Dytrt, Petr

La modernité et le modernisme

In: Dytrt, Petr. *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne.* Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. 31-48

ISBN 9788021044258

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/126290
Access Date: 29. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

CHAPITRE 2 : LA MODERNITÉ ET LE MODERNISME

Les questions de terminologie liées au postmoderne ramènent en effet au problème de la modernité. Nous allons essayer de relever les points caractérisant la modernité et le modernisme, ce qui permettra de mettre en rapport ces deux notions avec celle de postmoderne. A la manière du postmoderne qui se définit par ce qu'il n'est pas, la modernité et le modernisme semblent se prêter aussi à une définition par le biais des oppositions. Néanmoins, les notions de modernité et de modernisme exigent une mise en perspective diachronique, vu que le concept de postmoderne est envisagé, dans les œuvres de ses commentateurs, à chaque fois en reflétant des aspects différents de la chose : les uns le définissent par rapport à la modernité, d'autres le mettent en relation avec le modernisme.

Si la question postmoderne se situe face à la modernité,[1] il faudra en considérer les différents aspects, mais étant donné le nombre de ses définitions nous serons obligé de ne relever que les points généraux qui rendent compte de ce vaste phénomène.

La modernité[2] après Baudelaire

Gilles Lipovetsky, dans son *Essai sur l'individualisme contemporain*,[3] délimite le « modernisme » par les dates 1880 – 1930. Or, du fait de l'emploi d'un terme différent dont le sens qu'il lui assigne ne se recoupe pas avec celui que propose le dictionnaire,[4] Lipovetsky distingue entre ce qui précède l'avènement de la modernité baudelairienne et ce qui lui succède. Il est alors possible de distinguer deux significations, mais aussi deux phases constitutives de la notion de moderne : la première étant une sorte de développement de la logique moderne par le biais de diverses oppositions servant de critères définitoires, l'autre, décrite par Lipovetsky, Adorno, Paz, Meschonnic, Compagnon et d'autres, est une extension du concept de modernité, une sorte d'« ex-

1 C'est-à-dire aussi face au modernisme.

2 Nous optons dans ces circonstances pour le terme de modernité qui apparaît, après l'étude de différents ouvrages consacrés à la cette question, comme un terme englobant le sens et de la modernité et du modernisme. C'est-à-dire que malgré les délimitations précédentes des deux notions, nous gardons le terme baudelairien de « modernité », bien qu'il s'agisse d'un mélange de la modernité et du modernisme, le côté socio-historique y épousant la caractéristique d'ordre culturel.

3 Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

4 Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421 : « 1. Goût de ce qui est moderne ; recherche du moderne à tout prix. [...] 2. (sens religieux) Mouvement chrétien préconisant une nouvelle interprétation des croyances et des doctrines traditionnelles, en accord avec les découvertes de l'exégèse moderne. »

cès du moderne ».[5] Le tournant, inspiré par l'œuvre critique de Baudelaire, réside dans le changement d'orientation du regard de la modernité, c'est-à-dire le point par rapport auquel la modernité se définissait. Jusqu'à Baudelaire et les romantiques, ce point était recherché dans un moment du passé, tandis que la modernité, telle qu'elle se traduit chez Lipovetsky et d'autres par le terme de modernisme, se définit par rapport au présent. Il est possible de caractériser ce tournant aussi comme une disparition de la « concurrence » du classique : à partir du moment où le classique a cessé de représenter l'inverse du moderne (à partir du concept baudelairien de la modernité) ce dernier ne se définit plus par le biais du passé. Le modernisme est en effet le produit d'une logique de la modernité menée à l'extrême.

En même temps, le terme que Lipovetsky met en œuvre est traité comme s'il recoupait ce qui est généralement admis comme propriété du moderne, tout en donnant des dates approximatives (sans le dire explicitement) qui délimitent une époque, un mouvement ou encore des écoles artistiques (1880-1930). De ce point de vue, le modernisme serait un ensemble d'événements, de noms, d'œuvres et de préceptes formant un mouvement. Il se présentera alors comme le synonyme du nouveau, tel que le comprenaient les Romains et non pas comme l'antonyme du classique. En ce sens, les mouvements modernes deviendraient modernistes[6] au travers de leur recherche constante du moderne. Moderne serait leur approche, leur méthode, tandis qu'eux-mêmes ne le seraient pas – ou plutôt ne seraient pas modernistes -, si le moderne qui les caractérise ne découlait pas du fait que leur approche, leurs méthodes et leurs attitudes artistiques revêtent de la nouveauté. Pour être moderniste, il importe que les aspects dernièrement nommés soient nouveaux[7] en comparaison de ceux des générations artistiques précédentes.

Essentielle, la question de savoir en quoi consiste cette nouvelle approche moderniste[8] s'impose ici. Plusieurs notions interviennent pour résumer l'attitude moderniste vis-à-vis de l'art : le nouveau, l'innovation, la rupture, la tradition, la réécriture, la révolte, l'individualisme, l'hédonisme, la désublimation, etc. Cette liste n'est forcément pas exhaustive, ne comportant que les notions majeures et le plus souvent citées. Il convient d'ajouter en ce sens que de telles notions sont typiques du modernisme, mais il faut aussi tenir en considération le fait qu'elles ont été travaillées par un phénomène qui représente le prolongement du modernisme : l'avant-gardisme. Le mouvement avant-gardiste a la volonté d'accélérer le rythme du temps, d'aborder

5 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 66. La différence entre la modernité et le modernisme est, selon Meschonnic, nette et peut être représentée par une métahore corrélative de « profondeur » et « surface », la modernité étant « en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture » qui se « révèle » et « exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère. » *Ibid*.

6 En dépit du fait que Lipovetsky emploie l'adjectif « moderne » en tant que complémentaire de la notion de modernisme et malgré le danger de confusion avec le mouvement catholique de « modernisme » ou encore le mouvement d'avant-garde italien d'« il modernismo », nous croyons plus pratique, dans un souci de clarté terminologique, d'utiliser l'adjectif « moderniste » qui paraît comme un dérivé logique de la notion de modernisme.

