

# Entre le modernisme et le postmodernisme

GHEORGHE CRĂCIUN

## *Constatations et précautions*

Pour commencer il me faut attirer l'attention sur le fait que la discussion autour du postmodernisme a lieu, chez nous et ailleurs, quand même le concept de modernisme n'est pas très clair. On sait seulement qu'il existe des points de vue qui intègrent dans le modernisme le symbolisme (comme modernisme précoce, et le meilleur exemple à cet égard est Hugo Friedrich) ou l'avant-gardisme (comme modernisme radicalisé, dans la vision d'Umberto Eco, par exemple). Le modernisme connaîtrait aussi une étape néo-moderniste représentée par la littérature des premières décennies après la seconde guerre mondiale, ou le postmodernisme lui-même est une forme de néo-modernisme. Toutes ces distinctions et assimilations on les retrouve dans le livre de Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity*, récemment publié en traduction roumaine.

D'autre part, il pourrait même y avoir, à la rigueur, un anté-modernisme postmoderne, qu'il faudrait chercher en remontant loin dans le temps, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la prose de Lawrence Sterne ou dans la poésie de Wordsworth, sinon encore plus loin, dans la poésie de Gongora et les romans de Cervantes. On peut se demander si la relation modernisme-postmodernisme a une valeur chronologique ou typologique. Le célèbre livre de G. R. Hocke, *Le maniérisme dans la littérature* pourrait avoir aujourd'hui pour titre, tout en gardant les distinctions et les exemples de l'auteur, mais en les renforçant par-ci par-là, *Le postmodernisme dans la littérature*. Il s'ensuit que le postmodernisme est une variante du maniérisme, bien que, en fin de compte, personne n'en mettrait la main au feu.

Si l'on continue d'examiner les équivalences possibles, il est hors de doute que nous risquons de tomber dans le jeu dangereux de l'hégémonie des concepts, en nous demandant inutilement lequel d'entre eux est le plus fort. Étant donné l'ambiguïté foncière des notions avec lesquelles nous opérons, je ne crois pas que nous pouvons nous permettre un tel luxe. Le postmodernisme existe, s'il existe, seulement dans la mesure où il institue un nouveau paradigme culturel. Seulement s'il l'institue vraiment et ne se contente pas de reprendre et de développer celui qui existe déjà, dans sa prévisible variante parodique.

Mais quelqu'un peut-il dire avec la plus grande conviction que la nouveauté est possible sans resémantisation? L'historique et le typologique se conditionnent réciproquement. L'ambivalence est implacable. Il n'existe pratiquement pas de concept historique qui ne suggère pas tout de suite une séduisante extrapolation typologique. De cette ouverture dérivent ensuite de nombreuses confusions et complications. Il convient de noter cependant que la

resémantisation et la réécriture semblent des principes sacro-saints du mouvement postmoderne, alors que le modernisme lui-même en use pleinement.

Les raisons qui conduisent à l'apparition de nouveaux concepts culturels et littéraires peuvent avoir les motivations les plus diverses. Toutefois, ce qui devrait nous préoccuper vraiment ce ne sont pas les causes extérieures, conjoncturelles, qui font que quelqu'un, un théoricien ou un écrivain, soutienne la nécessité d'un terme nouveau ayant une valeur épistémologique (à la manière de John Barth, par exemple, dans l'article *La Littérature du renouveau*, publié en 1967), mais ce qui se passe effectivement dans le champ du langage, de l'esthétique et des mentalités culturelles, où il faudrait pouvoir saisir une nouvelle configuration ontologique. Le moment qui marque le changement des codes de communication et l'apparition d'un autre modèle littéraire et de vie est essentiel même lorsque celui-ci ne possède pas encore un concept qui puisse le distinguer. Quand ce changement apparaît, la nouveauté se manifeste dans le champ de la création effective, de la création institutionnelle à la création vestimentaire, par exemple. Autrement, toute théorie, tout manifeste peuvent rester lettre morte ou un simple vœu. Certes, on ne saurait omettre le fait que l'article de John Barth s'appuie sur d'innombrables exemples, la plupart d'entre eux vraiment symptomatiques. On peut même parler dans ce cas d'une relativité on ne peut plus prudente des inclusions.

Ce qui est plus grave, c'est l'enthousiasme que manifeste Ihab Hassan, lequel, désireux de faire la plus ample démonstration possible, a recours, pêle-mêle, dans ses exemples, à des poètes et des prosateurs qui ne sont pas, par leur option stylistique, exclusivement postmodernistes, mais appartiennent tous au même moment historique. En faisant ce reproche à Ihab Hassan, je ne cache pas que j'ai moi-même ma propre opinion au sujet du postmodernisme. Opinion que j'essaierai d'ailleurs de présenter ci-dessous. Mais le théoricien américain peut être démenti aussi par ses propres catégories. Peut-on parler avec certitude, dans le cas de Garcia Marquez, d'Alain Robbe-Grillet, de Borges ou de Julio Cortazar, d'«anarchie», de «déconstruction», de «surface», d'«épuisement», d'«absence», etc.? Ou des noms comme Philippe Sollers et Maurice Roche, qui relèvent de l'expérimentalisme et de la néo-avant-garde française des années '70, peuvent-ils être inscrits, sans sourciller, au palmarès postmoderniste? Sans parler du fait que les tableaux de traits dis-tinctifs «modernisme» / «postmodernisme» dressés par Ihab Hassan sont trop riches, trop hétérogènes et, par endroits, réversibles. La complexité sémantique et ontologique des deux espaces est évidente, mais les nuances et les faits essentiels ne peuvent être mélangés sans aucune hiérarchie, dans un carrousel ahurissant de concepts, uniquement pour faire des distinctions spectaculaires. Une solution pourrait être de voir dans le modernisme et le postmodernisme des «méta-épistèmes» qui englobent, à leur tour, des mouvements, des programmes, des courants lesquels relèvent d'une période plus longue de temps (dans le cas du modernisme, presque un siècle!). Dans cette situation, les traits en question pourraient être groupés en noyaux chronologiques et problématiques. Pour la première colonne de concepts établis par Ihab Hassan, celle qui concerne le modernisme, les traits se polarisent différemment dans le modernisme précoce, l'avant-gardisme, le modernisme proprement dit et le néo-modernisme. On pourrait bien procéder à des recherches en ce sens.

