

# Voir la théorie

*Préface des traducteurs*

Le capitalisme se donne à voir. Les médias nous le représentent au quotidien, l'état actuel du monde ne serait autre que flux économiques, imports et exports de biens, mouvements de population et de matières premières – longitudes et latitudes se courbant au gré des vents économiques, distordues par la force et l'attraction de pôles en constante mutation, noyaux urbains aux rythmes de vie calqués sur les fluctuations du marché. La ville se dessine comme un point de convergence dont la grosseur varie en fonction de la richesse, de l'attrait touristique ou de la population. Dans sa masse se détaillent toutes sortes de figures humaines, avatars affairés dont la virtualité en puissance vient mimer les lignes du capital. En surface, de l'individu au monde, à travers la ville, un tableau prend forme.

Cette description, comme toute description, est une image, et comme toute image, elle excède le réel qui la compose et qu'elle dissimule. Figure « extrême », médiatique et propagandiste de la globalisation, elle fait pourtant, à n'en pas douter, sens commun. Bien entendu, la représentation est trompeuse, et en deçà de la façon dont le capitalisme contemporain se représente lui-même, ces trois strates de visibilité – l'homme, la ville, le monde – s'accompagnent irrémédiablement d'un effrangement lorsqu'elles entrent en résonance avec leur extrême autre, cela qui n'est pas représenté mais demande ou cherche à l'être : pauvreté et exploitation, déréliction urbaine et étatique, rapports de force et de production, selon que le flux coupe ou non votre position, quartier ou continent. Le capital se donne à voir, certes, mais à l'image de la « main » d'Adam Smith, il emporte avec lui un potentiel « invisible ». Une question se pose donc : comment appréhender, comprendre et (re)connaître le capitalisme visuellement ?

Des artistes et des praticiens de l'image auront cherché à résoudre l'équation. Pensons à Hans Haacke lorsqu'il cartographie le marché immobilier new-yorkais en 1971 pour reconsidérer la prétendue neutralité du musée, ou à Camilo Vergara photographiant au fil des ans les mêmes quartiers américains pour rendre perceptible leur lente décrépitude. Ces exemples de phénomènes mis au jour par l'image artistique l'auront aussi été, de diverses manières, par les analyses de la sociologie et des *cultural studies*. L'art rend visible l'invisible, dit-on, mais peut-être en est-il de même pour la « théorie ». Étymologiquement, la racine grecque du terme porte en elle un « voir » dont il faut réinscrire le sens.

Telle est la voie empruntée par la philosophe américaine Susan Buck-Morss lorsqu'elle confronte le « tournant visuel » des humanités anglo-saxonnes aux perspectives d'une philosophie matérialiste mêlant intimement l'esthétique à la théorie sociale. Historienne de l'École de Francfort et co-éditrice des *Gesammelte Schriften* de Theodor Adorno, ses recherches menées au début des années 1970 se concrétisent dans un premier livre, *The Origins of Negative Dialectics* (1977). Cette réflexion sur les philosophies d'Adorno et de Benjamin laisse place durant les années 1980 à une approche davantage focalisée sur Benjamin. Dans *The Dialectics of Seeing* (1989), elle retrace le cheminement temporel et spatial du philosophe, non simplement à des fins biographiques, mais pour exhumer une méthodologie (textuelle et visuelle) sous-jacente à sa pratique et donner une interprétation critique de son projet inachevé, le *Livre des Passages*. Dès lors, c'est à partir de Benjamin que l'image prend chez elle une importance croissante. Si ses premiers travaux intégraient des thématiques et des objets propres à la modernité occidentale, européenne en particulier, elle aura plus récemment orienté son propos vers une anthropologie philosophique de la globalisation, dont témoignent son essai *Hegel et Haïti* et, concernant l'image, la notion d'« Empire

visuel<sup>1</sup> ». Cette évolution s'est concrétisée dans deux ouvrages. Le premier, *Dreamworld and Catastrophe* (2000), rend compte de l'épuisement du désir utopique qui avait animé la modernité industrielle au xx<sup>e</sup> siècle, tout en dévoilant la réciprocité des formes culturelles qui ont caractérisé ses différents régimes politiques, entre Est et Ouest. Le second, *Thinking Past Terror* (2003), regroupe quant à lui une série d'articles balayant les thèmes de la culture visuelle, de la possibilité d'une contre-culture globale ou encore des rapports entre théorie critique et islamisme.

