

HANS ULRICH GUMBRECHT
Stanford

CASCADES DE LA MODERNISATION

Quand on aborde des problèmes comme ceux de la modernité et de la modernisation, des périodes et de leurs transitions, du progrès et de la stagnation - du moins, pour la culture occidentale et dans le but de définir notre présent historique - on se heurte nécessairement au chevauchement "désordonné" des différents concepts de modernité et de modernisation. Comme des cascades, ces notions différentes semblent se suivre dans une séquence rapide, mais, rétrospectivement, on voit aussi comment elles s'entrecroisent et comment leurs effets s'accumulent dans une simultanéité (difficile à décrire).

L'étymologie de ces mots qui, dans plusieurs langues européennes, dérivent du mot latin "hodiernus" ("d'aujourd'hui"), a permis d'utiliser, depuis la fin de l'Antiquité, l'adjectif "moderne" pour caractériser les étapes d'un moment donné dans l'histoire des institutions par opposition à celles qui les précèdent¹. Il est peu probable qu'une expression comme "papa

¹ Pour l'étymologie de "moderne" et l'histoire du concept, voir Hans Robert Jauss, "Literarische Tradition und gegenwaertiges Bewusstsein der Modernitaet", dans *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970, p. 11-66 (et les deux essais suivants dans le même volume: "Schlegels und Schillers Replik" auf die "Querelle des Anciens et des Modernes", p. 67-106; "Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal", p. 107-143). Voir aussi Hans Ulrich Gumbrecht, article "Modern. Moderne. Modernismus.", dans Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, eds., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Vol. 4, Stuttgart, 1978, p. 93-131 (traduction anglaise dans Hans Ulrich Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, Minneapolis, 1992, p. 79-110). Pour des aspects plus spécifiques (excentriques?) de mon argumentation, voir Hans Ulrich Gumbrecht, "Objektiver Humor." "On Hegel, Borges, and the Historical Place of the Latin American Novel", à paraître dans Ulrich Schulz-Buschhaus, Karlheinz Stierle, eds., *Projekte des Romans des Gegenwart*, Muenchen, 1996, et "Das Nicht-Hermeneutische. Skizze einer Genealogie", *Interventionen*, 5, Basel 1996, p. 17-36.

“odernus” fasse allusion à un pape “ouvert d’esprit” (ou même “progressiste”); elle se réfère seulement au “pape actuel” pendant un moment chronologique donné. Cet usage est encore très courant, mais les problèmes intéressants que pose le terme “modernité” viennent d’un autre ordre de signification, à savoir de l’interférence entre les différents concepts de périodisation que recouvre ce même signifiant. En mettant en valeur des événements célèbres comme la découverte du Nouveau Monde et l’invention de l’imprimerie², la notion de Première Modernité englobe ces mouvements et ces changements qui donnent l’impression d’avoir “dépassé” ce qu’on appelle déjà à cette époque le “sombre Moyen Âge”. Si cette modernité de la Renaissance a été un objet de fascination pour le 19^e siècle, les historiens d’aujourd’hui s’intéressent davantage au processus excessivement complexe de la modernisation épistémologique dont le foyer se situe entre 1780 et 1830³. C’est précisément à cette transition que renvoyait Hegel – comme à une situation contemporaine – en conférant à sa propre philosophie le rôle d’achever l’histoire et en proclamant, dans une thèse complémentaire, que l’art avait perdu ses fonctions pour l’humanité. Par opposition au concept hégélien de “la fin de la période de l’art”, une troisième notion de la modernité, souvent nommée *Haute Modernité*, a un champ d’application beaucoup plus étroit. Elle évoque, dans les histoires occidentales de la littérature et des arts, une époque particulièrement productive qui recouvre les premières

² Sur leur convergence, voir Horst Wenzel, éd., *Gutenberg und die Neue Welt*, Muenchen, 1994, et Hans Ulrich Gumbrecht, “The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile, and another History of Literary Forms”, dans *Poetics*, 14 (1985), p. 209-227.

³ Je suis la thèse de Reinhart Koselleck sur la soit-disant “Sattelzeit” (“saddle-period”) entre 1780-1830. Elle suppose que d’un point de vue herméneutique, l’altérité des textes antérieurs à 1780 menace toujours d’excéder nos capacités cognitives, tandis qu’on risque toujours de se sentir trop familier avec des textes postérieurs à 1830. Voir *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, 1979. – La description que fait Michel Foucault de la “coupure” épistémologique qui a lieu vers 1800 peut être lue comme une version plus dramatique de la même observation. Voir *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 225. – Quoique une telle approche ne soit pas en accord avec le programme “officiel” de la Déconstruction, Jacques Derrida a souvent tenté de justifier sa propre démarche philosophique en faisant référence aux mêmes complexifications épistémologiques dont traitent Koselleck et Foucault. Voir, surtout, *De la grammatologie*, Paris, 1967. Pour Juergen Habermas, au contraire, qui se propose de poursuivre “le projet des Lumières”, il est essentiel de ne pas accepter l’idée d’une “rupture” ou d’une “coupure” épistémologique qui nous séparerait du 18^e siècle.

écennies du 20^e siècle, une époque qui se distingue notamment par des programmes radicaux et des expériences hardies⁴. S'il est vrai que le concept de *Postmodernité* apparaît pour la première fois dans la description de certaines particularités stylistiques qui ont permis d'établir une différence entre l'art et la littérature de la Haute Modernité et de la fin du 20^e siècle⁵, ce concept le plus récent de la modernité est devenu le centre d'un nouveau débat épistémologique sur la spécificité de la fin du deuxième millénaire, en rapport avec son statut en tant que construction de temporalité.

