l'on aurait pu interpréter, du moins à une certaine période, comme vision d'une guerre civile intérieure : voir par exemple *New York 1997* (Carpenter, 1981), *Les Guerriers de la nuit* (Hill, 1979), *Le Policeman* (Petrie, 1981). À mon sens, ces films versent dans ce qu'on appelle, dans le jargon de la science-fiction, des représentations d'un « futur proche », ce qui est un genre en soi : pour le spectateur, sa forme et sa structure se distinguent nettement de la vraisemblance ou de l'immanence.

24. *Le Postmodernisme*, op. cit., 6<sup>e</sup> section de la conclusion.

25. NdT : Jameson se réfère aux enregistrements des conversations de la Maison-Blanche, effectués clandestinement par le FBI.

26. NdT : il s'agit des types de récit propres au mode de production que Marx, dans les *Grundrisse*, appelait Despotisme oriental. Jameson pense que dans notre mode de production, le capitalisme tardif, l'usage de ces types narratifs vieillots trahit une incapacité à développer des outils adéquats pour parler du présent.

27. Cf. F. M. Cornford, *Thucydides Mythhistoricus*, London, Cambridge University Press, 1907.

28. NdT : récits, événements, caractéristiques, qui ont trait à Nixon (en français, aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, on employait de la même façon le suffixe latin -ana, qui constituait alors un genre littéraire à part entière – les « ana » – rapportant des anecdotes, sentences attribuées à des personnages célèbres.

29. NdT : il s'agit d'un gratte-ciel en forme d'aiguille.

30. Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1911), Neuwied, Luchterhand, 1981, pp. 117-118.

31. NdT : « By-line » : terme de journalisme désignant la signature de l'auteur inscrite en tête d'article.

32. À propos de la supériorité du hiéroglyphe visuel sur l'imprimé et le script dans *Intolérance* de Griffith, Miriam Hansen note ceci : « le mélange conscient de soi de matériaux hétérogènes met en relief une tension dialectique entre les caractères écrits et les images [...]. Pour ce qui est de l'économie métanarrative du film, le discours hiéroglyphique excède et défait les confins du livre, littéralisé dans le Livre de l'intolérance (carton de titre), dont la défaite est dramatisée dans la fin heureuse du récit moderne » (*Babel and Babylon*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, pp. 190-194). En même temps, parlant de la concurrence de la télévision dans *Le Syndrome chinois* (James Bridges, 1979), Bordwell et Staiger observent que « la narration classique vise à créer l'impression qu'elle procède directement de l'action de l'histoire (du fait de la motivation multiple et d'autres facteurs). La télévision contrecarre ce processus [...]. La télévision médie la réalité ; elle disjoint et fragmente. Le film, au contraire, est immédiat (David Bordwell, Janet Staiger, et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 371). Il ne paraît pas abusif de généraliser cette idée, et de faire l'hypothèse générale que lorsque d'autres médiums apparaissent dans un film, ils ont pour fonction profonde de mettre en avant le primat ontologique du cinéma.

33. NdT : phénomène protéiforme souvent associé à l'homosexualité, le *camp* fut codifié par Susan Sontag dans son célèbre texte "Notes on Camp" (1964). Selon Sontag, le camp est célébration du laid et du kitsch, transvaluation des valeurs, subversion des codes sociaux, vision carnavalesque du monde (et sur le plan sexuel, un ancêtre du queer et des "parodic performances" chères à Judith Butler).

34. James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford University Press, 1977, p. 167.

35. NdT : terme heideggérien, habituellement traduit par « souci » (cf. *Être et Temps*, chap. 6, trad. fr. François Veizin, Paris, Gallimard, 1986).

36. NdT : littéralement, « jeu des coquilles ». Trois objet creux, capsules, coquilles de noix, ou timbales opaques, sont placées sur une surface plane ; une bille est placée sous l'une d'elles, puis celles-ci sont mélangées, le but du jeu étant de découvrir où la bille se trouve. Comme l'indique la suite du texte, c'est la notion de mélange qui importe ici.

37. NdT : John Dean, Ehrlichmann, Haldeman : conseillers de Nixon à la Maison-Blanche (respectivement, conseiller juridique, conseiller pour les affaires intérieures, et secrétaire général).

38. Entretien paru dans *Film Comment* 5, septembre-octobre 1976, p. 13. Voir aussi, dans le même numéro, l'excellent article de Richard T. Jameson.

39. *Ibid.*, p. 18.