7 Et il faudrait ici s'interroger sur le rapport entre une « nouveauté » et une simple « différence ».

8 Il conviendrait, peut-être, de parler d'une « approche moderniste moderne ».

l'avenir au moyen du présent. Cette dialectique des avant-gardes symbolise la crise du modernisme, mais inspire aussi des postures anti-modernistes.

La modernité, qui a acquis de nouvelles dimensions après Baudelaire et aussi après les théoriciens romantiques comme Stendhal, devient le « modernisme ». Entrent donc en jeu d'autres aspects, censés constituer cette nouvelle modernité, que Baudelaire avait esquissés et que Lipovetsky résume par le terme de modernisme[9] : « est moderne celui qui est capable de regarder le spectacle qui l'entoure, celui de la rue, et en particulier les machines que l'on commence d'y rencontrer (je pense au magnifique passage sur les calèches), celui pour qui l'art ne consiste pas seulement à se retourner vers le passé ou à aller à la campagne. »[10] Or non seulement la capacité de refléter la réalité nouvelle, le développement industriel révolutionnaire et la floraison capitaliste, mais surtout la logique de cette époque née des idéaux des Lumières constituent la nouvelle modernité esthétique. La dialectique du progrès a son corrélat en art qui s'appelle le nouveau, le moderne. Il a déjà été théorisé par Baudelaire dans l'un des deux éléments du beau qui étaient inséparables du modernisme, de la mode, du contingent. Le nouveau modernisme naît donc d'une quête de l'innovation. C'est cette logique qui amènera le modernisme dans l'impasse, ne serait-ce que par le fait que ce qui n'est pas nouveau tombe automatiquement dans la vieillesse : « Ce qui se dérobe et échappe aux transformations du matériau entraînées par les innovations apparaît bientôt comme pauvre, vidé de substance. »[11] Ainsi, le nouveau occupe la première place sur l'échelle de l'importance depuis le milieu du XIXe siècle.

Mais à l'inverse, il semble également être l'arme de l'art moderne contre la réalité sociale et moderne, celle du capitalisme en plein essor. L'art moderne exprime la crise culturelle profonde qui se heurte au capitalisme depuis plus d'un siècle.[12] Bien que le « nouveau » naisse de la même vision du monde que le capitalisme, c'est-à-dire l'idée du progrès des Lumières, les deux domaines – économique et politique d'un côté, artistique de l'autre – s'opposent. Le domaine artistique assume le rôle du critique de la société capitaliste moderne avec tous ses attributs.

C'est dans ces circonstances que se constitue le modernisme selon Theodor W. Adorno : la dialectique créant la nouvelle réalité économique, politique et sociale engendre le mal de vivre exprimé par l'art moderne. Les débuts de l'art nouveau, moderne, se situent dans le moment où ce qui aurait pu paraître fantastique dans les époques précédentes, cesse de l'être. L'art renonce à représenter la réalité sous son apparence « réaliste ». Les conséquences de ce changement sont aussi importantes que l'attitude cesse d'être considérée comme fantastique. Le « non-empirique »

9 Nous allons dorénavant employer le terme de modernisme, utilisé par Gilles Lipovetsky et Theodor W. Adorno en ce sens : le modernisme caractérisera le domaine esthétique, celui de l'art, animé par la logique moderne. Au terme de modernité sera réservé le sens du caractère de la société et pensée occidentales mues par le discours moderne.

10 Michel Butor à propos du second concept de la modernité (« modernisme » de Lipovetsky) qui serait l'adversaire de la modernité comprise dans l'opposition anciens – modernes. Michel Butor, « Entretien sur la modernité », in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II, Joseph K., 1999, p. 175.

11 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 34.

12 Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 116.

commence à apparaître comme « empirique ».[13] L'œuvre de Franz Kafka en constitue un bel exemple. A mesure que s'ébranle la représentation réaliste, l'art se libère des contraintes de la signification. L'art moderne s'institue en groupes d'opposition contre l'académisme peignant la tradition, en avant-gardes dont le seul moteur est la recherche incessante de l'innovation et de la destruction des doxas. L'innovation se métamorphose en un jeu poussé encore plus loin, dans « une passion vertigineuse [...] culmin[ant] en négation de soi » et qui doit nécessairement s'égarer dans une sorte d'impasse, « d'autodestruction créatrice. »[14] « L'art et la poésie vivent de modernité, mais en meurent aussi bien. »[15]

Il semble pourtant impossible d'associer automatiquement le nouveau et le moderne. La nouveauté est inhérente à l'art depuis ses origines. Il est évident que même l'imitation était en quelque sorte novatrice : elle se présentait comme une nouvelle attitude artistique. La tâche primordiale de l'art a été de découvrir le nouveau, le surprenant ou l'inconnu. « [L]'aventure historique du sujet », permettait de « reprendre les oppositions habituelles, entre la tradition et l'invention, l'ordre et le désordre. »[16] Pour que ce nouveau, cet inconnu se constitue en moderniste, il importe que ce nouveau soit porteur de deux composantes : une rupture claire et nette avec le passé et l'instauration d'une conception artistique différente. Il faut que le nouveau « tranche entre avant et maintenant. »[17] A partir du troisième tiers du XXe siècle la nouveauté valorise la différence. N'est plus moderne ce qui est nouveau. C'est-à-dire ce qui relève de l'inédit, de l'inouï, ce qui se présente comme neuf par rapport à ce qui est établi comme actuel. Mais est moderne ce qui en diffère. Ce qui est autre par rapport à cet établi comme actuel. Il se peut donc bien qu'un élément considéré comme ancien ou traditionnel soit jugé comme moderne, « il suffit qu'il se présente comme la négation de la tradition et qu'il en propose une autre. »[18]

Pour qu'il y ait modernisme, il faut se déclarer en état de refus, de coupure nette avec l'ordre institué. Niant tout ce qui paraît comme stabilité, comme ordre artistique, le modernisme s'autodéfinit en termes de négation sans limites.[19] Le premier phénomène qui s'impose au modernisme comme incarnation d'une structure stable est la tradition. Malgré son caractère d'idéal à transmettre, d'une manière de penser et d'agir qu'il faut conserver, cette manière de protection de l'héritage du passé ne peut pas être comprise ici comme une transmission de pratiques, styles ou valeurs artistiques d'une génération à l'autre. S'étant instituée comme un reflet du mouvement historique, la tradition vit en fonction des structures sociales et économiques et subit ainsi des changements qualitatifs en parallèle avec la vie de la société. Pourtant, cette volonté de faire disparaître la tradition des avant-gardes pourrait être, si l'on regarde ce phénomène dans une perspective générale, considérée comme une nouvelle tradition. A force de répéter une attitude ou un procédé, cette attitude devient