Commencer par quatre notions et configurations aisément confondues, puisque toutes sont désignées par le même terme de "Modernité", voilà semble-t-il, un geste qui rend la suite de mon argumentation beaucoup trop prévisible. Ne devrais-je pas désormais proposer des définitions plus transparentes qui nous permettraient de distinguer plus clairement les quatre périodes de la Modernité? Je ne nie absolument pas qu'il serait utile de mieux s'entendre sur l'utilisation de ces concepts. Mais il faut d'abord et avant tout insister sur le fait qu'on ne peut pas résoudre les problèmes inhérents aux notions historiques - différentes des concepts systématiques - par des définitions transparentes ou même consensuelles. Plutôt que de chercher la clarté à travers des définitions, la tâche de l'historien est de décrire la complexité des moments et des situations du passé, une complexité qui reflète celle des concepts de périodisation. Après tout, il ne s'agit pas de nous débarrasser du passé en l'assujettissant à des concepts rationnels mais seulement de nous confronter, ainsi que notre présent, à l'altérité historique. Tout en soulignant les différences entre les quatre types de modernité, mon but principal est d'analyser la dynamique de leur séquence en cascade et de montrer que cette préhistoire nous aide à établir la spécificité de notre époque historique. Dans cette démarche herméneutique assez conventionnelle, qui consiste à confronter le passé et le présent, il y a toutefois un enjeu qui l'est beaucoup moins. Car il est fort possible que la pertinence de ce contraste dépende du chronotope du "temps historique", souvent perçu comme un phénomène métahistorique, bien qu'il n'appar-

⁴ Pour une référence de base, dont je ne partage pas toujours les opinions, voir Peter Buerger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974.

⁵ Pour éviter de trop insister sur cet aspect (secondaire), on peut établir un lien entre la notion de "Postmodernité" et celle de "Posthistoire" développée par Alexandre Kojève. Voir A. K., *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the "Phenomenology of the Spirit"*, Ithaca, 1969.

raisse (au mieux) que dans la période des différentes modernités. Si le chronotope du temps historique devait disparaître dans ces cascades de la modernisation, alors la description du passé ne pourrait plus servir d'arrière-plan pour identifier le présent. Dans ce cas, l'analyse historique des cascades de la modernisation fonctionnerait comme une mise en abîme pour ce type d'analyse et pour le chronotope du "temps historique" qui en est la condition préalable.

La Première Modernité

La série d'innovations métonymiquement représentée par l'imprimerie et la découverte du continent américain, indique l'émergence d'une subjectivité occidentale, une subjectivité qui a pour caractéristiques principales un rôle d'observateur de premier degré⁶ et une fonction de production du savoir. Durant le Moyen Âge, en revanche, l'homme se voyait comme faisant partie de la Création divine, et la vérité de cette Création était jugée inaccessible à la connaissance humaine ou, dans le meilleur des cas, elle ne pouvait être dévoilée que par la révélation divine. Plutôt que de produire un nouveau savoir, la sagesse humaine devait alors préserver de l'oubli tout savoir révélé et rendre présente cette vérité révélée à travers des sermons et, surtout, par la célébration des sacrements⁷. Le moment principal dans l'avènement de la Modernité a donc eu lieu lorsque l'homme a assumé le rôle d'un sujet producteur de savoir (ce qui, dans le contexte de la théologie protestante, change le statut des sacrements et en fait de simples actes de commémoration). Au lieu de faire partie du monde, le sujet se considère comme extérieur à lui, et au lieu de se définir comme une unité de corps et d'esprit⁸, le sujet - du

⁶ Sur la division hiérarchique des concepts d'observateurs "observer-concepts", voir Niklas Luhmann a.o., *Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?* Muenchen, 1990. - Ursula Link-Heer, "Weltbilder, Epistemei, Epochenschwellen. Mediaevistische Ueberlegungen im Anschluss an Foucault", dans Hans-Juergen Bachorski, Werner Roecke, éd., *Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenuebergang vom Spaetmittelalter zur Fruhen Neuzeit*, Trier, 1995, p. 19-56, analyse le même phénomène dans une perspective foucauldienne.

⁷ Voir Hans Ulrich Gumbrecht, "Einfuehrung. Formen der Theatralitaet im Spaetmittelalter und in der fruhen Neuzeit" dans Jan-Dirk Mueller, éd., *Auffuehrung und Schrift*, Stuttgart, 1998.

⁸ L'importance de cet aspect dans la culture médiévale a été récemment soulignée par les recherches de Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, et *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995.

moins le sujet comme observateur extérieur et comme producteur de savoir⁹ - prétend être purement spirituel et asexué. Cet axe horizontal sujet/objet, cette confrontation entre le sujet spirituel et un monde d'objets (qui inclut le corps du sujet), est la première condition structurale nécessaire à l'essor de la Première Modernité. La seconde condition nécessaire vient de l'idée d'un mouvement vertical par lequel le sujet lit ou interprète le monde des objets. En pénétrant le monde des objets comme une surface, en déchiffrant ses éléments comme des signifiants et en les écartant comme simple matérialité une fois qu'ils sont déchiffrés, le sujet croit atteindre la profondeur spirituelle du signifié, c'est-à-dire la vérité ultime du monde. Le croisement de ces deux polarités - entre le sujet et l'objet, entre la surface et la profondeur - constitue, plusieurs siècles avant l'institutionnalisation de l'Herméneutique comme sous-discipline de la philosophie, ce qu'on pourrait appeler le "champ herméneutique"¹⁰. Le principe fondamental du champ herméneutique est que les signifiants de la surface matérielle du monde ne peuvent jamais exprimer toute la vérité contenue dans sa profondeur spirituelle. De ce principe découle une demande constante d'interprétation pour suppléer aux carences de l'expression. Le champ herméneutique atteint au 18^e siècle un point culminant par sa complexité et l'approbation générale qu'il reçoit. Il sous-tend sans aucun doute encore, nos conceptions de la littérature, de l'art et même du savoir. C'est d'autant plus surprenant que, depuis la fin des Lumières, le champ herméneutique a traversé une série ininterrompue de crises et de remises en question.

Épistémologiquement moderne

Ce qui distingue le plus clairement la Première Modernité est sa confiance - sa confiance presque aveugle - dans le savoir produit par l'observateur de premier degré. Entre la Première Modernité et notre présent épistémologique, il se produit, aux alentours de 1800, un processus de Modernisation qui change le rôle de l'observateur: celui-ci ne peut faire autrement que de s'observer lui-même pendant qu'il observe le

⁹ Ce sujet "spirituel" - proto-cartésien - peut évidemment thématiquer le corps humain en général (et son propre corps). Les corps, toutefois, ne sont pas considérés comme indispensables à la production du savoir (en réponse à une objection émise par mon ami Guenter Blamberger).

¹⁰ Voir mon essai "Das Nicht-Hermeneutische" (note 1) qui est la première ébauche d'un livre qui paraîtra sous le même titre (Stanford, 1997).

monde. Ce rôle correspond exactement à la description de l'émergence des nouvelles "Sciences humaines" qui marque le seuil discursif de 1800 selon Michel Foucault dans *Les mots et les choses*¹¹. Mais il correspond également à la définition que Niklas Luhmann donne de l'observateur de second degré (quoique Luhmann n'ait aucun intérêt particulier à historiciser cette notion). En plus d'accroître la complexité d'une subjectivité institutionnalisée - et, dorénavant, consciente d'elle-même - l'émergence de l'observateur de second degré entraîne trois autres transformations épistémologiques importantes.

