Écrire l'histoire

Histoire, Littérature, Esthétique

15 | 2015

La fin de l'histoire

La fin de la temporalité

Fredric Jameson

Traducteur : Nicolas Vieillescazes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/621>

DOI : 10.4000/elh.621

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 8 octobre 2015

Pagination : 177-184

ISBN : 978-2-271-08822-2

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Fredric Jameson, « La fin de la temporalité », *Écrire l'histoire* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2018, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/621> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.621>

Tous droits réservés

La fin de la temporalité

**Extraits présentés et traduits de l'anglais
par Nicolas Vieillescazes**

En 2002, lorsque Fredric Jameson publie «La fin de la temporalité¹», le débat sur le postmodernisme a vécu. Particulièrement virulent dans le monde anglophone durant les années 1980 et au début des années 1990, il avait porté sur une multitude de phénomènes : la «fin des grands récits», théorisée par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*

Fredric Jameson à Cuba

Collection privée

(1979), l'essoufflement du mouvement ouvrier, l'émergence sur la scène mondiale de sujets historiques nés de la décolonisation, la transition du fordisme au capitalisme financier, sans oublier les transformations de la sphère culturelle, allant de l'architecture au cinéma. Jameson fut l'un des principaux participants à ce débat, lui qui publia dès 1984 un texte qui a fait date, «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism», dans lequel il avançait l'hypothèse que le postmodernisme était une période historique nouvelle, ayant notamment pour caractéristique l'effacement du temps (y compris du temps historique) au profit de l'espace. On comprend pourquoi Jameson n'a jamais renoncé à cette notion, même après que la mode en a passé. «La fin de la temporalité», dont on trouvera ci-dessous trois extraits, approfondit son analyse de la postmodernité en formulant une hypothèse supplémentaire : dans notre époque marquée par une «réduction au présent» et par une «réduction au corps», n'est-ce pas, paradoxalement, le présent lui-même ou l'expérience vécue qui a disparu ?

Note

- 1 «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, vol. 29, n° 4, 2003, p. 695-718. Nous remercions Fredric Jameson et la revue *Critical Inquiry* de nous avoir gracieusement autorisés à publier ce texte.

[...] Je voudrais, pour commencer, faire l'inventaire des formes revêtues par la « fin de la temporalité ». Ainsi verserai-je au dossier la réaction d'une personne subtile, qui m'a dit, après avoir entendu une version antérieure des présentes spéculations : « Au Japon, le téléphone portable a aboli l'emploi du temps. On ne prend plus de rendez-vous, on se contente d'appeler les gens quand on se réveille. » Partant, les vieilles habitudes liées au temps de l'horloge s'effacent, le « signifiant » que constituait l'unité de la journée se trouve mis en question, et il advient, à la place, un nouveau schéma, achronologique et atemporel, fait d'immédiatetés. On pourrait aussi évoquer l'habillage des journaux télévisés, qui livrent les informations tout au long du programme – à l'intention du nouveau jeune public, semble-t-il – dans un bandeau résumant les toutes dernières actualités, pour que le spectateur ne perde pas son précieux temps à attendre que le sujet soit traité. « Impatience » n'est sans doute pas le mot adapté pour désigner cette mise en avant du synchrone et sa transfiguration (de même que le mot « divertissement » ne permet guère d'expliquer l'attrait de la culture de masse). Ce phénomène a toutefois la vertu de nous réorienter vers le niveau existentiel de notre problème, qui, dans la théorie contemporaine, prend la forme des recherches sur l'ordinaire et la vie quotidienne.

Au cours de la période structuraliste, l'existentiel, la sphère de ce qu'on appelle l'expérience vécue était délibérément mise de côté, voire carrément discréditée, parce qu'elle était l'objet d'une enquête d'essence « humaniste », organisée autour de catégories (allant de l'« aliénation » à l'« expérience ») phi-

losophiquement erronées et complices des différentes idéologies du sujet, du moi et de la conscience. Le structuralisme est reparti comme il était venu : ce débat particulier est bel et bien terminé (comme a disparu la condamnation de l'humanisme, qui pourrait encore servir à l'occasion) sans avoir guère produit de résultats conceptuels, comme si, dans le même temps, l'expérience elle-même (ou ce que l'on désignait par là dans la réalité) s'était aussi évaporée.