Ce serait cependant une préoccupation dépourvue de perspective que de continuer cette discussion par de telles objections. En ce qui me concerne, cherchant moi-même à proposer un point de vue sur les concepts de «modernisme» et de «postmodernisme», j'éviterai de recourir à une trop vaste bibliographie, de contredire tel spécialiste d'envergure ou d'approuver tel autre, j'ai même l'impression que chez nous, en Roumanie, la discussion devient souvent stérile et fastidieuse par le complexe de la liste bibliographique et des opinions ayant une grande résonance. Depuis que le postmodernisme a commencé à être (ré)interprété par Heidegger, Vattimo, Lyotard, Derrida, les choses sont devenues encore plus compliquées, dissipées en une gamme infinie de nuances, et c'est justement l'élément littéraire, celui qui devrait nous intéresser en premier lieu, qui n'a ainsi qu'à perdre, je ne veux pas paraître quelqu'un qui sous-évalue l'importance des perspectives philosophiques dans la manière d'aborder la littérature, mais je tiens à faire observer que le modernisme est loin d'avoir eu le privilège de bénéficier d'un aussi grand nombre de points de vue extérieurs, épistémologiques, herméneutiques, phénoménologiques ou d'autre nature, je ne suis pas, moi non plus, évidemment, en faveur d'une analyse en fonction exclusivement des principes esthétiques, immanents, mais je crois que l'élément dont nous devrions tenir compte en premier lieu est le langage dans sa relation avec la structure des textes, avec les mentalités dans leur manifestation historique et avec la fonction sociale de la culture.

### ***La littérature moderne et la motivation du langage***

Pourquoi le langage? Parce que c'est au langage que nous avons un accès immédiat, en toutes circonstances, quelles que soient les valeurs humaines qu'il exprime. Mais c'est déjà là un truisme trop peu convaincant. Ce qui est beaucoup plus significatif c'est le fait que la littérature de la société moderne illustre, pour un très grand nombre de personnes, du lecteur habituel au spécialiste de la lecture, une crise fondamentale du langage. La modernité est un synonyme de la crise et tout le problème consiste, en fin de compte, à savoir quand commence vraiment cette longue période critique dans laquelle nous nous trouvons encore. Le moment de la rupture, faut-il le situer à l'époque de la Renaissance qui, par la découverte de la perspective en peinture et de la rationalité de la distinction entre micro- et macrocosme, introduit, dans notre manière de voir le monde, l'artificialité et la technologie d'une rhétorique sans mystère divin? Faut-il donner raison à T. S. Eliot qui est d'avis qu'avec les poètes métaphysiques anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle (Donne, Dryden, Cowley) apparaît le divorce définitif entre la raison et la sensibilité, divorce devant lequel même le romantisme se révèle impuissant? Faut-il dire, avec Ortega y Gasset, que la littérature moderne est une littérature de «déshumanisation»? Baudelaire avait-il raison, avant le philosophe espagnol, quand il disait que la modernité c'est le présent, le caractère périssable de la valeur, la recherche de l'originalité à tout prix?

Mais tous ces phénomènes, comment se reflètent-ils dans le langage? La crise des formes de communication est une réalité inconnue pour la littérature européenne jusqu'à Novalis, Coleridge et Wordsworth. Et même dans le cas des romantiques majeurs (j'inclus ici également Blake, Nerval, Hölderlin et Eminescu), la méfiance à l'égard du langage ne se manifeste pas

comme une crise grammaticale, comme une crise des structures linguistiques. Le moment où se manifeste la suspicion à l'égard des forces de la langue, le moment où les poètes essayent de proposer des langages autonomes, possibles à travers une autre grammaire que celle déjà connue, est implacablement lié à la seconde moitié du siècle dernier quand, selon l'opinion quasi-unanime des spécialistes, la littérature se trouve ébranlée pour la première fois dans son histoire par une crise du code qui est restée même aujourd'hui insurmontable.