Premièrement, en s'observant dans l'acte d'observation, un observateur de second degré prend inévitablement conscience de sa constitution corporelle - du corps humain en général, de la sexualité, de son corps individuel - comme un élément fondateur de sa propre perception du monde. Par le fait même, un tel observateur change d'attitude à l'égard des surfaces matérielles du monde qui seules sont accessibles à la perception (mais qui ont été rabaissées à une position subalterne dans le champ herméneutique). L'intérêt porté par le matérialisme du 18^e siècle à l'anatomie et aux fonctions des sensations humaines, et sa fascination croissante pour la spécificité de l'expérience esthétique, semblent être des symptômes historiques qui annoncent le retour des corps et des matérialités. Lorsqu'on reconnaît l'importance de la perception comme acte physique du monde matériel en tant que son objet, on commence à s'interroger sur le rapport qu'ils entretiennent avec un type d'expérience fondé exclusivement sur des concepts, et à se demander si l'on peut opérer une réconciliation ou une médiation entre la perception physique et l'expérience conceptuelle. Nous sommes encore - et peut-être plus intensément que jamais - confrontés à ces problèmes. Deuxièmement, si le nouvel observateur conscient de lui-même sait que le contenu de chaque observation dépend de sa position particulière (et le mot "position" renvoie évidemment ici à un ensemble très complexe de conditions), il doit alors admettre - du moins, s'il croit à l'existence d'un "vrai" monde - que chaque phénomène particulier peut produire une infinité de perceptions, de formes d'expérience et de représentation possibles. Aucune de ces multiples représentations ne peut prétendre être plus adéquate que les autres ou supérieure d'un point de vue épistémologique. C'est le problème que Foucault définit comme la "crise de la représentation"¹². Troisième-

¹¹ Voir p. 360-398.

¹² Voir mon essai "the Powers of Presence, a paraitre dans Stanford University Press. . Voir *Les mots et les choses*, p. 229-262 ("Les limites de la représentation").

mement, il y a un lien entre cette crise de la représentation et ce que Reinhart Koselleck et d'autres historiens ont souvent décrit comme la "temporalisation" ou même l'"accélération du temps" au 19^e siècle¹³. Au lieu d'analyser cette crise comme un autre niveau de complexité épistémologique ou de capacité référentielle, on peut interpréter le fait que le 19^e siècle commence à décrire les phénomènes à travers leur évolution ou leur histoire comme une stratégie pour maîtriser la cause du nombre potentiellement infini de leurs représentations. Chaque nouvelle représentation peut ainsi être intégrée à des modèles d'évolution ou à des récits historiographiques encore plus complexes. De ce point de vue, l'historicisation et la narrativisation seraient des moyens d'aborder le problème particulièrement déroutant d'une nouvelle expérience et perception du monde.

Si la temporalisation est motivée par la crise de la représentation - qui, à son tour, renvoie à l'émergence de l'observateur de second degré - ce que nous appelons le "temps historique" n'est qu'un chronotope spécifique à une époque historique particulière. Mais qu'est-ce qui caractérise au juste le "temps historique"? Ce schéma complexe d'expérience nous est tellement habituel qu'il est difficile de répondre immédiatement. On peut toutefois dire sans risque d'erreur qu'on a commencé à traiter le temps comme un facteur absolu et nécessaire du changement depuis seulement le début du 19^e siècle. Dans le temps historique, il est impossible de concevoir qu'un phénomène demeure inchangé, ce qui mène à l'idée très répandue que les différentes périodes historiques ne doivent pas être comparées selon des critères métahistoriques¹⁴. Par ailleurs, le temps comme agent absolu du changement confère à l'innovation la rigueur d'une loi. Des lors, aucun individu, aucun groupe, aucun moment "historique" ne peut être simplement perçu comme une répétition du passé. Dire d'une personne ou d'une chose qu'elle est "restée la même"

¹³ Voir Koselleck, "Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe", dans *Vergangene Zukunft*, p. 300-348, et Hans Ulrich Gumbrecht, "Zum Wandel des Modernitätsbegriffes in Literatur und Kunst", dans Reinhart Koselleck, éd., *Studien zum Beginn der modernen Welt*, Stuttgart, 1978, p. 654-664.

¹⁴ Voir l'essai à juste titre célèbre de Hans Robert Jauss, "Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes", introduction à Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, reprint, Munich, 1964, p. 8-64. Dans le contexte de mon argumentation, il est important de souligner qu'avant le début du 19^e siècle, on a accordé très peu d'attention à la notion de "relativité des périodes historiques" dont il est question dans les débats entourant la Querelle aux alentours de 1700.

B.U.F.

devient un compliment de plus en plus équivoque. C'est parce que chaque présent doit être vécu à la fois comme une modification de son passé et comme pouvant être potentiellement modifié par son futur, que le temps historique produit la possibilité structurale de la modalisation du temps¹⁵. On peut dorénavant percevoir chacune des trois dimensions du temps à partir des deux autres: le présent comme le futur du passé et comme le passé du futur; le futur comme passé d'un futur lointain et comme le présent du futur; le passé comme futur d'un passé lointain et comme présent du passé. Puisque le temps historique semble être mis en marche par tant d'impulsions convergentes, on ne peut plus penser le présent comme une continuité. Pour le chronotope du temps historique, le présent devient cet instant transitoire et imperceptible¹⁶, ce lieu structural où chaque passé devient le futur. Mais c'est aussi le lieu - et c'est peut-être la conséquence la plus importante de la temporalisation du 19e siècle - où le rôle du sujet se relie au temps historique. À chaque moment présent, le sujet doit choisir entre des situations futures qui seront différentes du passé et du présent. À travers cette fusion avec le temps historique le sujet devient sujet-agent. Et cette corrélation entre le temps et l'état d'agent produit l'impression que l'humanité est capable de "faire" sa propre histoire.