Althusser a pourtant eu une idée féconde à propos du temps, idée qui pourrait constituer un bon point de départ (indépendamment des implications qu'elle était supposée avoir dans l'argumentaire althussérien) : la proposition selon laquelle chaque mode de production engendre une temporalité qui lui est propre¹ ; certes, celle-ci présuppose un primat du temps de travail et implique que la temporalité d'un type de production donné possède une influence générale sur la manière dont le temps est conceptualisé et vécu dans le reste de la société. Cette proposition, nous aurons sans doute généralement tendance à la tenir pour acquise s'agissant de la différence entre société agraire et société industrielle, mais, dans ce cas précis, le principe nous invite à faire des différenciations plus subtiles à propos d'un ensemble de modes de production distincts, et, plus particulièrement, à construire des médiations entre le procès de travail pris en général et les « structures de sentiments » plus spécifiques (pour reprendre la formule inspirée de Raymond Williams) que l'on trouve à l'œuvre dans les expressions culturelles et la vie quotidienne.

L'idée d'Althusser est incontestablement dangereuse, dans la mesure même

Pour mieux saisir et dramatiser cette évolution, on peut remonter en pensée à une époque où il était encore possible de concevoir une vie individuelle (ou existentielle) comme destinée biographique. Bien sûr, ce n'est que du dehors que l'on peut percevoir une vie comme destinée, d'où l'idée, dont Mallarmé a donné la formulation classique, que l'existence ne devient vie ou destinée qu'une fois terminée ou achevée : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change », écrivait le poète dans son évocation d'un destin brisé². Or il est douteux que l'Antiquité ait pu enregistrer cette transformation de l'être-pour-soi en être-pour-autrui (selon la terminologie sartrienne) et de la conscience personnelle en destinée aliénée. Il semble que, chez les Grecs, la mort était plutôt un passage dialectique de la quantité à la qualité :

L'insistance chrétienne sur l'effet déterminant de l'instant ultime (chez Dante, par exemple) reflétait peut-être un sentiment similaire de l'unification tardive de la vie et du destin.

Fredric Jameson : La fin de la temporalité

fire à faire de l'existentialisme moderne – le sentiment d'une subjectivité et d'une existence uniques au présent – un commencement plausible de ce que l'on définira comme réduction au présent dans la postmodernité.

Mais, à l'époque moderne, cette réduction existentielle conservait une fonction relativement positive et progressiste et, sur ce plan, une analyse de l'existentialisme fondée sur la mort prête à confusion, malgré la formation de Heidegger (et du nazisme) dans le carnage de la Première Guerre mondiale et malgré le rapport de Sartre à l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce que les innombrables holocaustes de cette période dé-cèlent (pour reprendre un néologisme existentialiste), c'est moins la mort et la finitude humaine que la multiplicité des autres. Ainsi, ce qu'ont brutalement révélé l'horreur des tranchées ou les exécutions de masse, c'est le spectacle de cette multiplicité de vies, et non quelque condition métaphysique qu'il incomberait à des prêtres, des philosophes ou des adolescents impressionnables de ruminer.

[...]

Il faut toutefois compléter notre argumentaire général en faveur de cette tendance historique du capitalisme tardif en juxtaposant à ces symptômes philosophiques et idéologiques des symptômes proprement culturels, dont il semble inévitable de tenter une première approche par le biais de la culture de masse, en particulier sous la forme des films d'action actuels. On peut en effet affirmer que de tels films sont tout récemment devenus un genre en soi, doté d'un canon que l'on trouve chaque semaine récapitulé dans la rediffusion télévisée de ses spécimens qui ont le mieux marché – *Piège*

de cristal, *L'Arme fatale*, *Cliffhanger*, *Terminator*, etc. –, des films dont le caractère relativement daté semble d'assez mauvais augure pour l'avenir et l'évolution de ce nouveau genre. Cette involution d'un genre venant à peine de naître est partie intégrante de l'histoire que je souhaite raconter ici, car elle peut être l'effet d'une contradiction interne, qui pourra se révéler fatale ou non. La caractérisation alternative de tels films, parfois qualifiés de «pornographie de la violence», est peut-être tout simplement une autre manière d'exprimer leur problème formel, qui leur impose de s'écarter *a minima* de la nature absolument épisodique de la pornographie sexuelle, dont les clôtures intermittentes ont un caractère bien plus définitif.