40. NdT : le terme original est « primal offices », allusion à la « scène primitive » freudienne (en anglais, « primal scene ») dont il a été question un peu plus haut. Ces bureaux ne sont donc pas seulement premiers dans l'ordre de la narration, ils sont, dans le dispositif filmique, l'originaire même.

41. *Ibid.*, p. 15.

42. NdT : terme employé en 1971 par Robert Venturi et Denise Scott-Brown dans leur manifeste pour une architecture postmoderne : le hangar décoré est ce mélange de banalité et d'ornementation dont l'architecture de Las Vegas peut constituer l'emblème (trad. fr. *L'Enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1995).

43. *Ibid.*, p. 16.

44. Voir ci-dessus, la note 19.

45. NdT : en français dans le texte.

46. *Film Comment*, p. 16.

47. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2000, pp. 299-300, 305-306.

48. *Film Comment*, p. 16.

49. « *Hiroshima, notre amour* » (table ronde), in *Cahiers du Cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 3.

50. Kant, « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », in *Opuscules sur l'histoire*, trad. fr. Stéphane Piobetta, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, pp. 83-84.

# Ébrécher le cristal

Par Emmanuel Burdeau

Le cinéphile français s'étonne, devant *La Totalité comme complot* ; *a fortiori* le critique. L'écriture tatillonne et détachée de Fredric Jameson, l'alternance de fragments monographiques et de moments théoriques, la circulation à l'intérieur d'un corpus auquel le complot ne confère qu'une unité d'occasion (quoi de commun sinon entre les sages *Hommes du Président* et l'explosif *Videodrome* ?), tout cela désarçonne. Jameson étudie certes des films que nous connaissons, ces deux-là plus *Les Trois Jours du Condor*, *Klute*, *Under Fire*... Mais rien n'indique avec certitude que ce soit pour les blâmer ou pour les louer, et le qualificatif d'« œuvre d'art » attribué en particulier à ces mêmes *Hommes* après l'avoir été en général comporte au minimum une once d'ironie. De même, le cinéphile sait bien que les discours sur le cinéma sont en voie de différenciation : loin de se cantonner à la seule critique, ils s'éloignent toujours plus volontiers des rivages que celle-ci a coutume de frayer. *La Totalité comme complot* n'appartient cependant à aucun des genres en vigueur. Ni texte de philosophie ; ni rêverie à partir de quelques films auxquels l'écriture donnerait le statut, aussi confus que commode à la prétention littéraire, d'un souvenir d'enfance ou d'une mélancolie. Jameson ne se contente pas non plus d'appliquer à un certain cinéma américain des années 1970 le concept de « cartographie cognitive » défini dans *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. On n'est

même pas sûr, d'ailleurs, d'avoir affaire à un texte *sur* le cinéma : la littérature, de Thomas Pynchon à Michael Herr, les médias, la technologie, l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy y jouent un rôle également stratégique. Jameson a signé de nombreux autres essais où le cinéma a sa place en quelque manière ; *Le Postmodernisme*, par exemple, consacre une forte page à l'apport des acteurs de la génération des années 1980, celle de William Hurt, puis toute sa dernière partie à l'art vidéo. Gageons que la méthode est à chaque fois la même, autrement dit qu'elle ne cesse de modifier son allure au gré des variations qu'invente son obliquité. Mais gageons aussi que la vigilance et l'adresse de cette obliquité redoublent, au contact de la « totalité » et du « complot » – il faut à l'évidence plus d'un tour, et plus d'un détour, pour passer entre les mailles de catégories aussi massives.

C'est l'autre surprise du texte : Jameson développe une réflexion fuyante à partir de films connus pour être le contraire. Ceux-ci, hormis *Videodrome*, ne sont pas des dates pour la cinéphilie. Dans leur sillage flotterait plutôt un parfum d'académisme, pour lequel il y a deux explications possibles. La première tient à ce que, au début des années 1970, les *Cahiers du cinéma* nommèrent « fiction de gauche » : d'abord forgée en direction de films français, l'expression a bientôt épinglé tout un cinéma enclin à croire par ingénuité progressiste qu'il suffit d'exalter la lutte d'un homme contre l'Organisation (police, justice, État...) pour mener une critique radicale des institutions et indiquer dans quel sens orienter la réforme. La seconde explication tient au succès de l'appellation même, « cinéma de complot ». Difficile d'en réserver l'emploi à la demi-douzaine de cas retenus par Jameson, alors que c'est à peu près tout le cinéma améri-