Ce n'est pas le fait qu'avec Mallarmé et Rimbaud la poésie aboutit à la conviction qu'elle est autre chose que le langage habituel, fût-il orné de fleurs de rhétorique, qui re présente la cause de la rupture – c'est le retrait du code poétique de sous le contrôle du lecteur et la suspension des compétences herméneutiques de ce dernier. Tout processus d'automatisation du poétique et du littéraire en général trouve son reflet dans le péché (originale pour toute l'histoire ultérieure de la poésie moderne) de l'incommunicabilité. George Steiner (*Après Babel*), ainsi que Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*), se sont occupés de cette question dans leurs écrits, avec un talent incontestable, aussi n'est-il plus besoin d'insister. Je ne peux m'empêcher cependant de répéter que la rupture du pacte avec le lecteur est si profonde non seulement parce que la poésie, excédée par la rigidité des genres et des espèces et par sa condition d'art de l'ornementation prosodique et stylistique, a cherché purement et simplement autre chose, des formes d'expression plus libres, qui lui soient propres, mais surtout car il existait des raisons intérieures, ontologiques, commandées par un nouveau type de sensibilité. L'intériorisation du lyrisme, la renonciation à l'anecdote et à la discursivité, l'attention accordée à l'ambiguïté et à l'opacité du message, la musicalisation du discours sont des moyens pour capter les contenus psychiques irréductibles, uniques, donc impossibles à atteindre par l'intermédiaire du langage communautaire. Il en va de même dans le cas où la poésie vise non les couches obscures de l'âme, mais la transcendance des idées et le logos primordial, comme dans la poétique de Mallarmé. Antérieur au symbolisme, la poésie n'a été qu'une illustration du célèbre principe horacien *docere et delectare*, avec des accents plus appuyés tantôt sur le premier terme, tantôt sur le second, et poursuivait des buts implacablement extérieurs. Après 1870, la poésie devient connaissance, exploration intérieure, démarche orphique. Mais le destinataire de cette modalité gnoséologique n'est plus le lecteur, la communauté sociale. Ou, en tout cas, on voit disparaître la préoccupation pour un lecteur extérieur, conventionnel, averti. Le langage privé devient essentiel: tout ce que peut encore faire le lecteur est de s'arracher des conditionnements de son langage public et d'essayer d'adapter sa sensibilité à la nouvelle forme de communication. Une forme de communication libérée de l'univocité du sens, donc privée de toute certitude de la compréhensibilité du message.

Mais ce sont là des choses bien connues. Ce qu'on n'a pas assez remarqué c'est la raison pour laquelle on en est arrivé à cette situation qui fait que la poésie se voit obligée de renier sa nature et les fonctions instituées par une longue tradition. On dit aujourd'hui que la révolte de la poésie contre sa propre condition ne représente qu'une tentative de gagner sa véritable condition, sa véritable nature métaphysique. D'où la fermeture face au monde extérieur et l'autocentrage sur son propre être esthétique. Il existait, dans la seconde moitié du siècle dernier, l'illusion d'une essence lyrique, d'un pouvoir absolu de signification qui peut être atteint irréversiblement. La poésie veut devenir un art oraculaire, magique, ésotérique, une sorte de

langage initiatique à l'aide duquel on puisse parvenir à l'inconnu qui se trouve dans l'homme et dans le monde extérieur, à la consubstantialité des existences et à la correspondance entre les mots et les objets.

Les discussions théoriques sur cette aspiration vers l'accomplissement total du geste créateur continuent de se dérouler aujourd'hui presque exclusivement au sujet du symbolisme et de ses avatars modernistes. Nous connaissons le préjugé selon lequel tout ce qui se passe d'important dans la littérature relève de l'espace de la poésie. On croit que le langage de la prose est dépourvu de signification, parce qu'il ne peut jamais parvenir à une spécificité, étant fatallement tributaire de la communication usuelle et qu'il ne fait même pas des efforts tangibles pour se différencier de celle-ci. Or, il n'en est pas du tout ainsi et la recherche narratologique, qui n'en est qu'à ses débuts, nous montre dès maintenant que, dans le domaine de la prose, le langage, et même la vision du langage, sont aussi importants que dans le domaine de la poésie.

Selon moi, la modernité en tant que modèle littéraire cohérent construit presque simultanément ses principales caractéristiques aussi bien dans la poésie que dans la prose de la seconde moitié du siècle dernier. Ce n'est pas seulement le symbolisme qui devrait nous intéresser dans notre discussion, mais aussi le réalisme. Ces deux courants de pensée littéraire ne représentent pas des orientations si opposées qu'on le croit. Dans les deux cas, il s'agit du même effort visant à imposer un nouveau statut du créateur, à découvrir un nouveau langage et à trouver une nouvelle motivation pour la fonction de la littérature. N'oublions pas que l'omniscience et l'ubiquité du narrateur sont des principes esthétiques que seul le réalisme réussit à atteindre et que, sur le plan rhétorique, ils supposent une modification fondamentale de la manière de parler du monde. L'idée du narrateur comme homologue de la force divine est le reflet de cette même volonté d'assumer impersonnellement la création qu'on rencontre aussi dans la poétique de Mallarmé.

Il faudrait nous souvenir aussi de quelques autres aspects connus. Baudelaire cherche les correspondances mystérieuses entre les phénomènes et les choses et suggère que la seule relation naturelle entre ceux-ci et le langage se réalise parsynesthésie. Mallarmé affronte la langue de «l'universel reportage», c'est-à-dire la prose, et sachant fort bien que les mots de la tribu sont donnés une fois pour toutes, cherche à retrouver leur pureté transcendante, de cristal idéal. Rimbaud rêve de parvenir à l'inconnu en cultivant un langage «informe», d'une fraîcheur étincelante, choquante, résultat du dérèglement conscient de tous les sens. Toutes ces choses-là sont, comme je le disais, des desiderata orphiques. Elles expriment la nostalgie d'un langage motivé qui puisse «racheter le défaut origininaire» des langues et retrouver la primordialité du discours divin, qui est, d'une certaine manière, la primordialité de la nature humaine d'avant la perte du Paradis. La dérèglement des sens chez Rimbaud est, entre autres, une manière de sortir des stéréotypes culturels du comportement, de la perception et de l'expression, de revenir à l'unité humaine générique d'avant la dissociation entre la sensibilité et la raison. Obsédé par l'essence du langage, qui se confond avec une essence lyrique, le symbolisme implique la fuite hors du quotidien, la sortie hors du monde historique et la création d'une poésie ayant des valeurs métatemporelles.