Mais cette contradiction interne rend redoutablement difficile le choix d'une illustration représentative. [...] Il s'agira de montrer comment la succession de moments de violence, présents, explosifs et autosuffisants, submerge le développement du temps narratif au point de réduire l'intrigue au statut de simple prétexte ou de fil permettant d'enchaîner les explosions (à la manière d'une bande-annonce, ainsi que je l'ai expliqué dans un autre texte). Mais cela signifie, en pratique, que plus un film sera conforme aux visées qui sont les nôtres dans le cadre de cette argumentation, et plus il devra être mauvais (étant entendu que j'ai également exclu des genres établis, comme le cinéma d'horreur, qui ont leur histoire propre et dont la structure générique a évolué précisément pour répondre à des problèmes formels analogues).

Toutefois, et fort heureusement, on ne saurait nier que même dans le domaine du cinéma d'action (surtout dans ce domaine ?) certains films sont meilleurs

que d'autres. Il y en a peu qui confirment ma thèse aussi efficacement que *Speed*, réalisé par Jan de Bont en 1994, dont je tenterai de montrer que, contrairement à nos attentes, son titre ne désigne pas la temporalité, ni la vitesse, ni le changement dans le temps, ni même la répétition, mais au contraire la pure et simple absence de temporalité. Ce film se déroule en trois mouvements – j'espère que l'on me pardonnera l'expression –, respectivement organisés autour d'un ascenseur, d'un bus et d'un métro, même si la plupart des lecteurs se souviendront surtout du trajet en bus, qui occupe à peu près la moitié du film et dont le présupposé de départ – il existe des bus à Los Angeles – constituera un premier paradoxe. Mais le motif du bus est capital pour cette entreprise, puisque, à l'évidence, la résolution de ce problème formel dépend d'une exigence formelle précise : des effets d'action permanents. À un niveau proche du degré zéro de l'intrigue, cette exigence est ingénieusement assurée par le mécanisme de la bombe, qui s'actionne lorsque le bus dépasse les 80 km/h et exploserait s'il ralentissait en dessous de cette vitesse. Le mécanisme de contrôle de la vitesse est donc déjà en soi une allégorie de la nouvelle forme, qui ne peut ralentir sans mettre en danger le genre lui-même.

J'ajoute que le reste de l'intrigue, qui s'articule autour du fou et de ses motivations, doit être considéré bien plus comme une compensation narrative et une « motivation du procédé », pour reprendre l'expression des formalistes russes, que comme un authentique matériau narratif. En effet, il est à mes yeux axiomatique que chaque fois que la culture de masse convoque des

maniaques – qu'il s'agisse de tueurs en série ou de « terroristes » de toutes sortes –, elle vise par définition à combler ses brèches ou ses trous avec un matériau qu'il n'est par définition pas possible de « motiver » parce qu'il a – là encore, par définition et par avance – reçu l'étiquette du non-rationnel et de l'incompréhensible. Il faut remonter au personnage de Moosbrugger, le tueur en série de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, pour trouver un fou qu'il s'agit de « comprendre », tandis que les terroristes deviennent des militants politiques sitôt que l'on comprend leurs motivations : dès lors, ils ne sauraient plus constituer pour la culture de masse des procédés narratifs se passant d'explication.