13 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 33.
14 Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 16.
15 *Ibid.*, p. 15.
16 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 35-37.
17 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 16.
18 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 17.
19 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 35.

elle-même tradition, fût-ce au second degré. D'ailleurs, c'est Octavio Paz qui parle de la « tradition moderne »[20]. Car si la rupture est un commencement répétitif, elle devient à un certain moment tradition. Mais « une autre » tradition : son caractère d'hétérogénéité ainsi que son projet de se vouloir toujours autre créent une « tradition de l'hétérogène » qui est en même temps une tradition du pluralisme. Cette nouvelle tradition en fonde une nouvelle et efface l'ancienne opposition entre ancien et contemporain.[21] Le modernisme ne conçoit plus l'ancien comme un temps révolu, mais comme un moderne qui s'est figé.

Les antagonismes traditionnels qui caractérisent le modernisme s'effacent de la même manière que disparaît par exemple le refus de la tradition par le moderne dans l'art. L'exigence innovatrice – sœur cadette de l'idée du progrès – agissant sur l'espace artistique, la rapidité évolutive entraîne nécessairement un vieillissement encore plus précoce et, par conséquent, une plus grande urgence innovatrice. De ce fait, l'accélération des événements ne peut s'arrêter qu'au point où il n'est plus possible de dépasser au moment où les événements artistiques qu'à avoir lieu simultanément. Au moment où « tous les temps et tous les espaces convergent en un ici et maintenant. »[22] L'art s'égare dans une impasse qui prend la figure des avant-gardes modernistes traversant une crise « irréversible » depuis la fin des années soixante-dix : « Avec leurs expositions sans tableaux et leur concerts de silence, les avant-gardes finissantes ont tourné l'art en dérision... »[23]

La modernité socio-historique

Dans le cadre de notre travail interprétatif de l'œuvre de Jean Echenoz, nous nous proposons d'approcher cette œuvre du point de vue littéraire qui n'ignorera cependant pas l'aspect socio-historique de la chose. Censé rendre compte des signes de postmoderne dans l'œuvre de cet auteur, nous trouvons nécessaire de relever des points qui caractérisent la modernité dans une perspective non littéraire. Sans prétendre à une définition exacte ou exhaustive de la modernité, nous nous proposons néanmoins de souligner certains de ses aspects sociaux et historiques.

Une première distinction au sein de ce concept s'impose : la modernité comme période de l'Histoire occidentale et la modernité comme attitude philosophique, intellectuelle ou morale. L'une n'existe pas sans l'autre, elles s'influencent réciproquement sans pourtant effacer les limites qui les séparent. Or si la première n'exclut pas l'autre, la seconde semble souvent oublier la première[24] : Jean-François Lyotard dit ne pas placer le postmoderne après le moderne, mais comme un retour sur la mo-

20 Qu'il conviendrait d'appeler plutôt « moderniste ».
21 Cf. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 19.
22 *Ibid.*
23 Luc Ferry, *Homo Æstheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, pp. 269-270, coll. Biblio Essais.
24 Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques*, *Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 10.

dernité qui représente sa partie analytique[25], il conteste en conséquence la possibilité de considérer la postmodernité comme période qui succède à la modernité. Il paraît toutefois que là réside de nouveau un malentendu d'ordre terminologique, car le postmoderne lyotardien ne semble recouper ni le terme de postmodernité ni celui de postmodernisme, car ils lui sont subordonnés dans la mesure où le postmoderne de Lyotard est une théorisation conceptuelle sans recours aux manifestations concrètes dans des domaines tels que la philosophie, l'histoire, l'art ou la société.

Phase ultime de l'Histoire occidentale,[26] la modernité est conçue comme l'expression de l'une des étapes principales de l'évolution du capitalisme.[27] Elle sera délimitée par le surgissement de ce dernier qui coïncide avec les premières Lumières et dont l'essor marque le XIXe et la première moitié du XXe siècles, généralement admis comme l'époque de la modernité proprement dite.[28] Elle devient un modèle culturel et où la société moderne se pense comme telle. D'autre part, la seconde moitié du XXe siècle, notamment les années 1970 et la première moitié des années 1980, serait la phase où le capitalisme connaît des mutations et changements importants qui se reflètent, appuyés par certains concepts, dans la vie de la société. En ce sens ils viennent confirmer des hypothèses philosophiques qui ont, de façon implicite ou explicite, entamé la critique de la modernité. Pendant les années 1970 Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard énoncent les premiers termes des transformations paradigmatiques. C'est avant tout au cours des années 1980 que le milieu intellectuel se jette dans une analyse critique de la modernité : Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Richard Rorty, Daniel Bell, Gilles Lipovetsky, Alain Touraine, Luc Ferry, Alain Renaut, etc. l'auscultent et désignent les causes des transformations structurelles de la société moderne. De tels regards critiques sur la modernité ont connu l'influence de la pensée habituellement dénommée outre-Atlantique comme poststructuraliste. Nous songeons ici notamment aux œuvres de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, pour ne nommer que ses plus importants représentants.

En tant qu'époque définie par le paradigme du capitalisme accompagné par la croyance en des discours légitimant le statut du savoir dans la société moderne, la modernité s'épuiserait au moment où de tels discours sont repoussés sans être remplacés par d'autres discours. L'individu moderne se voit impliqué dans les rouages de la vie moderne, dans son réseau de médias, d'institutions et d'organisations qui rendent cette vie tellement complexe que cet individu commence à perdre son identité, sa capacité de communiquer. Rendu étranger à lui-même, l'individu est entraîné dans un processus par lequel ses rapports avec l'autrui se troublent. Ce désordre mental

25 Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous référons à la 2e édition de 1988, p. 119.