Dans la prose, dans le roman réaliste, la métatemporalité devient métaphysique, une métaphysique de l'histoire et de la contingence. Chez nous, en Roumanie, la vision théorique sur le réalisme est encore desservie par les déformations et les mutilations successives que les ingérences de l'idéologie et de la politique dans la littérature pendant la période communiste lui ont fait subir. Au centre et à l'est de l'Europe, les études marxistes de Lukács sur le réalisme ont réussi à revêtir ce concept d'une grosse armure idéologisante, particulièrement résistante aujourd'hui encore aux tentatives de réinterprétation. Mais le réalisme n'est pas seulement un concept terre-à-terre, «vulgaire». On oublie trop souvent qu'il y a un lien évident entre le réalisme littéraire et le réalisme philosophique du Moyen Âge: l'idée qu'au-dessus des choses et des phénomènes se trouvent les catégories, les modèles, les types, les universaux. Et si le réalisme se veut un art de la représentation, cela ne signifie pas qu'il a aussi pour but d'être une science du référent. Paradoxalement, le désir obstiné de rester dans l'histoire et dans le quotidien est la clef du même processus de purification auquel rêvaient aussi les symbolistes. La mimesis réaliste est une forme de fiction. C'est justement ce que se propose la prose réaliste: être autre chose que de l'historiographie, se confondre avec autre chose qu'une histoire vraie. C'est le moment où la prose devient consciente de soi, c'est à partir de maintenant seulement qu'on peut affirmer que c'est un art véritable, c'est maintenant seulement que s'annule la confusion que faisait Monsieur Jourdain entre la prose et le parler de tous les jours. Et si la prose est assimilée, même dans les déclarations doctrinales, à un art de la vérité, tant pis pour la vérité.

La représentation de la réalité devient l'impératif d'un type de discours qui ne se propose plus de copier le référent immédiat, mais d'entrer en concurrence avec lui, comme homologie structurelle, comme alternative. La représentation est une technique tout aussi étrangère à la réalité que la perspective en peinture. La vérité de la représentation appartient au texte et non au monde. Le texte se suffit à lui-même, son univers a un caractère téléologique. C'est exactement en ce sens que les romans de Balzac «font concurrence à l'état civil». Promettant d'exprimer le réel, le roman réaliste se double d'une fiction. Il simule le monde phénoménal et les mouvements de la vie, cherchant, en fait, l'abstraction, le «répétable», les symptômes, les permanences, les éléments constants de l'histoire.

Il est très important par ailleurs, de ne pas oublier que jusqu'au symbolisme et au réalisme, la littérature a eu des buts extérieurs. Elle devait éduquer, enseigner, offrir des modèles de conduite. La littérature était subordonnée à un principe moral. Elle tenait lieu de manuel d'école, elle était vraiment conçue comme «une source intarissable de connaissances». La motivation de sa raison d'être se trouvait presque exclusivement à l'extérieur, dans la masse des lecteurs. Ce qui l'intéressait ce n'était pas tant de connaître et de représenter le réel que de le corriger et de le diriger, de le préfabriquer sous la forme d'éléments illustratifs mettant en lumière les voies du bien, du beau et de la vérité collective. Depuis Aristote jusqu'aux grands romantiques, la littérature a été subordonnée à un principe cathartique, comme forme de prophylaxie et de thérapeutique sociale. L'écrivain est un éducateur, un moraliste, un thérapeute, il exerce un sacerdoce de l'âme. Et, dans une bien moindre mesure, c'est aussi un artiste. S'il possède l'art de revêtir d'une enveloppe rhétorique attrayante un corps d'idées positives, cela peut sembler suffisant. Jusqu'au moment où l'originalité est élevée au rang de principe qualitatif,

les insuffisances du langage, l'adéquation à la réalité, l'intériorité psychique, l'autoréflexivité du texte sont des problèmes qui ne comptent pas. De l'autonomie du fait littéraire, il ne saurait même en être question.

Le réalisme se double de naturalisme. Zola avec sa théorie du «roman expérimental» est lui aussi un sécessionniste de la mimesis *terre-à-terre*. Le naturalisme est une forme d'exagération, d'hypertrophie, non du réel mais des possibilités de représentation du texte. Les descriptions de Zola, Huysmans, Flaubert, même si elles frisent le trivial, le pathologique et l'aberration comportementale, sont hors d'une analyse attentive, des objets en soi, autosuffisants. Elles n'expliquent pas le réel mais le compliquent. Dépossédé de tous ses détails dépourvus de signification, que le texte purement fonctionnel ou purement historiographique de toute façon ne voit jamais, le réel devient texte, il est effacé par la présence du texte. La même obsession de la motivation est présente ici aussi. La motivation dans le cas du naturalisme signifie une méthode scientifique, un langage nouveau, précis, exact, vrai. Les naturalistes cherchent, tout comme Mallarmé, *le mot juste*, le mot propre. Leurs descriptions sont de véritables poèmes des objets. L'école du nouveau roman français est l'école du réalisme et du naturalisme, parvenue à un nouvel âge. La précision du détail révélateur reste essentielle. Le descriptivisme d'Alain Robbe-Grillet par exemple, est construit avec des scrupules scientifiques encore plus poussés, afin de purifier les objets de toutes leurs déformations anthropomorphisantes. Alain Robbe-Grillet est un Balzac sans substance narrative. Mais même quand la substance narrative existe, elle est soumise à un processus de déformation qui ne fait qu'accentuer la supériorité du texte face à la réalité, le fait qu'il constitue un véritable monde, plus riche et plus fin. Le caractère autoreflexif de l'œuvre (réalisé des leitmotive, des mises en abîme de la signifiance, des symétries et des dissymétries, etc.), sa volonté de s'éloigner le plus possible de tous les stéréotypes d'une existence perçue historiographiquement, selon une chronologie linéaire, de simple agglutination des faits, sont évidents dans l'œuvre de Thomas Mann, Joyce, Faulkner, Camus, Rebreau. L'écrivain est devenu un Dieu de l'œuvre; cette œuvre devrait atteindre, en principe, la perfection de la création divine. Elle n'est plus faite pour renvoyer à quelque chose en dehors d'elle. Elle ne moralise plus. Dès la seconde moitié du siècle dernier, on ne se demandait plus comment le lecteur met à profit les sens de l'univers romanesque dont il a pris connaissance, cette question ne concernait plus celui qui écrivait.