Évidemment, la philosophie de l'histoire comme pratique de pensée et comme discours présuppose justement cette constellation épistémologique, et on peut même prétendre que son programme intellectuel réagit directement à celle-ci. Si, en tant que concept, la "philosophie de l'histoire" remonte jusqu'à Voltaire, c'est, sans aucun doute, l'œuvre de Hegel qui offre le plus vaste éventail d'associations et de liens potentiels entre la philosophie de l'histoire et les nouvelles structures de perception et d'expérience du monde. À ce niveau, il est facile d'établir un rapport entre le "Weltgeist", qui prend conscience de soi-même, et l'observateur de second degré, défini par sa capacité d'observer ses propres observations. Même les structures épistémologiques sont maintenant repré-

¹⁵ Voir Niklas Luhmann, "Weltzeit und Systemgeschichte. Ueber Beziehungen zwischen Zeithorizonten und Strukturen gesellschaftlicher Systeme", dans Peter Christian Ludz, éd., *Soziologie und Sozialgeschichte*, Opalen, 1972, p. 81-115, et Koselleck, "Vergangene Zukunft in der fruhen Neuzeit", dans *Vergangene Zukunft*, p. 17-37.

¹⁶ Je fais allusion à la célèbre définition que Baudelaire donne de la modernité comme "le transitoire, le fugitif, le contingent", dans "Le peintre de la vie moderne", dans *Oeuvres complètes*, Paris, 1961, p. 1163.

sentées comme structures en évolution¹⁷. La philosophie de l'histoire est en elle-même la source principale de modèles narratifs fondamentaux pour ces représentations temporalisées. C'est pour cette raison que dans la narration par laquelle la philosophie de l'histoire se représente - se raconte - l'émergence du "Weltgeist" conscient de soi-même apparaît à la fin d'une histoire mondiale dont les étapes précédentes étaient dominées par des schémas d'observation moins complexes. La relation intime entre la subjectivité et le monde, par exemple, qui, dans l'*Aesthetik*, est pour Hegel la condition préalable à l'art véritable¹⁸, correspond en grande partie au niveau de l'observateur du premier degré. Ce niveau est incompatible avec un plus haut degré de réflexivité (ou un observateur de second degré), et cela explique pourquoi l'art, dans la perspective hégélienne, doit s'achever avec l'avènement d'une subjectivité consciente d'elle-même et sous le régime de formes de représentation temporalisées¹⁹. Pour Hegel, cependant, il existe une forme qui permet à l'art et à la représentation traditionnelle d'échapper aux contraintes épistémologiques contemporaines; c'est ce qu'il appelle l'"humour objectif"²⁰, un concept difficile à traduire. La description de la relation sujet/objet pré-supposée par l'humour objectif reste très élémentaire, mais Hegel souligne qu'elle ne peut être réalisée que par une œuvre pas plus longue qu'une chanson ou qui soit un fragment d'un ensemble plus vaste. On peut donc supposer que cette double formule a pour but, au moins indirectement, d'exclure de l'"humour objectif" les discours narratifs plus longs.

¹⁷ On pourrait établir de nombreux parallèles entre notre description de la situation épistémologique générale après 1800 et la philosophie de Hegel. Quoique la notion de "dialectique" soit généralement associée à la structure narrative élémentaire des récits historiques de Hegel, celui-ci la relie, dans l'*Enzyklopaedie*, à l'expérience des multiples représentations de chaque phénomène, c'est-à-dire à la "crise de la représentabilité" (§ 81).

¹⁸ Voir *Aesthetik*, Zweiter Teil / Dritter Abschnitt / Drittes Kapitel ("Das Ende der romantischen Kunstform"). Pour une version plus élaborée de cette application hégélienne, voir mon essai "Objektiver Humor" (note [1]).

¹⁹ Il va de soi que je n'ai aucun intérêt à défendre la conception hégélienne de l'art - conception notoirement étroite - et sa célèbre thèse sur "la fin de la période de l'art" qui en découle. Je veux simplement montrer qu'il y a une logique interne dans l'argument de Hegel. Aussitôt qu'on associe l'art à une relation intime entre le sujet et l'objet (comme il le fait), il s'ensuit nécessairement que l'art doit être incompatible avec l'épistémologie de l'observateur qui s'auto-observe.

²⁰ Le chapitre de l'*Aesthetik* auquel renvoie la note 18 se termine par une explication de ce concept. Pour une excellente interprétation de ce passage (dans son rapport avec la littérature allemande du 19^e siècle), voir Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, Muenchen, 1963.

Haute Modernité

L'histoire de l'art et de la littérature en Europe depuis 1800 peut s'analyser comme un enchaînement de réactions diverses à différents aspects de la crise de la représentation²¹. Chaque roman de Balzac, par exemple, commence par thématiser un problème lié à la perte d'une vision objective du monde, pour finalement rassurer le lecteur en montrant que cette objectivité reste possible, du moins pour ceux qui possèdent des qualités morales exceptionnelles. En revanche, Flaubert dont le "réalisme" s'inspire de la peinture contemporaine, met souvent en scène une infinité de discours et de points de vue divergents sans que ceux-ci soient réconciliés ou contrebalancés par la voix de l'auteur. Avec l'invention de la photographie naît l'espoir que celle-ci pourra éliminer la positionnalité relativisante de l'observateur et de son corps tout en établissant un contact immédiat entre le monde et la plaque photographique; mais elle ne mène qu'à une expérience frustrante où chaque image mécaniquement produite porte l'inscription des circonstances contingentes de sa production.

Durant la seconde moitié du 19^e siècle, l'accumulation de ces innovations, expériences et effets esthétiques - qui semblent tous être provoqués par la crise de la représentabilité - finissent par agir de façon corrosive sur le champ herméneutique. On voit se multiplier les symptômes d'un déséquilibre croissant de l'axe vertical qui reliait "la surface purement matérielle des signifiants" avec "la profondeur spirituelle des signifiés". L'attention nouvelle, par exemple, que le Symbolisme poétique prête à la mise en page des textes imprimés (ou manuscrits) et à la sonorité du langage oral (ou encore, dans un cas célèbre, à la "couleur des voyelles") montre que les signifiants sont maintenant investis de fonctions - surtout esthétiques - qui dépassent celle de la simple dénotation. Inversement, la "Programm-Musik" de Wagner a l'ambitieuse prétention d'articuler des structures déterminées de sens à travers des sonorités musicales, lesquelles n'avaient auparavant que le statut de maté-