cain qui, dès le milieu des années 1970, a fait du complot son objet. Ainsi sont regardés, avec le recul, les films d'alors de Sydney Pollack, Alan J. Pakula et les autres : ils n'auront été que les précurseurs d'une tendance devenue majoritaire. L'Amérique s'est en effet appliquée pendant vingt ans à refaire dans toutes les tailles et en tous coloris *Les Trois Jours du Condor*, *Les Hommes du Président* ou *Conversation secrète*. Les mots « cinéma de complot » sont à la longue devenus empoisonnés, ils n'ont plus désigné que l'enflure d'un art obsédé par la mise en abyme de ses puissances, via l'attirail à chaque saison plus sophistiqué de la surveillance et de la paranoïa ; un art toujours peuplé des mêmes figures de carnaval : détectives lancés à nulle autre trousse que la leur, manipulateurs manipulés, Mabuse grimaçants reclus dans leur chambre tapissée d'écrans et de micros. Vertige et nausée de tant de films montés sur la grande roue des réversibilités. S'il eut un temps son utilité, ce méta-cinéma lassa donc assez vite ; et lorsqu'aux dernières années du millénaire il prit finalement congé, nul ne versa de larmes.

Pour autant il ne faudrait pas croire que c'est à partir de ces clichés que travaille Jameson, pour les retourner ou percer la vérité qu'ils recouvrent. En 1991 il parle encore de « nouveau cinéma de complot », preuve qu'il n'a cure de la prépondérance du genre qu'il commente. C'est sans doute que tous les complots ne se ressemblent pas, et qu'il y a loin, des machinations politiques qui l'intéressent aux manipulations privées particulièrement en vogue dans les années 1980. Mais ce n'est pas là l'essentiel. L'essentiel est plutôt, tout simplement, que l'Américain voit dans ces films autre chose que nous : à la place d'une circularité dont la perfection porterait

presque à sourire, une collection de défauts qui sont précisément ce qui requiert l'attention. *La Totalité comme complot* distingue des manques : l'« imperfection » du complot comme « structure médiatrice et allégorique », l'« incommensurabilité entre le récit du détective et le récit portant sur l'assassin et la victime », « le décalage entre forme et contenu »... Quand par exception il arrive que le ton soit nettement louangeur, le plaidoyer pousse alors la cohérence du film – en l'occurrence *Videodrome* – jusque dans ses derniers retranchements, là où « toute responsabilité narrative » étant soulagée, un certain n'importe quoi guette. Semblablement, c'est une béance que fait valoir la défense du beau *Salvador* d'Oliver Stone, le rapport sans rapport entre le chaos psychique du journaliste interprété par le « Bogart du postmoderne », James Woods, et le chaos de la révolution salvadorienne : de l'un à l'autre la correspondance ne joue qu'à travers le saut d'un scandale, l'anamorphose d'un « cauchemar que nous ne pouvons pas même imaginer » par un « cauchemar que nous comprenons ».

De telles insistances se comprennent aisément : dans le fil du *Postmodernisme*, *La Totalité comme complot* décrit une esthétique de la cartographie cognitive, or il ne saurait y avoir de « cartes exactes » pour « l'ensemble unimaginable du réseau mondial décentré ». Le propre de la totalité est d'être « absente et irréprésentable ». C'est pourquoi Jameson peut écrire que « l'échec structural constitue désormais une réussite », avant d'enfoncer le clou : « ce que ces œuvres d'art comportent de pire est souvent meilleur que ce qu'elles ont de meilleur. » Ces défaites au goût de victoires peuvent localement être d'ordres divers, soit balancement du héros d'une position à l'autre, tour à tour détective, victime et meurtrier

(James Woods dans *Videodrome*), ensemble rebelle et psychopathe (Warren Beatty dans *À cause d'un assassinat*) ; soit anachronisme de la technologie privilégiée par un film qui se veut pourtant une intervention sur le contemporain (Jameson évoque les machines à écrire des *Hommes du Président*, on pourrait ajouter les lettres de *Klute*) ; soit erreur de casting – Robert Redford en lecteur de la CIA –, que ne compensent pas les efforts d'un cinéaste accumulant au mieux les « signaux d'une "intention de totaliser" » (*Les Trois Jours du Condor*). On voit que ces défauts ne relèvent pas tous de la nécessité structurale, et que certains confinent à l'insuffisance pure et simple. Le lecteur est alors libre de les faire tomber d'un côté ou de l'autre ; tout comme il est libre de relever ceux qui lui paraissent ressortir du texte lui-même : ainsi, l'analyse de *Klute* en termes d'inversion du rapport ville / campagne pourra laisser perplexe. Aucune importance. Le bénéfice de la *Totalité comme complot* est bien le « rejet sans appel » de tout « réseau uniforme » au profit de décalages dont chacun apparaît, c'est l'heureuse formule de Jameson, « comme une brèche dans du cristal ou comme une mouche dans un onguent ».