Et cela en dépit du fait que les instances morales de l'époque continuaient à croire que les fonctions de la littérature étaient restées inchangées. Flaubert avait osé écrire un roman, *Madame Bovary*, où on ne trouvait même plus un seul personnage susceptible d'incarner le bien, et cette audace s'est soldée par un procès retentissant. Ce n'est pas d'immoralité qu'a été accusé l'auteur, mais de l'absence de tout caractère éducatif de son ouvrage. Or, c'est là une dimension de l'œuvre qui ne compte plus pour les réalistes. Ce n'est pas le fait que Madame Bovary existe ou non en réalité et qu'elle est un exemple qui doit ou ne doit pas être suivi qui est important mais la viabilité esthétique du personnage qui résulte de la cohérence du texte, son idéalité métaphysique. L'impersonnalité et l'objectivité des romanciers de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle font de leurs écrits des créations autarciques plus réelles que la réalité. Le triomphe de la fonction esthétique de la littérature peut être maintenant déclaré.

Chez Baudelaire ou Tolstoï, chez Flaubert ou Rimbaud, la fonction esthétique est le résultat d'une nouvelle fonction de connaissance. L'écrivain ne se propose plus d'adapter son discours à un réel déjà formé, comme produit idéologique de la communauté dont il fait partie, mais d'aboutir à sa propre réalité, découverte et construite par ses propres moyens. La littérature ne peut plus se contenter de versifier ou de raconter des thèmes et des motifs donnés. Le réel est soumis par le pouvoir du texte. Balzac se considère comme un «secrétaire de l'histoire» et tire orgueil du fait que lui comme individu, et non comme institution, est arrivé à cette condition. Mais *La Comédie humaine* est une réalité textuelle qui ne copie pas la comédie du monde, elle construit un simulacre de mots, dont la motivation se trouve dans sa propre architecture narrative. Nous n'ignorons pas que l'histoire brute est dans son essence, arbitraire. Et en ce sens la protestation que formulera plus tard Valéry devient inutile: «La marquise est sortie à cinq heures» n'est une expression du hasard que si nous la tirons de son contexte naturel, romanesque, en lui annulant ainsi la nécessité narrative intérieure.

Je n'ai pas parlé jusqu'ici de la situation du roman psychologique, d'analyse, du cas Proust. Mais dans la perspective de la motivation, les choses me semblent ici beaucoup plus simples, plus évidentes. L'autonomie du langage par rapport au réel, la recherche par le texte d'une essence intérieure psychique et corporelle, la constitution de l'abîme de l'œuvre en faisant appel aux abîmes de la mémoire et du subconscient, l'orchestration architectonique du discours, le centrage de la démarche narrative sur la nature particulière, irrépétable, du moi individuel et le désintérêt à l'égard des buts extérieurs de la littérature sont des acquisitions du roman subjectif qui n'ont plus besoin de commentaires. La méthode de Proust n'est pas loin de la méthode de Zola avec cette différence cependant que l'objet de ses investigations est autre. Et cette méthode, «expérimentale» ou phénoménologique, objective ou subjective, justifie sa viabilité par sa propre cohérence intérieure. Virginia Woolf ou Camil Petrescu, André Gide ou Italo Svevo sont des romanciers qui écrivent avec méthode. Chez eux aussi, évidemment, la méthode d'analyse (qui devient simultanément aussi une méthode de construction) est plus importante que le sujet.

Quelques conclusions sont maintenant nécessaires, d'autant plus que toutes les observations et les distinctions que j'ai faites au sujet du symbolisme et du réalisme ont pu donner l'impression d'un déplacement de la discussion sur le modernisme proprement dit vers ses aspects périphériques, dans la zone des prémisses et des phénomènes encore fumeux, je suis cependant d'avis que c'est justement cette zone (la seconde moitié du siècle dernier) qui est essentielle pour comprendre le modernisme. Et si en ce qui concerne la poésie, grâce aux livres de Hugo Friedrich (*La Structure de la lyrique moderne*) et de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*) nous nous sommes presques habitués à l'idée d'un modernisme lyrique comme un avatar du symbolisme, dans le cas de la prose il est plus difficile d'accepter l'affirmation selon laquelle le roman de la première moitié de notre siècle ne fait qu'épuiser une substance narrative et les conditions de l'univers imaginaire instituées par Balzac, Flaubert et Proust, je crois cependant que c'est là la vérité. Les modernes remodèlent, réécrivent, renversent, nuancent, amplifient et compliquent tout cet héritage du siècle dernier. Leur nouveauté est technique, leur originalité est formelle, leur courage consiste à aller de l'avant sur un terrain déjà conquis. Mais quelques efforts qu'ils fassent pour fragmenter, transformer, atomiser et

éparpiller aux quatre vents la substance narrative unitaire du réalisme et du proustianisme, le principe de la motivation du langage de l'œuvre reste inviolable. La motivation n'est pas, comme on pourrait le croire, une simple marotte moderniste. Je le répète, ce n'est pas un problème rhétorique, c'est un problème ontologique. Dans un monde où on avait déjà annoncé la mort de Dieu, la poétique de la motivation est une tentative désespérée de garder encore quelque chose de la transcendance perdue. En poésie, tout ce qui peut encore être sauvé c'est la «transcendance vide» dont parle Hugo Friedrich. Dans le domaine de la prose, le roman de Flaubert *La Tentation de Saint Antoine* propose comme suprême aspiration religieuse la fusion dans la matière. Un monde sans Dieu risque de devenir un monde arbitraire. C'est pourquoi, la grande obsession du modernisme littéraire est bien le caractère non arbitraire de ses démarches. Le centrage du texte sur une constante de profondeur devient essentiel, et cette constante peut être le subconscient (Rimbaud), le concept (Mallarmé), la méthode d'observation (Zola et Balzac), la nécessité intérieure de l'œuvre (Flaubert), la mémoire (Proust), le corrélatif objectif (T. S. Eliot), l'intellect (Valéry), l'odyssée humaine quotidienne (Joyce). Bien que céder devant le caractère arbitraire soit aussi – dans certains cas – une «initiative» moderniste.