Outre qu'elle introduit une philosophe américaine majeure peu traduite en français, la sélection de textes qui compose ce livre partage un objectif double. Il s'agit d'une part de rendre compte de la spécificité d'un travail philosophique situé à la frontière de l'image comme objet social et de la théorie comme pratique visuelle, d'autre part de poursuivre la diffusion française de ce champ d'étude multiforme que sont les *visual studies*. Le travail de Buck-Morss ne répond pas du domaine traditionnel de l'image – l'histoire de l'art – mais de la discipline philosophique, et plus précisément de la philosophie matérialiste qui imprègne la théorie critique. Telle est son originalité. Inscrite dans la tradition marxiste, Buck-Morss esquisse ici un dépassement des métaphores critiques traditionnelles pour multiplier les angles d'approche visuels du capitalisme.

---

1. On consultera notamment ses articles « Visual Studies and Global Imagination », *Papers of Surrealism* 2 (2004), pp. 1-29 ; et « Visual Empire », *Diacritics*, 37/2-3 (2007), pp. 171-198. Nous renvoyons à la brève bibliographie située à la fin du livre pour les informations bibliographiques relatives aux différents ouvrages de Susan Buck-Morss.

## ... avec Benjamin

« Par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité accrue avec l'application de la méthode marxiste<sup>2</sup> ? », s'interrogeait Walter Benjamin dans une note du *Livre des Passages*. On le sait, Marx lui-même aura développé des *images* visant à rendre perceptibles les effets du capitalisme – *camera obscura* et idéologie comme fausse conscience, fétiche de la marchandise ou fantasmagorie –, autant de métaphores qui auront durablement marqué le discours marxiste, mais qui l'auront également limité. La critique de l'économie politique peut-elle dépasser ce type de figures pour rendre compte du capitalisme dans la diversité de ses représentations ? Et quelle forme prendrait un tel dépassement ?

Après avoir *lu* le capital<sup>3</sup>, sans doute nous faut-il également chercher à le *voir*, suivant en cela Marx, mais surtout Benjamin, l'un des premiers, sinon le premier, à avoir développé une pensée critique en s'attachant à l'expression visuelle de la modernité. Cette dimension de son œuvre surprend parfois, dans la mesure où ses écrits ne convoquent que peu d'images autres que métaphoriques et ne développent pas, à proprement parler, de théorie de l'image. Mais Buck-Morss y insiste et nous rappelle qu'il consulta assidûment les archives parisiennes du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale – entre mai et septembre 1935, puis en janvier 1936 –, où il compila un album, vraisemblablement destiné à accompagner son *Livre des Passages*, aujourd'hui malheureusement disparu<sup>4</sup>. De fait,

2. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Cerf, 2006, Paris, p. 477.

3. Même si les enjeux sont très différents, le titre de ce livre évoquera bien sûr *Lire le Capital* de Louis Althusser *et al.*, c'est-à-dire une « lecture », à proprement parler, du *Capital*.

4. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1989, p. 71. Rolf Tiedemann a inclus dans l'édition que nous connaissons du *Livre des Passages* des images auxquelles Benjamin fait référence dans ses notes, estimant qu'elles auraient pu faire partie de cet album.

la fascination de Benjamin pour les images est réelle. En septembre 1935, il fait explicitement part d'une réorientation de sa recherche dans une lettre à Gretel Adorno : « Voilà une nouveauté : je réunis un important matériau iconographique oublié. On peut agrémenter un livre [...] des documents illustrés les plus significatifs et je ne veux pas d'avance priver le mien de cette possibilité<sup>5</sup>. » Aussi, selon Buck-Morss, « interpréter le projet de Benjamin conduit inévitablement à développer une méthodologie visuelle », d'autant plus, ajoute-t-elle, que « les textes de Benjamin visualisent les idées [et que] ses métaphores visuelles, qui nous impressionnent tant dans la brillance de son écriture, ne sont jamais simplement des métaphores. Elles sont aussi des objets de son monde<sup>6</sup>. »