On ne pourrait voir là qu'écart de lexique. Ce que Jameson nomme « l'incommensurabilité entre un témoin individuel [...] et le complot qu'il doit s'efforcer de dévoiler » peut recouper les naïvetés de nos fictions de gauche dressant un héros solitaire contre tout un système, « les permutations autorisées par la structure de complot » faire écho au manège des réversibilités, et l'invocation d'un « jeu de miroirs » ou d'un « capitalisme de l'image » (à propos de *Videodrome*) rimer avec ce qu'on a appelé « méta-cinéma ». Il y a cependant une différence plus fondamentale que celle disposée par le jeu des tonalités,

entre une critique qui évalue et une pensée qui a d'autres nécessités, son équanimité fût-elle mâtinée çà et là de réticence ou d'emballlement. Différence à la fois plus triviale et plus décisive : l'horizon des réflexions de Jameson n'est pas le cinéma, mais bien la « totalité ». Trivialité pour lui, mais pas pour nous. En montrant de quelle manière le cinéma de complot demeure, pour le meilleur et pour le pire, en défaut par rapport à la totalité, Jameson déjoue une fatalité de nos commentaires. Là où nous avons l'habitude de reconnaître des identités, il pointe des irréductibles : derrière le complot, c'est en effet la mise en scène elle-même que nous avons appris à démasquer, comme obsession du contrôle et autre nom du pouvoir. Aussi pouvons-nous partager avec Jameson le diagnostic d'un échec, tout en lui donnant un lieu et un sens entièrement autres. Alors que l'Américain y voit l'effort profondément positif, en dernier recours, pour approcher une totalité hors d'atteinte par définition, nous y lisons le signe moralement négatif d'une faute du cinéma. Compromission avec le complot : celui-ci peut bien être hypothétique ou se dérober à l'infini, on sait qu'il suffit, faisant jouer une réversibilité de plus, de se tourner vers le cinéaste pour découvrir le vrai visage du tireur de ficelles. Compromission avec la totalité elle-même : il y a toujours autre chose qui se profile, à l'arrière des analyses portant sur *Les Trois Jours du Condor* ou *À cause d'un assassinat*, l'ombre d'une grande rupture qui n'aurait pas surgi là, mais dix ou quinze ans plus tôt ; il est vrai qu'on est tenté, parlant de *Conversation secrète* ou de *Blow Out*, de remonter au *Blow Up* de Michelangelo Antonioni dont l'un et l'autre sont une sorte de remake, puis de remonter de là à *L'Avventura* du même, c'est-à-dire à ce moment où l'image aurait quitté la compagnie du

vrai pour basculer du côté du doute et de l'absence, plus sûrement du mensonge et de la manipulation, obligeant les films encore épris de vérité à se mordre la queue, et le cinéma tout entier à devenir aussi omniprésent et insaisissable que le nouveau « système mondial multinational ». Pour comprendre à quelles impasses de telles archéologies sommaires vouent la critique, même la mieux informée, on se reportera à l'ouvrage que Jean-Baptiste Thoret a consacré à l'influence de l'assassinat de JFK sur le cinéma américain, *26 secondes, L'Amérique éclaboussée* (Rouge Profond, 2003). Il faut saluer Thoret pour s'être référé à *La Totalité comme complot*, avant tout le monde et sans attendre une traduction ; mais déplorer qu'il n'en ait guère tiré profit, puisque la mort de Kennedy et l'exégèse interminable du film amateur d'Abraham Zapruder lui servent surtout à trouver confirmation dans le réel de la thèse la mieux reçue sur l'histoire du cinéma, à savoir son partage en deux âges, quelque part entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 : classicisme puis modernité ; ère de la transparence puis innocence perdue ; splendeur du vrai puis séduction et dénonciation du faux.