26 Au moins du point de vue de l'« homme moderne ».

27 Daniel Riou, *art. cit.*, p. 11.

28 C'est-à-dire ce qu'il serait possible d'appeler « l'âge d'or de la modernité » : en raison des restructurations sociales (Révolution de 1789) et économiques (progrès continuel des sciences et techniques, développement de l'industrie), secondés par les mouvements dans la pensée artistique et culturelle (notamment celles de Stendhal, de Baudelaire entre autres), la modernité commence à se penser elle-même comme pratique sociale et mode de vie. De ce fait, l'apparition du terme lui-même au milieu du XIXe siècle est significatif dans la mesure où il incarne le début proprement dit de la modernité telle que nous la concevons.

met l'homme moderne de plus en plus souvent dans l'impossibilité de mener une vie sociale normale. Combattant les malaises psychiques et sociaux qu'apporte la vie dans une société moderne, l'individu cherche à compenser tout un système de dépersonnalisation par le biais de l'objet et des signes.[29]

D'autre part, depuis Hegel, le temps moderne acquiert une valeur historique. L'histoire, instance dominante de la modernité, représente un autre schéma, différent de celui du mythe, que la société humaine adopte pour se penser. De cette manière, l'humanité dégage le sens de son activité et de son existence terrestre, l'homme donne une direction à sa vie. Néanmoins, comme les catégories temporelles telles que l'éternité ou les temps mythiques ont été évincées de la temporalité moderne et que seul le mobile du temps est la vision du progrès et d'un avenir meilleur, autrement dit des catégories qui échappent constamment au présent, la modernité cherche une remplaçante qui soit capable de résoudre ce manque constant. Elle la trouve dans la catégorie de la contemporanéité, de la « simultanéité mondiale »[30]. Le temps moderne, celui du progrès et de l'avenir, se voit de plus en plus métamorphosé en un temps de l'actuel et de l'immédiat dans la mesure où la quotidienneté revêt la forme d'images du cinéma, de la télévision, de la publicité, des scènes de catastrophe et de violence, ou bien de la vie des personnalités célèbres ou importantes et scande ainsi une position aux antipodes de la durée historique.

Depuis le texte de Baudelaire sur l'art romantique, *Le peintre de la vie moderne*, « le modernisme » se présente comme une exaltation de l'authentique, de l'éphémère, de l'insaisissable, comme une exploration des profondeurs de la subjectivité, traduisant de cette façon la volonté de se distancier d'un conformisme politique et social. Elle veut représenter le recul par rapport aux formes de la vie sociale qui ne cessent de s'homogénéiser. D'où l'éclatement des règles, des modèles et des formes traditionnelles dont l'avant-garde serait une incarnation exemplaire, puisqu'elle opte pour une esthétique de la rupture, de l'innovation, du refus de la tradition, de l'académisme, etc. Or même cette modernité qui se veut la représentation du particulier, de l'individuel, du subjectif ou de l'authentique est de plus en plus trahie par l'irruption de l'industrialisation de la culture. Celle-ci cesse d'être une affaire d'élite et revêt de plus en plus l'apparence d'une entreprise de masse, permise par un concours des médias qui envahissent la vie.

Sur le plan de la science et technologie, la modernité se révèle être plutôt une rêverie, une foi dans le pouvoir de ces deux domaines. C'est le mythe de la technoscience qui, en le nourrissant, effraie dans l'art d'auteurs tels que Franz Kafka ou les Nouveaux Romanciers, dans les termes qu'emploie Adorno en parlant de la puissance de l'œuvre de Kafka due au sentiment négatif de la réalité qu'il ne peut écrire que sur le mode fantastique dans l'absurdité.[31]

---

29 Cf. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 167 : « L'objet est ce qui a disparu à l'horizon du sujet, et c'est du fond de cette disparition qu'il enveloppe le sujet dans sa stratégie fatale. C'est alors le sujet qui disparaît à l'horizon de l'objet. »

30 Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, *.op. cit.*

31 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* Paris, Klincksieck, 1974, p. 33.

Modernisme et littérature – le roman comme recherche

Le terme est originaire du domaine anglo-américain – *modernism* -, où il correspond à une période précise, celle des les années 1910 – 1930. C'est aussi dans ce sens de périodisation que Gilles Lipovetsky, dans *L'Ere du vide*, reprend ce terme. Les modernistes anglais et américains se distinguent des autres auteurs en ce qu'ils font le pendant, dans leur spécificité, des avant-gardes française, italienne ou allemande. Un mélange d'innovations formelles, d'attaques contre le monde moderne, de visées mythologisantes réunissent T. S. Eliot, E. Pound, Epstein, S. Lewis, le vorticisme, D. H. Lawrence et V. Woolf. Irwing Howe, représentant de la critique américaine, ne caractérise plus le modernisme comme un chaînon dans la suite chronologique des mouvements, écoles et groupements artistiques. Il le considère comme une sensibilité générale, de Rilke à Strindberg. Cette sensibilité traduit un certain antagonisme par rapport à la réalité moderne ambiguë et une volonté d'accentuer la dimension de l'expression, c'est-à-dire le privilège accordé à la forme devant le contenu.[32]

Dans le domaine français, le début du modernisme peut correspondre avec ce que Jean-Paul Sartre appelle « la génération de 1850 ». Il situe le début du modernisme littéraire aux alentours de cette année, puisque c'est le moment « où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise. »[33] Ce modernisme traduit déjà la volonté de l'art qui se veut critique de la nouvelle réalité sociale. Les réactions que certaines œuvres éveillent viennent confirmer leur caractère critique (*Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*). Cet aspect du modernisme ne reflète cependant pas ce qui était primordial pour Baudelaire : un moderne qui traduise la nouvelle réalité de l'époque – la modernité - marquée par la nouvelle industrie, les inventions techniques et scientifiques dont l'art et la littérature en premier lieu, étaient tenus de rendre compte, de chanter la nouveauté, la « modernité ». Ainsi, la modernité du monde et spécialement celle de la technique se montrent inséparables de la modernité dans l'art. Citant Baudelaire et Apollinaire (« Crains qu'un jour un train ne t'émeuve Plus »), Henri Meschonnic associe les modernités – technique, sociale et culturelle – comme domaines qui s'influencent réciproquement. Pourtant, cette modernité technique et politique ou sociale peut susciter, comme Meschonnic le suggère, deux réactions qui vont dans deux sens inverses : « Rejet ou adhésion, c'est de toute manière une partie de l'ensemble. » La nouvelle réalité matérielle contribue largement à créer la nouvelle couche sociale – la bourgeoisie – que l'art, mais surtout la littérature, prennent comme point de mire, comme matière à travailler sous une lumière critico-analytique. Le modernisme exprime donc une ivresse par la modernité technique d'une part, mais, paradoxalement, aussi son désœuvrement par cette technique. Conformément à l'aspect relevé par Adorno, le modernisme peut s'exprimer par une position anti-moderne : « Et la modernité de cette anti-modernité renouvelle le vieux dualisme, les anti-occidentalismes, les intégrismes. La plus moderne des

32 *Decline of the New*, New York, Harcourt, Brace and World, 1970.