Cette « nouveauté » dans sa pratique – et comme Buck-Morss, on pourrait voir en lui le premier philosophe accordant une place légitime aux images de la culture, doublé d'un marxiste iconophile (ce qui ne va pas de soi) – repose sur un concept omniprésent dans *Voir le capital*, celui d'« image dialectique ». Image-relation visant la mise en tension des « extrêmes », point de rencontre de forces qui s'opposent et se conjuguent, montage surréaliste appliqué à la philosophie selon Ernst Bloch (rappelons que Benjamin avait entrevu ce principe formel dans les photomontages de John Heartfield)<sup>7</sup>, l'image dialectique représentait aux yeux du philosophe une synthèse de l'expérience du monde, offrant une vision cohérente à la réflexion philosophique, et le lieu de cristallisation d'un potentiel historique. Dans une remarque célèbre du *Livre des Passages*, il affirme que « seules les images dialectiques sont des images authentiques » et que

5. Lettre de Walter Benjamin à Gretel Karplus datée du 10 septembre 1935, dans *Correspondance, 1930-1940*, édition établie par Christoph Gödde et Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Christophe David, Gallimard, Paris, 2007, p. 230.

6. Susan Buck-Morss, « Globalization, Cosmopolitanism, Politics, and the Citizen », entretien avec Laura Mulvey et Marquard Smith, *Journal of Visual Culture* 1/3 (2002), pp. 327-328.

7. Voir Ernst Bloch, « La forme de la revue dans la philosophie » (1928), dans *Héritage de ce temps*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978, pp. 340-343.

« l'endroit où on les rencontre est le langage<sup>8</sup> ». Cette seconde précision ne remet toutefois nullement en cause son attachement à l'image, bien au contraire. C'est précisément en réhabilitant l'image dans le texte que s'opère chez lui un mouvement du texte *vers* l'image. Épistémologiquement, un tel mouvement constitue une critique du logocentrisme, qualifiée de « *pictorial turn* » par W.J.T. Mitchell. La place du visuel est réaffirmée par rapport au linguistique et « la dialectique du discours et de la vision [devient] la figure fondamentale du savoir en tant que tel<sup>9</sup> ». Historiquement, il souligne la naissance d'une « vision du monde », résultant par exemple d'une nouvelle forme ou technique de représentation – la perspective au xv<sup>e</sup> siècle, la photographie au xix<sup>e</sup> siècle, ou le montage (plastique, photographique, cinématographique, textuel) pour Benjamin en son temps – et modifiant durablement un régime de pensée ou une épistémè. Bien qu'il n'ait pu la développer, ici repose l'une des potentialités *visionnaires* de Benjamin lorsqu'il cherche à saisir d'un coup d'œil les axiomes théoriques et philosophiques (mais aussi sociaux et culturels) de ce qui lui est contemporain, comme ce passage de l'*Origine du drame baroque allemand* le laisse suggérer : « Toute idée renferme l'image du monde. La tâche de la présentation de l'idée, ce n'est rien de moins que de dessiner cette image en réduction du monde<sup>10</sup>. »

On pourrait dire de ces essais de Buck-Morss, et de ses travaux en général, qu'ils poursuivent ou parachèvent les intuitions de Benjamin. En ce sens, l'image telle qu'elle la mobilise et l'émancipe dans le cadre d'une philosophie matérialiste relève d'un croisement, entre la filiation benjaminienne d'une part, et le contexte des *visual studies* et du tournant visuel des humanités de l'autre. Il s'agit

8. Walter Benjamin, *Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 479.

9. Voir W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 70 ; se reporter également au chapitre « The Pictorial Turn », pp. 11-34.

10. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, Paris, 1985, p. 59.

pour elle de transformer la théorie en *praxis* visuelle, afin de *voir* le noyau théorique de l'argumentation, cela moins en s'appuyant sur les images comme illustrations qu'en les utilisant comme contreparties dialectiques du texte destinées à produire une expérience cognitive chez le lecteur. Ainsi, la méthode critique se tourne vers la possibilité de visualiser les faits culturels ou les processus économiques de la modernité, avec pour prélude l'objet-type du capitalisme d'un point de vue marxiste : la marchandise.

## Iconologie de la marchandise

Comme le soutenait Marx dans *Le Capital*, la marchandise est dialectique par excellence. Elle est une chose qui tout à la fois « se comprend d'elle-même » et demeure voilée d'une « brume fantomatique » ; d'où le fait qu'il lui associe la figure du « fétiche », c'est-à-dire un objet matériel concret, perceptible et manipulable, et l'agent d'une impression fantasmatique dans la conscience, une « évanescence », une « figure autonome, douée d'une vie propre », évoluant dans « les zones nébuleuses du monde religieux<sup>11</sup> ». Éprouver la marchandise comme fétiche dans le monde capitaliste, c'est ne pas en reconnaître la nature historique et rester prisonnier d'une nature mythique. Chez Benjamin, le flâneur est le modèle d'un être *sujet à/objet de* la marchandise. Pour s'en détacher, pour dévoiler la réalité de la production capitaliste – pour parvenir à l'« éveil » politique et collectif –, il faut savoir lire les traces qu'elle porte à sa surface, et donc réactiver le potentiel humain de la nature industrielle (le travail) qui s'y trouve pétrifié. Pour Benjamin, il s'agit de dévoiler l'histoire mythique au profit

---

11. Karl Marx, *Le Capital*, édition de Jean-Pierre Lefebvre, PUF, coll. « Quadrige », Paris, livre 1, pp. 81-87.

de l'histoire naturelle ; cela passe par l'examen d'un « fossile », c'est-à-dire de la marchandise comme « trace » (*pré*-historique), dont le passé viendra « télescoper » notre présent.

Cette interprétation est assez classique, mais les choses prennent une tournure différente si l'on revient sur la notion d'image dialectique. La tension entre une « lisibilité » et une « visibilité » de la marchandise est déjà présente chez Marx – comme on peut l'entendre dans les termes du *Capital* cités ci-dessus, ou au travers de la notion de « hiéroglyphe social<sup>12</sup> » qu'il lui associe –, et en ce sens, elle est le siège d'une « iconologie » au sens littéral du terme. L'iconologie ne concerne pas simplement l'histoire de l'art et l'interprétation des données culturelles qui conditionnent les œuvres (au sens de Panofsky). Science générale des représentations, elle vaut pour tout objet (ou sujet) de culture. Or, Marx rapporte la qualité visible de la marchandise à une altérité, à un fonctionnement magique à démystifier, et en fin de compte à une idole de l'esprit qu'il faut renverser – d'où l'« iconoclasme » du marxisme traditionnel tel que l'interprète W.J.T. Mitchell (et accessoirement, ses difficultés à développer une esthétique sur cette base)<sup>13</sup>. Face à la marchandise, Benjamin conserve cette dimension iconologique, mais la développe en prenant une voie bien différente de Marx quant à ce qu'elle implique de visibilité et de réaction à son rencontre<sup>14</sup>. S'il n'emploie pas la notion d'« iconologie » à ce sujet, sa portée transparait cependant dans l'ambivalence du concept d'image dialectique – peut-être au sens d'Aby Warburg, comme « iconologie de l'intervalle » (*Ikonomie*

---

12. *Ibid.*, p. 85.

13. Voir W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Les Prairies ordinaires, Paris, 2009, p. 246-313.

14. De même – et le parallélisme mériterait d'être sondé plus avant – qu'il ne joue pas la *production* contre la *consommation*, mais préserve cette dernière à la fois comme contrepartie dialectique de la première et, tout simplement, comme sujet digne d'intérêt.

*des Zwischenraumes*)<sup>15</sup>, l'image dialectique se trouvant au cœur même de la médiation théorique<sup>16</sup>.