Dans *Le Postmodernisme*, Jameson a beau concéder qu'une « logique du simulacre » est à l'œuvre « qui transforme les anciennes réalités en images de télévision », il ne s'empresse pas moins, quelques lignes plus bas, de récuser les tentatives de conceptualiser le postmodernisme « en termes de jugements moraux ou moralisants ». *La Totalité comme complot* prolonge ce travail en incitant, c'est peut-être le paradoxe du déplacement de ce texte en terre française, à détotaliser le cinéma. Ce que Jameson réclame, c'est qu'on abandonne la sphère du jugement pour se rendre disponible aux décalages entre forme et

contenu qui constituent selon lui « le contenu fondamental – mais aussi la forme – de l'allégorie du complot ». Or c'est exactement ce que ne sait pas faire une critique française nourrie de politique des auteurs et obnubilée de morale de la mise en scène. Elle n'est certes pas sourde aux dissonances, mais elle préférera parler de « ratage », ce qui est bien autre chose qu'un décalage entre forme et contenu – le beau désastre par lequel un cinéaste, conduisant ensemble forme et contenu jusqu'au naufrage, sauve et même pérennise l'intégrité de sa signature. On comprend à présent que c'est seulement par artifice que tout à l'heure deux côtés ont été distingués, dans les films réunis par Jameson : un côté fiction de gauche et un côté méta-cinéma, un déficit politique et une surchauffe formelle. L'usage français est au vrai de reconduire l'un à l'autre : la naïveté réformiste n'est alors, à tout prendre, que le dommage collatéral d'une méconnaissance plus grave, celle de l'ambiguïté de ce que mettre en scène veut dire. Qu'il n'y ait toutefois pas de malentendu : ces remarques n'entendent pas effacer à la hâte cinquante ans de tradition critique. Tout juste voudraient-elles signaler une « difficulté réelle, à laquelle il faut s'attaquer ». Qui parle ainsi ? Nul autre que le représentant le plus prestigieux de cette même tradition, Serge Daney, au début d'un article peu cité de l'automne 1973 – contemporain, donc, du cinéma dont il est question ici –, intitulé « Fonction critique » et dans lequel le maître interroge justement une certaine tendance, celle de son « héritage », à « mettre le signe égal entre le critère esthétique et le critère politique ».

Il y a dès lors, au moment où *La Totalité comme complot* paraît en français, deux manières de dire l'actualité de cette difficulté, à la fois sa persistance et les attaques

qu'elle a commencé à subir, les brèches qui courent déjà à la surface de son cristal. La première est de replacer cette parution à l'intérieur du long processus d'ouverture de la France à la pensée américaine sur le cinéma. Des auteurs de l'importance de James Agee ou Stanley Cavell sont traduits, au moins partiellement, depuis une quinzaine d'années. POL a récemment publié *Mouvements* de Jonathan Rosenbaum, puis le grand livre de Manny Farber, *Espace négatif*, hélas sans que ce dernier n'obtienne un retentissement à sa mesure. La foule des essais de Žilavoj Žižek – disciple de Jameson à bien des égards – arrive dans un désordre qui par chance leur ressemble, tandis que Flammarion annonce enfin, pour 2009, la traduction de la monumentale *Theory of Film* de Siegfried Kracauer. Mais rien de Jim Hoberman n'est disponible en français, alors qu'il y aurait beaucoup à apprendre de *The Magic Hour* ou de *The Dream Life*. Rien non plus d'Otis Ferguson, Giuliana Bruno, Michael Rogin, Raymond Durnat... On voit que l'immense retard de notre provincialisme commence à peine à être comblé. C'est sans doute, hormis une arrogance française singulièrement prononcée en matière d'écriture sur le cinéma, qu'il ne nous est pas facile d'être hospitalier au souci commun à ces ouvrages : l'arrachement de l'analyse sur le fond d'une histoire culturelle. Hospitalité pourtant nécessaire, puisqu'elle permettrait d'apercevoir, à travers le calque des films, le relief de l'Amérique réelle, « ce vaste arrière-pays » qu'évoque ici la note 20, et que nous nous entêtons à ignorer pour une raison profondément ancrée dans l'histoire de la critique française et de son rapport privilégié à Hollywood : le signe égal que nous mettons entre critère esthétique et critère politique n'est souvent rien d'autre que celui mis depuis des lustres entre cinéma et Amérique.