Mais le procédé narratif du mécanisme de la bombe recèle un principe formel encore plus fondamental dans ce cinéma : quelque chose comme une unité de lieu ou, du moins, un enfermement au sein d'un espace clos. Le cadre définitionnel peut être un gratte-ciel, un aéroport, un avion, un train, un ascenseur, ou, comme dans *Speed*, un bus. Il peut même prendre les dimensions d'une ville entière (dans *Tremblement de terre*, par exemple), voire celles de la Terre, à l'approche d'une météorite. Mais, sur un plan formel, la clôture est essentielle pour rendre toute issue impossible et permettre une absolue saturation de la violence, comme les murs entre lesquels pourra se produire une explosion digne de ce nom. Un étrange phénomène découle de cette exigence : la clôture devient l'allégorie du corps humain lui-même, et la réduction au véhicule de clôture que l'on trouve dans ces films représente la réduction au corps qui constitue une dimension fondamentale de la fin de la temporalité ou de la réduction au présent.

Mais pourquoi faire entrer l'allégorie dans ce processus ? Elle est nécessaire pour dissimuler les limites phénoménologiques du film, dont les tentatives pour opérer littéralement une « réduction au corps » – les gros plans dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, par exemple, ou même les cadavres chez Sokourov – nous entraînent dans une tout autre direction, tout en demeurant également impossibles. Le cinéma ne peut fournir que des images cinétiques, alors que ce qui se joue ici, ce ne sont pas les limites du cinéma comme médium, mais au contraire celles de la phénoménologie, qui promettait au corps existentiel une plénitude qu'elle s'est révélée incapable d'offrir⁴. Non seulement une telle immédiateté est une impossibilité philosophique (Hegel et Derrida ont, chacun à sa manière, amplement démontré l'impossibilité de l'expérience immédiate), mais nous devons aussi affirmer que la plénitude phénoménologique est elle-même impossible à quelque niveau que ce soit, et sans aucun doute au niveau du corps et du présent. Ainsi toute invocation d'une réduction à ces choses est-elle constamment minée par la fragmentation, une fragmentation vouée à fonctionner allégoriquement dans la mesure où elle continuera de nous dire que chaque partie du corps est en réalité le tout, de même qu'elle voudra nous faire croire que chacun des instants successifs est en réalité « le dernier éclair livide du temps ».

Mais à présent, le projet de réduction se déploie en une multitude de messages allégoriques séparés. Le bus a une dynamique, mais, je l'ai dit, celle-ci ne relève pas vraiment du temps ni de la temporalité ; au contraire, elle est représentation de la temporalité, à chaque instant menacée par le présent ultime de l'explo-

sion de la bombe qui ne pourra jamais avoir lieu. Le bus a un conducteur : voilà les yeux et la visibilité de ce dangereux voyage. Il a même des doigts, les doigts du spécialiste, concentré sur une procédure suprêmement délicate, désamorcer la bombe. Ces sens allégoriques épars suffisent à montrer que nous n'atteindrons jamais le but de cette tendance formelle – la réduction à l'ultime présent du corps.

Jusqu'à maintenant, nous avons examiné le corps allégorique, qui est en quelque sorte l'objet de ce procès narratif : qu'en est-il de l'esprit ou du pôle sujet ? Là encore, alors que l'on recherche l'immédiateté et l'éclipse de l'esprit temporel dans la terreur physique, on ne trouve qu'une multitude de médiations. Nul ne cherche à échafauder des plans et à les exécuter davantage que le conducteur et le policier qui l'assiste, mais c'est ailleurs, dans l'épistémologie de ce processus, que se trouve la clé allégorique : le fou regarde en effet ce spectacle à la télévision, grâce aux caméras encore plus fragmentées et totalisantes qui équipent les hélicoptères survolant le bus ; à la fin, on découvrira même qu'il avait intégré dans le bus (chose parfaitement improbable) une projection de sa vision, sous la forme de caméras de surveillance secrètes. Cependant, l'ensemble des communications et des négociations s'effectue par téléphone portable, appareil qui ne représente l'apothéose de l'immédiateté synchrone qu'en apparence puisque peu de technologies reposent davantage sur des médiations. Par voie de conséquence, le sujet est tout aussi dénué de plénitude que l'objet ; le problème de l'esprit et du corps demeure intact ; il n'y a pas plus d'immédiateté du côté de la perception que de celui de la

corporéité. Il semblerait que le film soit parvenu à triompher de son problème formel et, fort heureusement, à échapper à l'ultime réduction au corps qui restait au médium, à savoir l'explosion de la salle de cinéma elle-même. Mais pourquoi les rails du métro ne sont-ils pas terminés ? Pourquoi l'autoroute est-elle inachevée sur une distance cruciale de quinze mètres ? Faut-il en déduire que l'espace, comme la temporalité, peut avoir une fin ?