Le capitalisme ne sait pas rendre compte de la diversité sociale qu'il génère et de l'exclusion qu'il produit. Il ne peut donner voix et représentation à la multitude de figures qui le fonde – « dans ce que les phénomènes ont de plus singulier, de plus bizarre, dans les tentatives les plus faibles, les plus maladroites, comme dans les manifestations les plus décadentes<sup>17</sup> ». Pourquoi, dès lors, afin de reconnaître la *différence* de ces figures, ne pas suivre Benjamin, opposer sa contrepartie dialectique au monde capitaliste tel qu'il se représente lui-même et ainsi mettre les « extrêmes » en tension ? C'est à cet effet que Buck-Morss pousse à son comble la méthode benjaminienne pour venir schématiser, visuellement et positivement, le paysage des figures qui gravitent autour de la marchandise comme image dialectique, au « centre<sup>18</sup> » de la *structure interne invisible* des éléments du monde moderne recueillis dans les

---

15. Cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000, p. 114.

16. Ajoutons que cela pourrait déboucher sur une interprétation d'un des problèmes clés de la philosophie de Benjamin, celui de la place de la « théologie » dans sa pensée. Buck-Morss le rappellera ici même, pour Benjamin, « le commentaire d'une réalité [...] réclame une méthode toute différente de celle appelée par le commentaire d'un texte. Dans un cas, c'est la théologie qui est la science fondamentale, et, dans l'autre, c'est la philologie. » (*Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 477.) Si la théologie se rapporte au réel comme la philologie au texte, et si la marchandise se rapporte – dans sa conception marxiste – à la fois à une « lisibilité » et à une « visibilité », et donc à une iconologie, se pourrait-il que la théologie telle que l'entend Benjamin se corrèle, en un sens du moins, à cette dimension de « visibilité » de la marchandise que Marx situe dans les « zones nébuleuses du monde religieux » ? Telle serait la question.

17. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 57.

18. Comme il en rend compte à Gershom Scholem : « Ici encore [dans le *Livre des Passages*] le déploiement d'une notion traditionnelle occupera le centre. C'était là celle de *Trauerspiel*, ce serait ici celle du caractère fétichiste de la marchandise. » Lettre de W. Benjamin à Gershom Scholem datée du 20 mai 1935, dans *Correspondance, 1929-1940*, traduit par Guy Petitdemange, Aubier Montaigne, Paris, 1979, p. 156. Cité par Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 211.



« visuelle » de ce texte n'apparaîtra pas forcément à la première lecture, mais les trois figures du *Livre des Passages* que l'auteure y aborde s'inscrivent néanmoins dans un paysage, et telle en est la cartographie. Les deux axes du schéma – « nature pétrifiée/nature transitoire » et « rêve/éveil » (c'est-à-dire, respectivement, la « réalité » et la « conscience » hégéliennes) – se coupent en un point d'« indifférence » : la marchandise comme image dialectique. Chaque aire de la carte décrit ses différents « visages » contradictoires : fétiche et fossile, image de rêve et ruine. L'interprétation qu'en donne Buck-Morss est lumineuse : « Le *fossile* qualifie ici la marchandise [...] comme restes visibles d'un *ur*-phénomène [...]. Le *fétiche* est le mot-clé de la marchandise comme fantasmagorie mythique, une histoire à l'arrêt ; il correspond à la forme réifiée de la nature nouvelle, condamné à l'Enfer moderne du nouveau comme répétition du Même. Mais cette fantasmagorie fétichisée est aussi la forme dans laquelle le potentiel humain et socialiste de la nature industrielle repose, figé, en attente de l'action politique collective qui le réveillera. L'*image de rêve* est la forme transitoire, rêvée, de ce potentiel. En elle, les significations archaïques resurgissent comme anticipation de la "dialectique" de l'éveil. La *ruine*, créée de toute pièce dans la poésie allégorique de Baudelaire, est la forme dans laquelle apparaît l'image de rêve du siècle passé, comme décombres du présent ; mais elle renvoie aussi aux éléments de construction démembrés (à la fois sémantiques et matériels) à partir desquels bâtir un nouvel ordre<sup>20</sup>. »

Les nombreuses figures qui auront retenu l'attention de Benjamin trouvent leur place dans ce paysage – comme pourraient s'y inscrire les nôtres aujourd'hui, au croisement de ce même point d'indifférence. L'« éveil » politique et socialiste est corrélatif d'une capacité à se représenter et à se situer vis-à-vis des coordonnées de la marchandise. Quelle est notre place sur l'échiquier capitaliste ?