33 Charles Russell, « La réception critique de l'avant-garde », *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai-Kiadó, 1984, t. 2, p. 1124.

professions est la prophétie. Plus justement, l'apocalyptisme. »[34] En ce sens, étant l'un des éléments de la culture moderne, le modernisme littéraire souligne la scission entre les trois logiques de la modernité : celle d'ordre techno-économique, politique et culturel qui sont, chacune, animées par un autre principe : « la rationalité fonctionnelle », « l'égalité » et « l'hédonisme. »[35]

Mentionnant cette posture de la modernité dans le champ culturel, Gilles Lipovetsky présume que l'aspect le plus important du modernisme est la rupture avec les deux autres logiques modernes. Il s'agit d'une rupture d'ordre épistémologique qui se manifeste dans le domaine littéraire, plus exactement dans celui du roman, sur deux plans : celui de l'objet de la représentation et celui de la manière de représenter. Le premier plan regroupe les phénomènes tels que le retour de la subjectivité, la prospection interne et en profondeur du sujet, le mal exprimé dans le rapport envers le référent – le réel externe, envers la réalité environnant le sujet ; de même il appartient de mentionner le côté métadiscursif (méta-romanesque) du phénomène : à savoir le débat sur l'objet de la représentation littéraire même. Tels des grands récits (méta-récits), les textes critiques de Jean-Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Philippe Sollers – pour ne citer que les plus significatifs – représentent des doctrines qui touchent l'écriture romanesque.

De l'autre côté, au niveau de la manière de représenter, le modernisme littéraire paraît s'exprimer le mieux en termes de crise de la représentation. Le statut de la mimésis est mis en question par elle-même. Le romancier moderne doit affronter une question déterminante : « Comment raconter une histoire au moment où il s'avère impossible de raconter à l'ancienne ? »[36] Cette représentation devient donc impossible. Il faut chercher des issues : la littérature se replie sur elle-même, ses auteurs recherchent l'imprésentable et le mythe fait son retour non seulement comme matière à raconter, mais aussi comme manière de raconter.

Le rapport entre la fiction et la réalité se problématise. La question de la mimésis se pose à tout moment. Elle devient la clé de voûte du modernisme littéraire. Le roman traditionnel, élaboré surtout par les romanciers réalistes, était en effet le résultat du positivisme qui, après le domaine de la pensée philosophique, s'empare également de l'écriture romanesque. Le romancier traditionnel présuppose qu'il peut dessiner l'image de la vie dans tous ses plans. En d'autres termes il raconte, puisqu'il sait. Il sait, puisque le monde est lisible. Le monde et les choses sont évidents, accessibles, descriptibles. Le romancier présuppose également que le monde qu'il écrit est lisible pour le lecteur. Et que le rapport qui les unit se fonde sur l'évidence de l'expérience commune. L'envoyé direct de l'instance auctoriale, le narrateur peut tout savoir, puisque nous, les lecteurs, croyons tout comprendre. Or la modernité brise cette certitude en tant que position anthropologique de la pensée. L'écriture moderniste reflète le processus commencé par Baudelaire et achevé par les avant-gardes. Ce processus

34 Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 39-40.

35 Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 122.

36 Jiří Trávníček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (*Le récit est-il mort ? Les schismes et dilemmes de la prose moderne*), Brno, Host, 2003, p. 56.

problématise le lien entre le monde, l'expérience individuelle, l'écriture du roman et la lecture. Car enfin, le monde n'est pas connaissable, l'expérience que nous en avons n'est que fragmentaire, discontinue et infiniment subjective. L'art n'est pas là pour rapprocher le monde, mais au contraire pour l'éloigner. La conscience du roman n'est plus celle de quelqu'un qui sait, mais celle qui sait qu'elle ne peut pas savoir. En ceci le roman met une barrière entre lui-même et le monde, et entre le monde et la conscience du lecteur. Il ne s'agit plus du consensus confirmé par l'expérience commune à propos du monde, mais de la destruction volontaire du lien entre le monde et la conscience individuelle.

Le modernisme continue sa trajectoire dans le sens de l'éloignement du monde, du réel qui s'avère de plus en plus complexe. L'homme n'arrive plus à comprendre le monde. Le roman n'y peut rien, il ne peut plus continuer à raconter toujours de la même manière. C'est en ces termes qu'Alain Robbe-Grillet s'exprime, quand il parle de la réalité et de sa reproduction au moyen de la représentation cinématographique :

> Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable. [...] Il peut sembler bizarre que ces fragments de réalité brute, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement [...] L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps le caractère *inhabituel* du monde qui nous entoure : inhabituel, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre.[37]

Le roman doit donc commencer auprès de soi-même. Il se replie sur lui-même pour se plonger dans une auto-réflexion : réflexion de sa propre conscience et de ses propres possibles. En ce sens, il renoue avec l'héritage de Cervantès, fondateur, avec Sterne, Diderot, etc., du « roman moderne » et des temps modernes.[38]

Le roman moderniste se trouve donc dans une position d'où il a du mal à se sortir. D'un côté il y a un grand point d'interrogation au-dessus du statut de la mimésis même, de l'autre il y a le réel qui fera toujours l'objet de la représentation. La nature de la littérature, et notamment de la littérature narrative dont le roman est le représentant majeur, implique, comme on l'a vu chez Adorno et Lipovetsky, le besoin de communiquer le monde qui nous entoure. Cette soif s'accroît avec l'éloignement de ce monde qui devient de moins en moins compréhensible. Il se complexifie et son décryptage s'avère impossible, au moins avec le prisme du roman traditionnel, avec les « yeux balzaciens ».