La seconde manière de suivre, à partir du texte de Jameson, l'évolution de « cette difficulté réelle, à laquelle il faut s'attaquer » commencerait avec le constat que le cinéma américain des premières années 2000 est habité par celui des années 1970. Les signes en sont multiples, de la parution d'ouvrages à la réédition de films, des remakes à l'hommage rendu par le *Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino au *Point Limite Zéro* de Richard C. Sarafian. À la faveur d'une énigme dont l'élucidation constitue une des tâches de la critique actuelle, cette décennie longtemps oubliée fait désormais figure d'origine. Nostalgie d'un temps de combat politique, sentiment que s'est ouverte là une ère de l'image à laquelle nous appartenons encore, les explications ne manquent certes pas. Et sans doute le rapprochement est-il d'évidence, entre l'assassinat de Kennedy et le 11 Septembre, la symétrie d'autant moins évitable que, de *V pour Vendetta* de James McTeigue à *Land of the Dead* de George A. Romero, des *Fils de l'homme* d'Alfonso Cuarón à *Inside Man* de Spike Lee, une vague de films sur le terrorisme paraît répondre aujourd'hui au désormais vieux cinéma de complot. Mais d'un genre à l'autre, il y a précisément autre chose qu'une symétrie, plutôt un jeu subtil d'affinités et de ruptures, comme l'a montré le *Zodiac* de David Fincher, dont la fable semble avoir été élaborée à dessein d'éclairer les rapports entre maintenant et alors. Déployée sur plusieurs décennies, la traque du plus célèbre serial killer de San Francisco s'ouvre en 1969, et élit résidence dans les bureaux d'un quotidien, le *Chronicle*, dont le décor rappelle celui du *Washington Post* dans *Les Hommes du Président*. Journalistes amoureux de la vérité et policiers consciencieux, les personnages semblent également sortis d'un

film de Pakula. Sauf que l'enquête n'aboutira pas, et que Fincher met en scène autre chose que le labeur du vrai, fût-il laissé en plan : le face-à-face à distance entre Robert Graysmith, le caricaturiste du *Post* passionné par l'affaire, et un tueur qui ne se montre jamais, mais dont la présence est constamment sensible, tel un motif dans le tapis, un dessin de Graysmith, ou encore ces trucages numériques dont le cinéaste use avec intelligence et parcimonie, pour embrasser en surplomb le Golden Gate Bridge ou suivre en accéléré les modifications architecturales de la ville entre la fin des années 1960 et le début des années 1980. C'est ainsi qu'un tueur devient source de féerie, trouble mais tenace. Pareille opération résume et couronne celle qu'a progressivement accomplie un cinéma dans lequel le terroriste – celui qui résiste à l'actuelle tyrannie américaine – a fini par fixer les traits d'un nouvel héroïsme, délibérément ambigu, et une terreur immanente le principe équivoque mais irréfutable d'un enchantement retrouvé. Qu'un contexte de confusion politique puisse ainsi aller de pair avec la patience d'une redéfinition esthétique, ce n'est pas la moindre ruse de notre temps : un signe égal vacille, d'autres brèches s'annoncent dans le cristal.



## TABLE

<b><i>Le Cas Jameson, ou Le retour du refoulé</i></b> par Nicolas Vieillescazes .....	5
<b>La totalité comme complot</b> .....	29
<b><i>Ébrécher le cristal</i></b> par Emmanuel Burdeau .....	129



## **Fredric Jameson**

### **Bibliographie**

- Sartre: The Origins of a Style*, Yale University Press, 1961
- Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, 1971
- The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1972
- Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, 1979
- The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981
- The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986 (2 vol.)*, University of Minnesota Press, 1988
- Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, Verso, 1990
- Signatures of the Visible*, Routledge, 1990
- Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991
- The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, 1992
- The Seeds of Time*, Columbia University Press, 1994
- Brecht and Method*, Verso, 1998
- The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Verso, 1998
- A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Verso, 2002
- Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, 2004
- The Modernist Papers*, Verso, 2007
- Ouvrages traduits en français :
- Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, éditions de l'Ensb-a, 2007
- Archéologies du futur*, Max Milo, 2007

## **Dans la même collection**

Wendy Brown, *Les Habits neufs de la politique mondiale. Néolibéralisme et néo-conservatisme*, 2007

Mike Davis, *Le Stade Dubaï du capitalisme*, 2007

Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, 2007

Fredric Jameson, *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, 2007

### **À paraître...**

Asada Akira, *Le Capitalisme infantile*, 2008

David Harvey, *Géographie de la domination*, 2008

Ernesto Laclau, *Sur la théorie politique : d'Agamben à Zizek*, 2008

Alvaro Garcia Linera, *Pour une gauche indigène*, 2008

Achévé d'imprimer par Normandie Roto Impression S.A.S. à Lonrai

Dépôt légal : novembre 2007

Numéro d'impression : 072756

Imprimé en France