²¹ Pour les réflexions suivantes, voir Hans Ulrich Gumbrecht, "Perception vs. Experience. Fast Images and their Resistance to Interpretation", dans Timothy Lenoir, éd., *Writing Science*, Stanford, 1997, pp. 351-364; Hans Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle, Rainer Warning, eds., *Honoré de Balzac*, Muenchen, 1980; Franz Koppe, *Literarische Versachlichung. Zum Dilemma der neueren Literatur zwischen Mythos und Szientismus. Paradigmen: Voltaire, Flaubert, Robbe-Grillet*, Muenchen, 1967; Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*, Muenchen, 1985.

rialité purement acoustique²². Ce n'est pas par hasard si la mise en question radicale chez Nietzsche de "la volonté de vérité" a pour corollaire un éloge des surfaces (masques, lettres, etc.) qui ne sont rien d'autre que des surfaces (la matérialité des masques, des lettres, etc.) Ce que les historiens de la culture ont fini par appeler la "Haute Modernité" (High Modernism), cette période dominée (pour nous) par les "avant-gardes historiques" des années 1910 et 1920, représente le plus haut niveau de ce déséquilibre entre le signifiant et le signifié. À aucun autre moment dans l'histoire européenne, ni avant ni après, les poètes n'ont été aussi convaincus d'accomplir une mission historique en étant "subversifs" ou même "révolutionnaires" (ce qui, du moins en partie, explique l'énorme prestige des avant-gardes chez les intellectuels d'aujourd'hui). Au lieu d'essayer (comme le faisait Balzac) de maintenir la possibilité de la représentation, au lieu d'indiquer les problèmes croissants de la représentabilité (préoccupation principale de Flaubert), les surréalistes et les dadaïstes, les futuristes et les créationnistes - du moins dans leurs manifestes - expriment la volonté plus ferme de rompre avec la fonction de représentation. Les fragments de journaux, par exemple, que Picasso et Braque intègrent à certains de leurs collages, ne veulent représenter que ce qu'ils sont déjà. Ils sont ce qu'ils sont, et par conséquent ils attirent l'attention seulement sur le matériel qui en fait ce qu'ils sont, et sur la forme de perception qui répond à leur matérialité. D'un point de vue hégélien, cela signifie que la modernisation épistémologique de la fin du 18^e siècle, dont la crise naissante de la représentation artistique et littéraire faisait parti finit par produire une dynamique autodestructrice dans le système de l'art, du moins par rapport aux fonctions traditionnelles de la représentation artistique et littéraire.

Mais la problématisation et, finalement, le rejet des fonctions de la représentation ne constituent qu'un aspect du mouvement artistique et littéraire de la Haute Modernité. C'est l'aspect de la Haute Modernité qu'on prenait jusqu'à récemment pour le tout, probablement parce qu'il dominait dans les pays européens ayant un plus grand prestige culturel. Mais de la périphérie de cette carte (Italie, Espagne, Amériques) venait une version différente de la Haute Modernité. Pour en expliquer le caractère spécifique, on peut se reporter à *La deshumanización del arte*,

²² Les théories traditionnelles sur l'expérience musicale, ainsi que le projet de Wagner, sont évidemment plus compliquées que ça. Mais le livre alors canonique d'Eduard Hanslick, *Von Musikalisch-Schoenen*, Wien, 1854, montre comme la "Programm-Musik" avait le statut d'une véritable révolution.

essai de José Ortega Gasset publié en 1925 et qui connut alors un grand succès. Ortega y dénonce comme symptôme du déclin culturel la tendance, dans l'art et la littérature contemporaines, à abandonner ou à dépasser la Gestalt de l'homme et de l'humanité, y compris les formes et les contenus propres à la perception humaine du monde. La pratique artistique et littéraire dans des pays comme l'Espagne peut être aussi novatrice, expérimentale et parfois choquante que dans les sociétés du centre de la carte culturelle, mais elle ne rompt jamais définitivement avec la fonction de représentation. Ainsi, pour la génération des jeunes poètes espagnols qui, en 1927, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Góngora, redécouvrent la beauté baroque de ses vers, l'essentiel est de prouver que contrairement à l'opinion traditionnelle, on peut leur donner un sens cohérent²³. L'écart est encore plus évident dans les attaques surréalistes contre la représentation qu'on trouve dans la poésie du jeune Jorge Luis Borges: depuis son Argentine natale²⁴, il se démène pour se démarquer d'un certain discours moderniste, même sous la forme relativement tempérée que prend celui-ci dans les textes de Federico García Lorca ou les peintures de Pablo Picasso.

Par conséquent, si la Haute Modernité de l'Europe centrale, du moins dans ses gestes les plus radicaux, correspond au côté le plus sombre du pronostic de Hegel sur l'avenir de l'art, la version du Modernisme venant de la périphérie s'approche du concept d'"humour objectif" qui, pour Hegel, constituait la seule exception à la fin de la représentation. Au milieu des années 1920, par exemple, la production littéraire de Borges se manifeste uniquement dans des formes lyriques brèves. Son intention avouée est de produire une représentation du petit monde qui lui est le plus familier: les banlieues de Buenos Aires. Finalement, Borges trouve des moyens subtils pour parer aux conditions épistémologiques qui, depuis le début du 19^e siècle, font de la représentation artistique et littéraire une opération si problématique. En soulignant toujours (plutôt

²³ Voir Hans Ulrich Gumbrecht, "Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Buergerkrieg", dans Rainer Warning, Winfried Wehle, eds., *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Muenchen, 1982, pp. 145-192.

²⁴ Voir l'analyse de plusieurs textes de *Fervor de Buenos Aires* (1923) et *Cuaderno de San Martin* (1929) dans mon essai "Objektiver Humor" et, comme un document pour la propre poétologie de Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), un recueil d'essais critiques qui n'a été republié qu'en 1993. Le bouc émissaire de la critique de Borges est le moderniste argentin Leopoldo Lugones, mais ses attaques visent aussi, quoique moins directement, un des fondateurs du mouvement, Rubén Darío.

que de la nier) sa dette envers ses prédécesseurs et les poètes contemporains, il résiste – souvent ironiquement – aux contraintes de l'innovation. Au lieu de subir la pression épistémologique qui l'oblige à représenter chaque phénomène par un récit évolutif, Borges transpose délibérément des éléments de l'histoire locale et nationale d'une chronologie séquentielle à un chronotope de simultanéité. Par exemple, son célèbre poème *Fundación mítica de Buenos Aires* emplit simultanément l'espace géographique et littéraire de sirènes mythologiques, de héros de l'époque de la Conquête, des pères fondateurs romantiques de la nation argentine et de politiciens contemporains.