Quoi qu'il en soit, il semble que j'aie déconstruit ma propre thèse et que, loin d'avoir démontré la fin de la temporalité, j'aie seulement pu montrer l'impossibilité d'une telle démonstration. La vertu esthétique de tout problème formel, surtout d'un problème aussi restrictif que celui-ci, c'est sans conteste que l'on peut lui donner une solution inattendue avec ingéniosité, voire avec art, sous la contrainte de limites étroites, voire impossibles. Mais je soupçonne que la conclusion à tirer soit d'une autre nature, car si, dans cette illustration, « l'heure solitaire de la "dernière instance" ne sonne jamais⁵ », cela prouve non qu'il n'y a pas de dernière instance, mais au contraire que, tout comme la pulsion en psychanalyse, elle n'est au fond jamais représentable en tant que telle.

Telle est bien la conclusion à laquelle je voudrais arriver : tout au long de cet article, nous avons évoqué une tendance historique ; mais une tendance ne se réalise jamais pleinement, ou alors c'est qu'elle a basculé dans l'effectivité. Suivons encore le modèle psychanalytique : la tendance fait également surgir des configurations complexes de résistances, de sorte que ce sont précisément ces configurations que nous sommes contraints d'observer sous la forme de symptômes,

et non la tendance, qui demeure inconnaissable. Voilà ce que nous sommes obligés de poser ici : la tendance historique du capitalisme tardif – ce que nous avons appelé la réduction au présent et la réduction au corps – est irréalisable ; les êtres humains ne peuvent revenir à l'immédiateté du règne animal (à supposer que les animaux jouissent d'une telle immédiateté phénoménologique). Il y a une résistance à cette pression, que j'hésite à qualifier de naturelle pour des raisons politiques et philosophiques, car l'identification de cette tendance et l'organisation de la résistance à cette tendance ne sont pas des affaires que l'on puisse confier à des réflexes humanistes.

Mais on pourrait aussi conclure sur une note assez différente, relative aux jugements moralisants. Parler, comme je l'ai fait en passant, de « pornographie de la violence », c'est employer un vocabulaire qui n'est pas seulement moralisant au sens habituel du terme, mais qui évoque aussi des positions politiques avec lesquelles la plupart d'entre nous refuseraient d'être associés. Ma démonstration allait dans une direction exactement contraire à la critique moralisante de la culture et posait que ces tendances et symptômes culturels n'ont rien d'éthique mais sont un réflexe de notre système social et de sa structure économique. En d'autres termes, on ne doit pas considérer que la pornographie de la violence, saisie, dans la perspective esquissée au cours de ces pages, comme réduction au présent et au corps, constitue une forme d'immoralité ; bien au contraire, il s'agit d'un effet structurel de la temporalité propre à notre système socio-économique, autrement dit à la postmodernité en tant que telle, au capitalisme tardif. C'est le système

qui engendre une temporalité spécifique puis l'exprime à travers les formes et symptômes culturels en question. La

morale n'est pas un moyen très efficace de traiter de ces symptômes, ni bien sûr de la fin de la temporalité.

Notes

- 1 Louis ALTHUSSER, « L'objet du *Capital* », dans *id.* (dir.), *Lire « Le Capital »*, nouv. éd. rev., Presses universitaires de France, 1996, p. 283-284.
- 2 Stéphane MALLARMÉ, « Le tombeau d'Edgar Poe », dans *Poésies*, édit. Bertrand Marchal, Gallimard (Poésie), 1992, p. 60.
- 3 SOPHOCLE, *Cédipe roi*, trad. de Victor-Henri Debidour, LGF (Le Livre de poche. Classique), 1994, p. 98.
- 4 Je me réfère ici à Merleau-Ponty.
- 5 Louis ALTHUSSER, « Contradiction et surdétermination », dans *Pour Marx*, La Découverte, 2005, p. 113.