En ce sens, la déclaration de la supposée dernière des avant-gardes littéraires, le mouvement autour de la revue *Tel Quel*, démontre à quel point la relation entre la représentation mimétique et le monde préoccupe la création littéraire :

> Sans doute rien n'est plus important vis-à-vis du monde, et venant d'un ensemble aussi mal défini qui s'appelle « nous » ; sans doute rien ne mérite plus d'attention que ce décalage entre l'objet, le spectacle qui se trouvent devant nos yeux, l'idée que nous nous en faisons, la manière dont nous le recevons habituellement, et la découverte (la

37 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 18-20.
38 Cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio », pp. 17, 20.

> sensation de découverte) brutale ou progressive de cet objet, de ce spectacle, où nous retrouvons, par la force d'une sensation particulière, l'intérêt que mérite ce monde, ce monde TEL QUEL, l'étendue infinie de sa richesse et de son possible [...] Vouloir le monde, et le vouloir à chaque instant, suppose une volonté de s'ajouter la réalité en la ressaisissant et, plus qu'en la contestant, en la représentant.[39]

La représentation de la réalité n'est pas mise en question : c'est la manière même de représenter cette réalité qui se cherche. En l'écrivant, le genre romanesque s'acquitte du rôle de critique de la réalité. Il serait possible de conclure ici avec Michel Butor citant Mathew Arnold : « la poésie est une critique de la vie ».[40] Le roman, genre protéiforme et ouvert qui échappe aux règles, représente un terrain de prédilection pour l'expérimentation. D'ailleurs, le roman a été choisi par les romanciers du XVIIe siècle, comme par exemple Scarron, Charles Sorel ou Furetière, pour sa liberté à l'égard des contraintes génériques. Le début du « roman moderne » se situe, comme nous l'avons vu chez Kundera, au moment où ce genre se met en cause et où il est question de ce que Charles Sorel appelle « anti-roman ». Cette évolution du genre romanesque témoigne d'une certaine rupture épistémologique, étroitement liée à la problématisation de l'imitation / simulation / représentation de la vérité / nature / réalité.[41]

Au moment où le roman conteste sa propre capacité à représenter et tourne dans l'autoréflexion, comme c'est le cas du roman comique, picaresque ou anti-roman, un nouveau changement épistémologique s'opère avec ce qu'il est convenu d'appeler l'émergence du sujet. La découverte cartésienne de la conscience qui observe, du sujet qui conçoit le monde objet, implique que la narration est inévitablement produite par « le sujet parlant dans le langage implicitement ou explicitement ».[42] Un autre changement épistémologique lui succède et plonge le roman dans la cohérence construite par la vie quotidienne au moyen de repères identitaires, spatiaux, temporels, linguistiques. Ce changement se reflète dans un souci de vérisme et oriente le roman vers le « réalisme ».[43] Ce prétendu réalisme élabore une écriture qui incarne la position anthropologique reposant sur la conviction que le monde est totalement connaissable. D'où la certitude des romanciers « réalistes » – au sens de partisans de ce type d'écriture « véristе » – que le monde réel est communicable et que le meilleur moyen de communication est le roman. Cette certitude a produit un serviteur de l'écrivain. Celui-ci se présente sous forme du narrateur omniscient. Le modernisme tel que nous l'envisageons ici s'oppose à cette attitude en la contestant comme superficielle et en récusant ses catégories narratives de linéarité, de régularité et de cohérence comme pure illusion ne correspondant aucunement avec la complexité du réel. Le narrateur traditionnel pouvait raconter tout sur l'histoire, sur les personnages du seul fait qu'il ne se rendait pas compte qu'il savait. Il était omniscient en même temps qu'il ne sa-

39 « Déclaration », *Tel Quel*, № 1, printemps 1960, p. 4.
40 Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 11.
41 Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques*, *Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 18.
42 Selma Zebouni, « La mimésis en question : métafiction et autoréférentialité au XVIIe siècle », *Papers of French Seventeenth century Literature*, № 30, 1989, pp. 166-167.
43 Daniel Riou, *op. cit.*, p. 23.

vait rien. Or le narrateur tel que conçu par le modernisme romanesque ne peut pas raconter car il sait qu'il ne peut pas savoir.[44] Pour cette raison, la conscience qui narre a dû changer d'attitude. A titre d'exemple il suffit de citer Alain Robbe-Grillet qui symbolise à notre avis l'un des piliers du modernisme littéraire français. Ses réflexions « sur quelques notions périmées » du roman traditionnel ou sur le réalisme et la réalité (« du réalisme à la réalité ») démontrent assez bien jusqu'où le modernisme littéraire a poussé la préoccupation primordiale du genre romanesque – la découverte de la réalité : « [celle-ci] ne continuera d'aller de l'avant que si l'on abandonne les formes usées. A moins d'estimer que le monde est désormais entièrement découvert (et, dans ce cas, le plus sage serait de s'arrêter tout à fait d'écrire), on ne peut que tenter d'aller plus loin. » [45] Il s'agit donc d'une scission avec la sensibilité du XIXe siècle. Chez un auteur moderniste la conviction l'emporte que ce qui garantit la réalité n'est pas un ensemble de normes et d'usages quant à la façon d'écrire un récit réaliste, vraisemblable, digne de confiance, mais l'expérience subjective. D'autre part, « la connaissance de ce que nous avons, de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure (connaissance scientifique, qu'il s'agisse de sciences de la matière ou sciences de l'homme) a subi de façon parallèle des bouleversements extraordinaires. [...] Donc, même si le roman ne faisait que reproduire la réalité, il ne serait guère normal que les bases de son réalisme n'aient pas évolué parallèlement à ces transformations. »[46] C'est ici que s'opère le plus grand changement. Pour un romancier traditionnel, le roman n'est qu'un outil, qu'un terrain sur lequel il peut faire jouer (observer et analyser) la réalité du monde. C'est elle que le roman cherche. Dans la conception moderniste, le roman devient une partie de cette réalité qu'il reflète : « Il n'exprime pas, il cherche. Et ce qu'il cherche, c'est lui-même. »[47]