Postmodernité

Une façon de comprendre notre présent comme Post-Modernité est évidemment de le concevoir comme un dépassement de la Haute Modernité du début du siècle, de le concevoir comme un prolongement de cette obsession de l'innovation héritée du chronotope du "temps historique". Dans ce cas, la Haute Modernité serait le passé que le présent postmoderne laisse derrière lui. Une version de la Postmodernité plus intéressante d'un point de vue philosophique (et, selon moi, plus adéquate) est celle qui conçoit notre présent comme une situation qui défait, neutralise et transforme les effets accumulés des modernités qui se sont succédé depuis le 15^e siècle. Une telle Postmodernité problématise la subjectivité et le champ herméneutique, le temps historique et même, d'un certain point de vue, (peut-être en la radicalisant) la crise de la représentation. Une des raisons qui nous incitent à ne pas concevoir notre présent comme une autre modernité ayant succédé à la Haute Modernité vient, comme j'essaierai de le démontrer, du fait qu'au lieu d'être dépassé par la Postmodernité (ce que peut nous laisser croire une logique de l'innovation), l'aspect non-destructif de la Haute Modernité revient comme une partie de la Postmodernité. Plus significatif encore (car cela dépend moins de concepts et d'arguments), est peut-être le sentiment qu'après les accélérations temporelles inouïes du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e, le rythme des changements s'est mis à changer. On est surpris de voir que les années qui se sont écoulées depuis le milieu des années 1960 (avec leurs révoltes d'étudiants et les Beatles) sont plus nombreuses que celles qui séparent le début de la Première guerre mondiale et la fin de la Seconde. Mais cette impression d'un temps qui "passe plus lentement" et d'un présent qui "s'étale" ne signifie pas que le nombre d'événements ou de changements a diminué "objectivement". Cette

impression indique plutôt que nous sortons du chronotope du "temps historique" avec ses impératifs implicites de changement et d'innovation²⁵.

Que dire d'intéressant sur ce nouveau chronotope, si ce n'est qu'il "n'est plus moderne". Son futur a perdu l'attrait d'un horizon ouvert qu'on peut former et qu'on doit choisir dans chaque présent. Au contraire, il semble occupé et prédéterminé (négativement) par les conséquences - surtout non intentionnelles et inattendues - d'actions et d'événements du passé. Alors que nous hésitons à franchir le seuil qui sépare notre présent d'un avenir qui s'annonce désagréable (c'est le moins qu'on puisse dire), nous avons également perdu l'ambition de laisser le passé derrière nous, de le vaincre et de le dépasser. Au contraire, nous avons amélioré à tel point les techniques qui nous permettent de mémoriser, de préserver et même de reproduire les objets et les environnements du passé, que, pour la première fois, "habiter le passé" est devenu plus qu'une simple métaphore pour l'imagination historique. Point de convergence entre un passé qu'on ne veut pas laisser derrière soi et un futur dans lequel on ne veut pas entrer, il n'est pas étonnant que le présent nous semble de plus en plus "vaste". Mais est-ce là plus qu'une vague métaphore pour désigner une impression encore plus vague de la situation de notre culture? Peut-on identifier des structures plus palpables derrière cette impression? D'un point de vue épistémologique, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'un transfert: le ralentissement du flux temporel et l'élargissement du présent passe de l'habitude - moderne - d'ordonner les représentations multiples de n'importe quel phénomène dans des schémas évolutifs et historiques, à l'habitude - postmoderne - de les traiter comme des variantes simultanément disponibles. Si effectivement le motif épistémologique de la variation est en passe de dominer dans notre présent, cela explique pourquoi nous sommes de moins en moins disposés (plutôt qu'inaptes) à identifier les commencements et les fins de nos histoires, à retrouver les originaux de nos copies et à opposer l'authenticité à l'artificialité. De même, l'histoire passe d'une succession narrative des différentes périodes temporelles à ce que les penseurs européens appellent "l'anthropologie historique", c'est-à-dire la reconstruc-

²⁵ À ce sujet, voir mes essais: "Flache Diskurse", dans Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt, 1988, p. 911-923; "Epistemologie/Fragmente", dans Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt, 1991, p. 837-850; "nachMODERNE ZEITENräume", dans Robert Weimann, Hans Ulrich Gumbrecht, eds., *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt, 1991, p. 54-70.

tion d'un large éventail de schémas possibles pouvant former et organiser la vie humaine²⁶.

D'autres impressions dominantes associées à la culture contemporaine peuvent être rassemblées sous le concept de "dé-temporalisation". L'innovation dans nos habitudes et nos formes de comportement n'est certainement plus une obligation absolue, abstraction faite des arguments pragmatiques qui militent en faveur du changement comme la fonctionnalité ou le rendement économique. Par conséquent, le temps n'apparaît plus comme un agent absolu du changement. Si donc, l'avenir ne se présente plus comme un horizon formé et déterminé dans le présent, si la peur des conséquences non intentionnelles²⁷ l'emporte sur la confiance en un choix rationnel, alors la détemporalisation neutralise – ou du moins affaiblit²⁸ – la capacité agentive du sujet. Tant qu'on envisage cet aspect comme une part essentielle de la subjectivité, on peut conceptualiser ce changement comme une désobjectivation. Toutefois, le sujet configuré sans le trait d'agent ne perd pas forcément sa complexité en tant qu'observateur du monde. Dès lors, même si nos observations sur le monde continuent de produire une infinité de représentations (parmi lesquelles il est impossible de distinguer des versions plus ou moins adéquates), celles-ci ne sont plus synthétisées dans des récits de développement. Cela signifie qu'à l'intérieur du paradigme précité de "la variation sans original", des distinctions comme celles entre la représentation et le référent, la surface et la profondeur, la matérialité et le sens, la perception et l'expérience, n'ont plus de pertinence. Nous sommes loin d'avoir suffisamment problématisé ou analysé les conséquences de ces effondrements conceptuels. Mais ils constituent déjà une troisième tendance épistémologique de notre présent, qu'on peut appeler la "dé-référentialisation".

²⁶ Surtout en Allemagne, ce concept a connu beaucoup de succès comme support "bracket" pour des projets interdisciplinaires dans les Humanités. Voir Wolfgang Iser, "Towards a Literary Anthropology", dans *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, 1989, p. 262-284, et Hans Robert Jauss, *Wege des Verstehens*, Muenchen, 1994, p. 424-428. La seule supposition problématique à la base de ce concept est celle d'un cadre (ou d'une forme) métahistoriquement stable définissant ce qui peut être thématiqué comme l'"humain".