---

20. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, op. cit., pp. 210-212.

Télescopage : le collectionneur, le chiffonnier et le détective arpentent le champ des fossiles et des ruines, le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée celui des images de rêve et du fétiche comme forme fantasmagorique...

## De l'anesthésie psychique à la cartographie cognitive

Les figures du *Livre des Passages* sont indissociables du cadre urbain, et Benjamin avait bien pour projet de reconstituer une histoire matérialiste du XIX<sup>e</sup> siècle fondée sur le Paris de la modernité. Dans le présent ouvrage, la ville trouve avec Benjamin un prolongement dans le texte d'ouverture : « entre monde de rêve et catastrophe », elle est le préliminaire tant à la compréhension historique, dialectique et politique de la flânerie qu'à la définition du sentiment qui – à l'instar de l'anomie durkheimienne ou de l'aliénation du travail et des travailleurs théorisée par le jeune Marx dans les *Manuscrits de 1844* – constitue l'un des termes-clés de la théorie de la modernité développée par Buck-Morss, à savoir l'« anesthésie ».

Certes, l'approche n'est pas inédite. Elle évoque Georg Simmel et sa description de la « réserve » mise en œuvre par le citadin pour sauvegarder son psychisme de la multiplication des interactions et des phénomènes qui l'entourent, ou bien encore la paralysie de l'imagination du spectateur par la culture de masse que théorisaient Adorno et Horkheimer<sup>21</sup>. Ce qui fait la particularité de cette thèse « anesthésique » est tout simplement l'ampleur de son projet critique. L'appauvrissement sensoriel ne se réduit selon elle ni à un

---

21. Georg Simmel, *Les Grandes Villes et la Vie de l'esprit*, traduit de l'allemand par Françoise Ferlan, L'Herne, Paris, 2007 ; Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974.

phénomène proprement urbain ou médiatique, ni à une caractéristique du capitalisme en tant que mode d'organisation économique et politique. Corrélatif du développement de la philosophie esthétique – que la modernité verra à terme s'enfermer dans la seule théorisation de l'œuvre d'art alors même que s'esthétise et s'anesthésie la réalité empirique –, le concept forme le dénominateur commun d'un ensemble de pratiques sociales (consommation de drogue, techniques médicales, etc.), parallèles aux altérations de la psyché par les « chocs » propres à la vie moderne. Si le *xx<sup>e</sup>* siècle a véritablement débuté par la Grande Guerre et la destruction psychique de ses combattants – l'historien George Mosse parle d'une « brutalisation » annonciatrice du totalitarisme<sup>22</sup> –, aujourd'hui, tel que le soutient notamment Naomi Klein, le choc et le traumatisme sont notre lot à tous, à la fois comme norme psychique et stratégie élaborée d'implantation des réformes les plus débridées du capitalisme<sup>23</sup>.

De cela, Susan Buck-Morss tire deux conclusions. D'une part, la nécessaire réorientation de l'esthétique vers une anthropologie philosophique (dans un sens « radicalement matérialiste<sup>24</sup> ») : qu'elle soit ou non propre à un régime politique ou à un mode de production économique particulier, l'anesthésie individuelle et collective tendra toujours vers un seul et même danger, celui du fascisme – processus vis-à-vis duquel Benjamin nous mettait déjà en garde dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935). D'autre part, il s'agit de repenser en profondeur le capitalisme globalisé susceptible d'en cultiver les germes. Ainsi que le souligne ici l'essai « Voir le capital », l'impossibilité de visualiser « risque de faire le jeu d'un nationalisme réactionnaire, qui pros-

22. George Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, traduit de l'anglais par Edith Magyar, Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2009.

23. Voir Naomi Klein, *La Stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*, traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Actes Sud, Paris, 2008.