### ***Le caractère arbitraire postmoderne***

Le chemin qui va du modernisme au postmodernisme est, en principe, celui qui va d'*Ulysses* à *Finnegan's Wake*, dans le cas de Joyce; d'*Os de seiche* à *Cahier sur quatre ans*, dans le cas de Montale, ou – pour prendre aussi un exemple du domaine roumain – de *Plomb* à *Stances bourgeoises*, en ce qui concerne Bacovia. La condition de la poésie-journal, théorisée par Montale dans les années '70, du biographisme ou du personnisme, orientations proposées par Lowell et O'Hara est cependant une question délicate, difficile à trancher dans cet essai.

Que représente, au fond, ce mouvement qui consiste à placer l'intérêt du poète dans l'aléatoire du monde quotidien et de sa propre biographie, au-delà de toute métaphysique du moïspirituel? La poésie transitive, énonciative est-elle une modalité postmoderne indiscutable? Représente-t-elle un dernier avatar du modernisme? C'est justement le langage qui semble ici avoir changé fondamentalement. Il a perdu sa profondeur; sa force visionnaire et métaphorique, son caractère symbolique, son opacité, son ambiguïté, sa condition autoréflexive. Mais non sa dimension littérale et l'intérêt pour le signifié. Toutefois, ce signifié n'est plus un signifié métaphysique, infra- ou méta-psychique, spéculaire. Ayant pour but de parvenir à une substance palpable, réelle et de remettre le lecteur en possession d'un code depuis longtemps perdu, la poésie biographique, la poésie du quotidien est en quête, semble-t-il, de nouvelles formes de motivation. S'étant aventurée sur ce chemin de «l'insignifiance», dépourvu de toute gloire et sevré de tout triomphe transfigurateur, cette poésie ne fait que se confronter au caractère arbitraire et le refuser au nom d'une autre unité de l'humain. Le biographisme et la poésie du quotidien représentent une dernière tentative pour éluder la vérité selon laquelle le moi est une valeur plurale, qui se trouve dans un incessant processus de dissémination, et le monde immédiat ne peut jamais être synthétisé dans une image d'ensemble. C'est une démarche qui relève – comme les textes des beatniks, où la métaphore moderniste et l'automatisme surréaliste de

l'enchaînement des images (sans parler de la discursivité typiquement whitmanienne des grands poèmes de Ginsberg) sont évidents – d'une incontestable poétique de la transition.

Étant donné que ces phénomènes sont aussi récents, aussi proches de nous, nous devrions avoir le courage de dire que le postmodernisme (comme nouveau paradigme poétique) ne fait que commencer, qu'il est seulement en voie de constitution. Mais, si nous entendons par le concept de postmodernisme une seule des faces de la modernité, comme Matei Călinescu, alors le cas de la poésie «biographiste» peut sembler élucidé. Le modernisme en poésie finit avec Lowell. O'Hara, avec sa théorie du «personnisme» a déjà un pied dans le postmodernisme parce que l'attitude arbitraire, la spontanéité, l'absence de structure de sa poésie sont des faits indiscutables. Lowell, par son célèbre volume *Life Studies*, espérait encore en la reconstitution d'une cohérence empirique et anamnestique du moi. O'Hara semble déjà savoir qu'une telle chose n'est plus possible. Sa poésie relève de l'histoire de la seconde, dans une réalité temporelle où nous ne saurons jamais comment sera la seconde suivante. C'est la poésie d'un réalisme quantique où l'indétermination des mouvements du moi joue un rôle essentiel.

La configuration de la poésie américaine de ces cinquante dernières années peut grandement nous aider à comprendre où se situe la ligne de démarcation entre le modernisme et le postmodernisme. Le passage d'une épistémè à une autre se manifeste implacablement dans la contradiction (sinon dans le conflit) entre langage et ontologie. À ses débuts, un nouveau langage – et qui plus est un langage fondamentalement différent des principes sémantiques du symbolisme et du modernisme hermétique – ne signifie pas obligatoirement un autre modèle poétique, fondé sur des valeurs existentielles distinctes. Pendant assez longtemps la motivation est restée une aspiration fascinante de la poésie, en dépit du fait qu'on ne peut plus la soutenir, même du point de vue théorique. On la retrouve chez les objectivistes (Reznikoff, Zukovsky, Oppen), transférée de l'essence des objets dans leur pure apparence phénoménale, chez William Carlos Williams pour qui la seule certitude structurante du monde est la perception, chez Edgar Lee Masters, avec sa poétique des valeurs communautaires.

Les jeux typographiques et syntaxiques de Burroughs et de Cummings, le vers projectif d'Olson, le moi aléatoire de Berryman sont cependant des découvertes postmodernistes. La loi du caractère arbitraire du langage et de l'existence gagne de plus en plus de terrain au moment où toutes tes possibilités de polarisation de la poésie sur une dimension motivante sont épuisées.