²⁷ Sur la pertinence (pratique et théorique) croissante de ce concept pour la pensée politique, voir F. R. Ankersmit, *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford, 1996.

²⁸ Je renvoie évidemment à la notion de "pensiero debole" de Gianni Vattimo. Voir *Quinto Coloquio UERJ: Erich Auerbach*, Rio de Janeiro, 1994, p. 117-125.

Plusieurs phénomènes qui m'ont servi à caractériser notre présent se retrouvent, il est vrai, dans des périodes et des contextes historiques antérieures aux nôtres, et peut-être même avec une densité particulière durant les premières décennies du 20^e siècle. Cela n'invalide pas pour autant la description que je viens d'esquisser. Car je suis profondément convaincu que la dé-temporalisation, la dé-subjectivation et la dé-éférentialisation sont devenues des conditions d'encadrement de la vie humaine largement institutionnalisées (de fait, presque globales), même si certains penseurs l'admettent difficilement. Lorsque ces signes se manifestent dans des documents du début du 20^e siècle, ils ne reflètent que des positions - généralement excentriques - défendues dans des débats intellectuels de haut niveau.

Le présent postmoderne se démarque-t-il de la Haute Modernité par un style dominant ou une forme dominante dans l'art et la littérature? Si l'on prend au sérieux la notion de "Postmodernité" telle que je l'entends, on admettra immédiatement que la question est sans objet. Car la possibilité d'associer telle période, tel style littéraire, par exemple, aussi bien que la caractérisation de telle période par rapport à celles du passé relèvent d'une démarche qui appartient au chronotope du temps historique. Malgré tout, on peut observer que les gestes radicaux de la Haute Modernité ont perdu leur potentiel de provocation. Malgré des retours occasionnels (et pour la plupart nostalgiques) sur la scène postmoderne et malgré un haut degré de canonisation, les esthétiques des avant-gardes historiques nous apparaissent comme un cul-de-sac. Comment avancer lorsqu'on a déjà montré que le matériau linguistique, les coups de pinceau et les couleurs sont capables de ne pas représenter? Cette perspective ne mène à aucun au-delà, et puisqu'il n'y a pas d'au-delà, ni la "fin de la représentation" ni les références à la thèse hégélienne sur la fin de la période de l'art n'ont elles-mêmes de fin envisageable²⁹. Il reste que les types de littérature qui sont à la fois populaires et très appréciés des lecteurs plus cultivés - par exemple les romans de García Márquez, d'Eco, de Pynchon ou de Fruttero / Lucentini - sont dépourvus, malgré toutes leurs divergences intrinsèques, de l'austérité des avant-gardes. Refaire la généalogie des premières formes de littérature qui ont émergé dans le présent postmoderne, nous conduirait non pas à *Finnegan's Wake* ou aux manifestes de Breton, mais aux poèmes de jeunesse de Borges et à ses cuentos, ainsi qu'à d'autres phénomènes correspondant

²⁹ Cette structure temporelle est similaire à celle décrite par Derrida relativement à la "fin de la métaphysique". Voir le chapitre I de *De la grammatologie*.

au concept d'“humour objectif”³⁰. Car les narrateurs de ces textes prétendent souvent écrire sur des mondes qu'ils ont habités toute leur vie³¹. Ils aiment à se mettre en scène non pas comme inventeurs, mais dans le rôle d'éditeurs, de témoins et de reporters. Finalement, comme Borges dans ses poèmes de jeunesse, ils évitent la tension entre la fonction de représentation du monde et la forme narrative en prétendant transformer la séquentialité d'une histoire en une dimension de simultanéité³². Même si ces stratégies semblent indiquer une “récupération de la fonction de représentation”, le type de littérature produit par le présent postmoderne ne peut être confronté à des référents réels. Si les critiques découvraient que le *Nom de la rose* d'Eco ne décrit pas le monde médiéval du savoir, que *Cent ans de solitude* n'a rien à voir avec les formes spécifiquement caraïbes de sociabilité et que dans *Gravity's Rainbow*, les références aux actions militaires et politiques de la Seconde guerre mondiale sont totalement fausses, cette critique aurait beaucoup moins d'impact sur les lecteurs d'aujourd'hui qu'elle n'en aurait eu sur les lecteurs du 19e siècle à l'époque du réalisme. En se distinguant de la Haute Modernité du début du 20e siècle, les textes littéraires écrits dans notre présent ont sans aucun doute recommencé à présenter des “mondes” à leurs lecteurs. Mais, par opposition au réalisme du 19e siècle, ils ne sont pas obsédés par la nécessité de s'ennoblir en insistant sur leur statut de représentations.

* * *

Une rétrospective harmonisante des cascades de la Modernisation montrerait probablement qu'après la turbulence une influence salutaire venue “des marges” (nous savons tous qu'il n'y a pas de marges véritables) a ramené la littérature au hâvre sûr de la représentation et de la “Weltlichkeit”³³.

³⁰ Sur le rôle de Borges dans ce contexte, voir Carlos Rincón, “The Latin American Plot”, dans *Stanford Literature Review*, 10 (1993), p. 167-186.

³¹ Gabriel García Márquez, en particulier, a souligné à maintes reprises le fondement “réaliste” de ses romans et récits qui, normalement, devraient être classifiés comme de la “littérature fantastique”. Voir, par exemple, le document dans Carlos Rincón, Krista Trebe, eds., *Nicaragua. Vor uns die Muehen der Ebene*, Wuppertal, 1982, p. 158-161.

³² L'exemple le plus célèbre est la construction temporelle dans le roman de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, et son “analyse poétologique” par le sage Melquiádes dans le chapitre final.

³³ J'emprunte délibérément ce concept à la *Theorie des Romans* (1916/1920) de Georg Lukács pour indiquer quel est le prix intellectuel attaché à cet enthousiasme général pour la “lisibilité” de la littérature postmoderne.