La volonté de se rechercher est aussi le résultat d'un grand changement dans la nature de la narration. Pour un écrivain moderniste la narration cesse d'être le lieu d'une observation objective, comme c'était le cas dans le roman traditionnel. Dans la mesure où ce mode narratif assurait au lecteur l'impression d'être en contact direct avec la « réalité », la transparence du narrateur était pour celui-ci primordiale. La modernité au sens des Temps modernes naît avec l'émergence de la conception du sujet et s'associe au grand changement épistémologique : la création du nouveau discours scientifique consistant en ce qu'un sujet se prononce sur un monde objet.[48] La conscience qui observe et rend compte du monde en l'analysant a dû traverser, et pas seulement dans le domaine littéraire, la phase où l'illusion d'objectivité jouait un

44 Jiří Trávníček, *op. cit.*, p. 22.

45 Alain Robbe-Grillet, *op. cit.* p. 172.

46 Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 137. Il faut bien évidemment ne pas oublier Nathalie Sarraute et son « Ere du soupçon ». Pour elle, « la vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène (cette « intensité de vie » qui, décidément, disait Gide, fait la valeur d'une chose »), a abandonné ces formes autrefois si pleines de promesses et s'est transportée ailleurs. Dans son mouvement incessant [...], elle a brisé les cadres du vieux roman et abandonné les uns après les autres les vieux accessoires inutiles. » *Les Temps modernes*, № 52, 1950, pp. 1420 – 1421.

47 *Ibid.*

48 Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 166.

rôle de première importance. Cette illusion était à même de hisser le roman au rang des disciplines scientifiques. L'écriture moderniste ébranle cette conviction.

Dans la conception d'Henri Meschonnic, le moderne représente le travail du sujet. Si dire « je » implique le moment même de l'énonciation, le moment présent ici et maintenant, et si le moderne s'identifie au nouveau, c'est-à-dire « le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour qu'il demeure le temps de sujet »,[49] le modernisme romanesque surgit en effet comme le travail de la subjectivité. Le romanesque travaille la subjectivité, il est vrai, depuis longtemps déjà. Cet espace d'investigation littéraire a été prospecté par le romantisme et même beaucoup plus tôt si nous songeons à Rousseau. Il s'agit du moi qui contemple et conçoit les choses. Cependant, l'émergence du subjectivisme moderne recoupe avec la découverte de la subjectivité de l'énonciateur : « Le 'je' qui ne réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle. »[50] La subjectivité entre dans le discours de celui qui raconte l'histoire. Au fur et à mesure que la modernité s'exerce dans la complexité de la vie humaine, celle-ci se révèle au scripteur. De plus, le modernisme romanesque ne conçoit plus l'énoncé de la subjectivité comme une confidence du moi, mais comme la conséquence de la nouvelle signification sociale et historique de l'individu.[51] Fugace et contradictoire, la subjectivité s'exprime sous une apparence discontinue, fragmentée, incohérente, personnalisée. L'individu narré ne ressemble plus au personnage romanesque tel qu'il apparaît dans le roman traditionnel : il n'a plus de contours, pas même un nom. Il n'est qu'un faisceau de réactions spontanées.[52] Objectivité du regard, cohésion de la conscience qui parle, cohésion du personnage, toutes ces catégories du roman traditionnel apparaissent aux yeux du roman moderniste comme superficielles. Etant conscient non seulement de l'incohérence des autres, mais aussi de la sienne, le moi qui observe ne peut pas donner une image cohérente de la réalité :

> Si, rassemblant son courage, il [l'auteur] se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la tradition exige et à ne pas parler que de ce qui, aujourd'hui, l'intéresse, il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du vieux roman, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir. [...] Et puisque ce qui maintenant importe, c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychologique, l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi.[53]

Il parle de soi également dans la mesure où ce qu'il dit reflète sa propre vision des choses. Ainsi, le fondement même de la littérature narrative occidentale, sa capacité

49 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 33.
50 *Ibid.*
51 Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 143.
52 « Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler est pour le romancier une gêne. » Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 1426.
53 *Ibid.*, pp. 1423-1424.

de mimésis, est mis en question. Le modernisme a rejeté toutes les conventions qui lui assuraient le statut de l'espace de recherche, sur lequel on étudie, de manière objective, le monde environnant. Dans sa fonction cognitive, le roman – « un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité » [54] – doit, d'abord, chercher soi-même son propre terrain de jeu, comme il en était question chez Robbe-Grillet ou Butor.[55] Il s'interroge sur lui-même.[56] Le premier signe de cette interrogation était le roman sur le roman, tel que Gide le conçoit.

Si nous nous référons de nouveau à Henri Meschonnic, le modernisme littéraire paraît trouver son plein essor autour de l'an 1912 où se situe le commencement de l'effet Mallarmé ».[57] Mettant en évidence l'aspect « formel » de la littérature lorsque la spatialisation et la visualisation de l'écriture fait son émergence, ce modernisme entame l'interrogation sur sa propre substance. Avec *Les Faux-Monnayeurs*, le romanesque se reflète et peut ainsi regarder le processus même de sa propre production. Le questionnement continue. Si la modernité représente également la révélation de la fonction « méta » de la langue, le zénith du modernisme littéraire serait la découverte et la mise en pratique de la fonction métadiscursive de la littérature. Découvert au XVIIe siècle avec l'apparition de l'histoire comique, genre mineur qui s'oppose à la littérature officielle, c'est-à-dire codifiée, le métadiscours du roman se définit alors en termes d'espace libre de contraintes de la codification générique permettant de « procéder à des expérimentations formelles » et « d'exprimer des idées audacieuses ».[58]

Le questionnement sur le fonctionnement de l'écriture littéraire commence avec les Temps modernes, époque qui met en cause la structure de l'ancien régime basé sur la tradition. Le roman moderne est symptomatique de cette époque par sa contestation des valeurs issues de la tradition. Lorsque Charles Sorel réédite en 1621 son *Berger extravagant*, il le désigne comme « anti-roman ». Pour lui, il s'agissait d'écrire un roman qui soit le « tombeau du roman ».[59] Or cette volonté mortifère vis-à-vis du genre en question a débouché sur une sorte de renaissance sous la même couverture mais avec un autre corps. Avec son projet de réécrire la littérature pastorale à la manière d'un Cervantès qui vise le roman de chevalerie, Sorel se range parmi les rénovateurs de

54 Cf. « Le roman comme recherche », *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, p. 7.

55 « C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le récit est le laboratoire du récit ». Michel Butor, *op. cit.*, p. 8.