Mais, d'un autre côté, tous les auteurs américains susmentionnés s'inscrivent, du point de vue du langage et des buts qu'ils se proposent, dans un sous-modèle unitaire, constitué au sein même de la poésie moderne, et cela dès ses débuts, mais qui est demeuré jusqu'à aujourd'hui à un stade non conceptualisé et considéré, de toute façon, comme secondaire, moins significatif. Il s'agit du sous-modèle *transitif*, de ce que Wellek et Warren ont appelé la «poésie énonciative» dépourvue d'ornements métaphoriques, poésie de la transparence et de l'ouverture vers le lecteur, qui commence vers 1800 avec Wordsworth, passe par les *Feuilles d'herbe* de Whitman et les poètes imagistes du début du XX<sup>e</sup> siècle pour inclure ensuite Kavafis, Brecht, Prévert, Ponge, Akhmatova, Mircea Ivănescu, etc.

La précarité du concept de modernisme s'explique aussi par une absence symptomatique d'intérêt à l'égard de la réalité poétique complexe que couvre ce concept. C'est une raison qui

me donne à penser que toute l'histoire du modernisme poétique devrait être actuellement repensée. Personnellement je vois ici trois lignes de force principales: *la ligne transitive, directe, dénotative, prosaïsante*, esquissée plus haut, *la ligne réflexive* (le modèle Hugo Friedrich – Marcel Raymond – Carlos Bousono), analysée dans la seconde partie de cet essai, et *la ligne avant-gardiste et expérimentale, maniériste et ludique*, dans laquelle s'inscrivent des poètes comme Tzara, Pessoa, Queneau, Hanke, etc.

Le modèle expérimental, avant-gardiste, est aussi le plus proche de l'attitude arbitraire postmoderniste, avec cette précision que chez les dadaïstes ou les futuristes le caractère arbitraire n'a pas une valeur en soi mais exprime la révolte, la protestation contre les structures ossifiées de la littérature, en affichant avec ostentation des valeurs renversées. Le ludique, l'expérimental et le transitif deviennent dans le postmodernisme des éléments essentiels, mais qui ont été hérités des traditions de la poésie moderne. Ce qui est naturel. Le postmodernisme s'est déclaré d'entrée de jeu un mouvement qui tend plutôt à récupérer qu'à innover. Il existe cependant aussi un problème de l'innovation par récupération, au-delà des facilités rhétoriques de la parodie, et celui-ci seulement est en mesure de caractériser d'une manière spécifique la nouvelle direction de la pensée esthétique.

Il nous faut encore signaler un paradoxe. En dépit du fait que nous sommes presque tous habitués à chercher tout changement littéraire dans l'espace de la poésie, dans la perspective du nouveau modèle, centré sur l'attitude arbitraire, sur l'aléatoire, le mouvement brownien, l'indétermination, l'irréversibilité, le relativisme, le pluralisme, la désintégration et la déconstruction, la prose semble plus évoluée que la poésie lyrique. Barth, William Gass, Federman, Heissenbüttel, Thomas Bernhardt, Georges Perec, Arno Schmidt, Beckett Pynchon, Italo Calvino, Kurt Vonnegut sont vraiment des postmodernes. Je suis enclin ici à donner raison au poète Alexandru Mușina qui considère que le postmodernisme est un mouvement qui concerne avant tout l'espace de la fiction narrative, la prose. C'est en effet l'espace qui a exigé l'invention de nouveaux concepts capables de décrire sa nouvelle configuration. D'accord, certaines notions – comme celle de «métaroman» – ne sont pas l'invention des postmodernes et ne désignent pas non plus exclusivement des aspects caractéristiques du seul postmodernisme. Un métaroman est *Don Quichotte* de Cervantes. Ce même concept est valable pour *Tristram Shandy* de Sterne, mais il serait tout à fait exagéré de dire que le postmodernisme commence avec ces auteurs. Presque tous les écrits que Nicolae Manolescu, dans *L'Arche de Noé*, inclut dans la catégorie du corinthien sont des métaromans, mais ils n'appartiennent que partiellement à l'esthétique postmoderne.

Le concept de métaroman est un mot trop vaste, trop élastique. Aussi les postmodernistes américains préfèrent-ils parler de métafiction, suprafiction ou fiction disruptive. L'Américain d'origine française Raymond Federman, partant du concept de *surréalisme*, obtient le terme de *surfiction* qui lui semble plus indiqué pour ses projections narratives. Mais existe-t-il vraiment une relation profonde entre le surréalisme et le roman postmoderne? Cette question s'inscrit dans le même cadre de la relation entre la motivation et le caractère arbitraire. Après Rimbaud, la possibilité d'une motivation de la poésie par la réalité du moi profond connaît, dans la poétique prônée par André Breton, ses dernières formes de manifestation. Pour parvenir

à la véritable nature humaine, celle qui motiverait tous nos actes, les surréalistes proposent, aussi bien dans le domaine de la prose que dans celui de la poésie, que l'on sonde le subconscient par la méthode de l'automatisme psychique pur. Sur le plan de l'expression, cette démarche revêt la forme d'un discours incongruent alluvionnaire, décentré, mais motivé, dans ses disjonctions logiques, justement par le fonctionnement sousrationnel d'une importante partie de notre être. Un postmoderniste comme Federman ne retient du surréalisme que la forme de l'expression, comme dirait Hjelmslev, que la modalité (dé)structurante, mise cependant au service d'une rationalité de la construction textuelle qui veut seulement montrer, d'une manière tout à fait désintéressée et désidéologisée, l'impossibilité où l'on se trouve de construire une image cohérente de l'humain. En fait, cet homme extérieur, social, avec son individualité civile, n'a plus aucune importance pour les postmodernistes. La réalité, de quelque nature qu'elle soit, cette histoire brute dont nous parlions au début, n'existe plus comme réalité. Dans sa concrétion la plus immédiate, c'est une construction fictive, dépourvue de logique, de sens, de cause, de transcendance. Il n'y a rien à comprendre à la réalité. Il est inutile de lui faire concurrence. Il est impossible de la transformer en objet d'étude. Il est déraisonnable de s'intéresser encore à elle. Raymond Federman faisait remarquer: «La fiction ne peut être réalité ou une représentation de la réalité, ou une imitation, ou même une recréation de la réalité, elle ne peut être qu'une réalité. Créer une fiction c'est en fait une manière d'abolir la réalité, et surtout d'abolir la notion que la réalité est vérité».