L'attribution *politically correct* d'une "influence salutaire" à ce qui était autrefois perçu comme les "marges" fait commodément contrepoids au conservatisme esthétique de cette position. Mais les choses sont peut-être plus compliquées. Le langage, moyen sans lequel la notion de "littérature" est impensable, ne peut faire autrement que de représenter. La Haute Modernité montre que même si l'on peut se servir d'un matériau non-linguistique pour des fonctions non-référentielles, cet usage demeure expérimental. La couleur, le trait de crayon sur un morceau de papier ou la pierre sculptée, peuvent bien entendu fonctionner comme des représentations, mais ils résistent à la représentation plus facilement, plus "naturellement" qu'un mot écrit ou parlé. Mais comme on éprouve tant de difficulté à laisser les mots être "ce qu'ils sont", on finit par attribuer des fonctions de représentation à des textes, même si ces textes – les romans postmodernes, par exemple – ne les ont jamais revendiquées. Le langage ne peut pas éviter les effets de "Welthaltigkeit"³⁴, mais cela ne veut pas dire que la "Welthaltigkeit" soit redevenu un paradigme épistémologique ou littéraire dominant. La musique contemporaine³⁵, les images saccadées produites par la haute technologie et qui captent de plus en plus nos regards et occupent nos cerveaux³⁶, ainsi que l'enthousiasme sans précédent pour la pratique et le spectacle du sport³⁷, semblent pointer des désirs associés moins à la représentation, à la "Welthaltigkeit" et à l'expérience, et bien davantage à la présence³⁸, à l'intensité et, bien entendu, à la perception. Peut-être s'agit-il de désirs, je suis prêt à en convenir, qui ne pourront jamais être satisfaits, mais ces

³⁴ Exactement comme l'"effet de réalité" dont parle Roland Barthes. En d'autres termes: le langage comme moyen ne peut pas faire autrement que de produire des "effets de référentialité", à moins qu'on l'utilise explicitement, comme les surréalistes, dans le but de problématiser cette fonction.

³⁵ Je suis redevable pour cette remarque à mes amis Maria Menocal (Yale) et Friedrich Kittler (Humboldt Universitaet zu Berlin) qui, tous les deux, n'ont pas épargné leurs efforts, depuis maintenant des années, pour essayer de me convaincre que la musique rock est le paradigme véritable du phénomène de "présence" auquel je me réfère ici. Ils prêchent un (semi)converti.

³⁶ Voir Wlad Godzich, "Language, Images, and the Postmodern Predicament", dans Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Materialities of Communication*, Stanford, 1994, p. 355-373.

³⁷ Avec l'appui et l'encouragement énergiques du Département des sports de l'Université Stanford, je projette d'écrire un livre sur l'esthétique du football américain, dont le but sera de décrire et d'analyser l'enthousiasme en question.

³⁸ Ce concept est utilisé dans le sens proposé par Jean-Luc Nancy dans *The Birth of Presence*, Stanford, 1993 (en particulier, p. 1-6, 143-166).

désirs n'en sont pas moins réels, c'est justement l'impossibilité de leur réalisation qui leur confère l'état de désirs). Les écrans, les écouteurs et la simple coprésence dans l'espace sont sans doute plus propices à la production d'une telle intensité que les livres imprimés. La fin des cascades de la Modernisation (à supposer que cette fin puisse être envisagée³⁹) marquerait la fin d'une culture fondée sur la centralité incontestée du langage comme médium et sur son inéluctable fonction de représentation.

KASKADY MODERNIZACJI

Streszczenie

Nawiązując do kilku ważnych dzieł współczesnej socjologii i analizy systemów (Luhmann) oraz do prac opartych na nowym zrozumieniu i na oryginalnej interpretacji czasu i historii (Koselleck, Kojève) oraz powołując się na Hegla („humor obiektywny”), na José Ortega y Gasset („dehumanizacja sztuki”), oraz na M. Foucault („granice przedstawialności”), H. G. Gumbrecht proponuje nową interpretację, typologię oraz periodyzację nowoczesności. Autor odwołuje się do pewnych pojęć związanych z epistemologią oraz z hermeneutyką: pojęcie czasu historycznego, przyspieszenia czasu historycznego w XIX-tym wieku, temporalizacji, epoki, końca okresu sztuki, końca historii, pojęcie obserwacji oraz różnych typów obserwatora, pojęcie pola hermeneutycznego, zagadnienie analizy tekstów opartej na orientacji w różnych układach czasowych leżących u powstania danego tekstu, modernizacja epistemologiczna między rokiem 1780 a 1830. Celem artykułu jest wykazanie co leży u podstaw historycznego, filozoficznego, socjologicznego oraz hermeneutycznego i literackiego zrozumienia nowoczesności. Zdaniem krytyka przyspieszenie tempa różnych nowoczesności, których rozwój i ewolucja znajdują odpowiednik w metaforze „kaskad modernizacji”, związane jest z wkroczeniem w proces badawczy oraz twórczy specyficznej pozycji oraz funkcji obserwatora. W pierwszym wypadku chodzi o obserwatora ustawionego wyłącznie w stosunku do przedmiotu obserwacji. Co do obserwatora drugiego typu, jego funkcja polega nie tylko na obserwacji przedmiotu, lecz także na obserwacji własnego procesu obserwacji oraz na samoobserwacji. Odwołując się do licznych faktów historycznych oraz literackich i artystycznych, H. U. Gumbrecht proponuje następującą periodyzację oraz typologię nowoczesności: 1. Pierwsza nowoczesność-odkrycie Ameryki, wynalazek druku, przekroczenie oraz pozostawienie w polu historycznego widzenia „ciemnego średniowiecza” 2. Nowoczesność druga: skomplikowany proces epistemologicznej modernizacji dochodzący do głosu pod koniec XVIII wieku (1780) i trwający grosso modo do roku 1830 (Hegłowska idea zakończenia historii poprzez jego system filozoficzny; 3. Trzecia nowoczesność tzw.

³⁹ Voir la note 29.

„wzniosła nowoczesność” („High Modernity”. „haute modernité”) to lata dziesiąte, dwudzieste oraz w mniejszym stopniu trzydzieste XX-go wieku (Joyce, J. L. Borges, T. S. Eliot, V. Woolf, W. B. Yeats, L. Pirandello, Garcia Lorca, Proust, Breton., Pessoa) związane także z wkroczeniem do sztuki i do literatury tzw. „modernizmu”; 4. Postmodernizm: kategoria opisowa kierunku w sztuce i w literaturze pod koniec dwudziestego wieku. Pojęcie postmodernizmu jako czwartej nowoczesności lub jako jednej z kaskad modernizacji pozwala na określenie ważnych różnic między sztuką i literaturą końca dwudziestego wieku oraz sztuką i literaturą „wzniosłej nowoczesności” (Gabriel Garcia Márquez, U. Eco, T. Pynchon, Fruttero/Lucentini).

Wladimir Krysin