24. Voir Susan Buck-Morss, « Aesthetics after the End of Art », entretien avec Grant H. Kester, *Art Journal* 56/1 (1997), p. 43.

père précisément sur l'aveuglement des déterminations objectives de la vie sociale contemporaine ». Seule une réponse active à cet aveuglement peut nous permettre de dépasser *et* les représentations dont se pare lui-même le capitalisme *et* les images dont l'icoclisme marxiste l'a affublé – autrement dit, il faut cartographier et s'interroger sur la possibilité d'une visualisation de ce qui n'est pas à proprement parler « visualisable ».

La « cartographie cognitive » est centrale chez un autre théoricien marxiste contemporain, Fredric Jameson, dans son approche du postmodernisme comme « logique culturelle du capitalisme tardif ». Fondé sur la définition althusserienne de l'idéologie comme « représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence<sup>25</sup> », le concept croise également les travaux de l'urbaniste Kevin Lynch menés au début des années 1960 sur la ville américaine et « la représentation mentale de cette ville chez ses habitants<sup>26</sup> » (l'intérêt de Buck-Morss pour la ville *et* la cartographie n'est peut-être pas anodin en ce sens). Selon Lynch, l'impression de sécurité émotive éprouvée par le citoyen découle de la lisibilité de son environnement urbain. À l'opposé, comme le reformule Jameson, une image incomplète ou floue engendrée par une ville au sein de laquelle « les gens ne sont capables de cartographier (dans leur esprit) ni leur propre position ni la totalité urbaine dans laquelle ils se trouvent<sup>27</sup> » peut provoquer l'anxiété, voire la terreur. Il en est de même pour l'image floue en général et, partant, pour l'irreprésentabilité des structures économiques. L'étude généalogique de Buck-Morss dans « Voir le capital » s'attache ainsi moins à analyser les modes de représentation de l'économie politique en tant que tels qu'à questionner sa représentabilité même.

25. Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée* 151 (1970), pp. 24-29.

26. Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, traduit de l'anglais par Marie-Françoise et Jean-Louis Venard, Dunod, Paris, 1984, p. 3.

27. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par Florence Nevoltry, ENSBA, Paris, 2007, p. 100.

Cette thèse est au cœur du regard critique qu'elle porte sur la lecture d'Adam Smith par Michel Foucault au Collège de France en mars 1979. Concluons ici en précisant la nature. Foucault revient sur la célèbre métaphore du philosophe anglais, la *main invisible* – cette main « qui fait qu'aucun agent économique [ni aucun agent politique] ne doit et ne peut chercher le bien collectif ». La théorie économique de Smith limiterait de fait l'exercice du pouvoir : « Le pouvoir, le gouvernement ne peut pas faire obstacle au jeu des intérêts individuels [et] il est impossible que le souverain puisse avoir sur le mécanisme économique un point de vue qui totalise chacun des éléments. » Ainsi, la main invisible interdit « toute forme de regard en surplomb qui permettrait de totaliser le processus économique<sup>28</sup> ». Selon Foucault, cette opacité rendrait donc le monde économique impossible à représenter dans sa globalité, et c'est à cette idée que résiste Buck-Morss en montrant que, des physiocrates aux économistes contemporains, la visibilité est avant tout affaire de projet, de volonté (et de nécessité) de représentation – la représentation de l'économie se questionne. Il en sera de même pour tout projet socialiste en devenir, comme le souligne ailleurs Jameson : « Oui, penser politiquement implique de représenter les choses sous la forme de diagrammes, de rendre visible les vecteurs de force tels qu'ils s'opposent et s'entremêlent, de réinscrire la réalité graphiquement de façon à situer les centres de pouvoir, leurs mouvements et leur robustesse. De tels diagrammes [...] constituent l'ultime issue pour quitter les idées et s'engager dans une nouvelle forme de matérialisation<sup>29</sup>. »

Maxime Boidy et Stéphane Roth, mars 2010

---

28. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Le Seuil-Gallimard, Paris, 2004, p. 283-284.

29. Fredric Jameson, « Symptoms of Theory or Symptoms for Theory? », *Critical Inquiry* 30/2 (2004), p. 406.