Le postmodernisme institue la réalité du texte (une autre conquête moderniste, comme nous avons vu) comme seule réalité vraie, parce que seule l'écriture est palpable, vérifiable, consistante, libre, immédiate, sûre. C'est une activité dans le langage, une construction dans l'espace linguistique consciente de sa nature méta-réelle, obsédée uniquement de sa propre métaréalité, insensible aux contraintes téléologiques de l'univers alternatif, où les prosateurs réalistes et modernes se sont si bien sentis. Cette écriture est dans le même temps, implacablement métafictionnelle, parce qu'elle s'affirme dans un sens délibérément anti-illusion. Ses moyens peuvent souvent devenir une partie de sa substance. Des fonctions du langage qui étaient restées dans une sorte d'hibernation sémantique dans la prose du modèle antérieur sont maintenant réactivées, avec une fureur digne de sa propre cause, dans des tentatives nullement bonhommes, nullement élégantes de faire sortir le lecteur de son historique torpeur réceptive. Les fonctions «fac», métalinguistique et conative – pour employer la terminologie de Jakobson –, celles qui contrôlent l'adresse et le bon fonctionnement du discours, émergent au premier plan de l'intérêt narratif. D'où, probablement la note «textualiste» de l'écriture postmoderne. L'intérêt pour l'expressivité du style ou pour la vérité informationnelle de celui-ci disparaît complètement. Le romancier postmoderniste ne s'intéresse plus ni à la rhétorique, ni à la belle écriture, ni au caractère concret de la vie, ni au bon goût, ni à la poétique, ni à l'idée de genre, ni aux avantages de l'omniscience de l'auteur. Son écriture est ironique parce qu'il ne peut plus rien prendre au sérieux, elle est intertextuelle avec humour et cynisme, parodique par une «joyeuse résignation», hétérogène par le mépris pour les manières littéraires, non homogène par l'idée que les schémas narratifs sont, eux aussi, des fictions contraignantes, dérisoires.

Le postmodernisme se soutient par une idéologie simplement constative, qui n'a pas d'ambitions didactiques ou destructives et ne propose pas à la place d'une vérité tenue pour

circonstancielle une autre vérité déclarée infaillible. Il ne veut parvenir à aucune essence et ne croit plus, comme Mallarmé et Joyce, qu'on peut tout dire, à condition d'avoir une représentation du mystère de l'existence et d'inventer les moyens de textualiser cette représentation. Il se désintéresse de la métaphysique et de l'indicible, quand il ne les tourne pas purement et simplement en ridicule, il n'a pas l'aura tragique de l'impuissance de parvenir à la chose en soi kantienne. Il est désinvolte, apocalyptique, amoral, irresponsable, frivole, il est vulgaire, subtil, détendu, sceptique, spectaculaire sans parti-pris, dépourvu de toute utopie. Il n'est même pas antihumaniste ou déshumanisant. Il est cruel sans intention et beckettien sans raison. Il n'est pas seulement l'expression d'une *faible pensée*, comme dit Vattimo, mais aussi un résultat de l'idée que, par rapport au réel, la pensée ne compte pas purement et simplement. Il n'illustre plus, en aucun cas, une épistémologie logocentriste, mais un mouvement «dilettante», résigné, convaincu de sa propre stérilité «philosophique», méfiant même à l'égard des jeux du langage pratiqués cependant en abondance, exempt de complexes culturels, indifférent à l'égard des tabous, démocratique d'une manière carnavalesque et pluraliste par la variété des masques qu'il essaye et que, temporairement, il porte.

Selon une constatation de Jean-François Lyotard,

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent toujours trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*).

Le postmodernisme est, pour continuer l'idée de Lyotard et aussi pour paraphraser Wittgenstein, le refus de garder le silence sur ce qui ne peut être dit. Mais ce défi aux principes de la connaissance est conscient de sa propre dérision. Au lieu d'un silence assourdissant qui suspend toute idée de sens, un vacarme tout aussi assourdissant nous est proposé, qui rend impossible le sens de n'importe quelle idée. Et à juste titre, car le postmodernisme – dans le domaine de la prose tout au moins – est un courant d'idées qui nie les possibilités du langage d'imposer des «voix», des images articulées du monde, des visions. Même quand il prend en considération, par sa composante intertextuelle agressive, des visions préexistantes, il le fait pour les démystifier et les décomposer, pour les désintégrer et les rendre illégitimes. C'est trop peu de dire que le postmodernisme est parodique. La technique usuelle de la parodie est,

toutefois, dirigée par une volonté de construction, par une logique de la modification des registres stylistiques. Alors que les écrits des romanciers mentionnés plus haut font de la littérature une force qui «suspend radicalement la logique et ouvre des possibilités vertigineuses d’aberration différentielle» (Paul de Man). On en arrive ainsi encore une fois au caractère arbitraire. Le «vacarme» postmoderniste est autre chose que le spectacle syncrétique dadaïste. Et cependant les différences ne sont pas si grandes. Le postmodernisme serait-il alors la forme discrète, mais bruyante, du néo-avant-gardisme de nos jours?