56 « Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. » Roland Barthes, « Littérature et métalangage », *in Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p. 106.

57 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 25.

58 Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques*, *Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 20.

59 Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Rouen, Jean Osmant le jeune, 1639-1640, p. 10. En s'exprimant sur le sort du roman et de la littérature qui éprouvent, à cette époque, la pression de la censure, et en esquissant son dessein artistique, Charles Sorel se prononce, dans la préface de cette édition, dans les termes suivants : « [...] néanmoins le désir que j'ay de travailler pour l'utilité publique m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se moquast des autres & qui fust comme le tombeau des Romans & des absurditez de la Poësie. » *Ibid*. C'est seulement dans l'édition de 1642 de cet ouvrage qu'il est question d'« antiroman ».

ce genre qui à force de se défaire dans une autocontestation permanente se régénère en même temps.

Le romanesque qui se cherche à partir d'une mise en question perpétuelle, semble fonder le roman moderniste. Du point de vue épistémologique, ce phénomène témoigne d'une certaine problématisation du pouvoir de représentation par la littérature narrative. Cette problématisation ne se révèle pleinement qu'au XXe siècle et grâce au travail des avant-gardes modernistes littéraires. Plus exactement après la découverte du film. Même s'il est audacieux de prétendre que ce fut le film et le cinéma qui ont confirmé les doutes amorcés et esquissés par les romanciers comme Cervantès, Sorel, Scarron, avec Diderot, Sterne, etc., il est certain qu'il a été au roman ce que la photographie fut à la peinture figurative. La seconde vague de la mise en question de la mimésis était plus vigoureuse et allait plus loin.

Ce qui distingue en ce sens le romanesque moderniste de l'histoire comique fondatrice du « roman moderne » est l'orientation et notamment la mesure du geste réflexif. La réflexion procède de façon directe et explicite vers le geste scriptural même. Non seulement elle se diversifie selon les différents plans de l'œuvre qu'elle vise, mais elle devient la préoccupation première et principale de tout un type de littérature moderniste. La réflexivité, l'auto-référentialité ou la métafiction – si nous nous permettons l'emprunt au le vocabulaire américain -, bref ce type d'écriture qui représente majoritairement le reflet de son propre corps revêt un rôle nouveau. Si ce n'est pas faire coexister deux fonctions distinctes dans un même corps : le rôle de représentation et le rôle critique : « [...] dans une œuvre de métafiction, la ligne de démarcation entre le discours créateur dont la fin est la production d'une 'fable', et le discours critique qui se présente comme 'commentaire' sur le discours créateur, est oblitérée. »[60] Ainsi, se mettant dans la posture du critique expliquant la signification de son propre travail, l'auteur devient théoricien de sa pratique qu'il tient à expliciter. Il n'est pas nécessaire d'aller chercher loin un exemple éloquent. Nous songeons aux auteurs du Nouveau Roman avec, en tête, Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet. Bien que le second n'ait pas poussé la théorie de l'écriture aussi loin que le premier, il ne faut pas oublier ses essais critiques rassemblés sous le titre de *Pour un nouveau roman* dont il tient de préciser qu'ils ne sont pas une théorie.[61] Ils représentent toutefois avec *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute un ensemble de textes fondamentaux pour ce groupe d'écrivains qui n'est pas un vrai groupe littéraire, car constitué artificiellement et portant cette appellation de Nouveau Roman, qui n'est qu'une « appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. »[62]

60 Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 161.

61 « Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman ; ils tentent seulement de dégager quelques lignes d'évolution qui me paraissent capitales dans la littérature contemporaine », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 9.

62 *Ibid.*

L'autoreprésentation[63] *comme l'un des projets suprêmes du modernisme littéraire*

Observé avec attention depuis le début du XXe siècle et étudié de manière assidue et détaillée depuis les années 1970,[64] le phénomène de la réflexivité semble constituer l'une des préoccupations principales du modernisme littéraire français : « Ricardou tire, suite à ses principes, les postulats qui, sous formes d'opposition en miroir, désignent les caractéristiques d'une modernité du roman ».[65] La réflexivité ou l'autoreprésentation de l'œuvre littéraire pose alors un problème dont la solution nous permettra, telle est au moins notre hypothèse de travail, de délimiter jusqu'où on peut parler du modernisme et où s'impose la pertinence de parler du postmodernisme littéraire. Il s'agit de la question portant sur le statut de cette réflexivité en tant que processus de textualisation.

Lorsqu'il répond à la fameuse question posée en 1964 à la Mutualité « Que peut la littérature ? », Jean Ricardou, en la transformant en « Qu'est-ce que la littérature ? », avance qu'à la différence de l'« écrivant » barthésien qui n'est qu'un pur « informateur » se servant du langage comme du « moyen » pour communiquer le message, l'écrivain ne peut le concevoir qu'en tant que matériau ; pour lui, l'essentiel se trouve dans le langage et non pas en son dehors. Ainsi, le langage devient l'objet de l'écriture. D'où aussi l'objet de la création littéraire : « Si pour l'auteur de littérature, pour l'écrivain, l'essentiel est situé dans le langage, si donc le sujet du livre c'est, en quelque manière, *sa propre composition* – il n'y a aucun sujet préalable, aucune hiérarchie prédéterminée des sujets : la mort d'un homme ou de dix mille n'a pas d'avantage d'importance que l'évolution d'un nuage – n'en a pas moins non plus. »[66] L'autore-

63 Il s'avère important de faire une classification distinctive au sein de l'autoreprésentation. D'un côté, il faut distinguer la métafiction du métarécit genettien. La première implique un texte qui parle d'un autre texte (roman) portant le même titre que le texte premier ; l'exemple typique de ce procédé compositionnel serait *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide dont le narrateur écrit un roman portant le même titre. Le métarécit par contre – grâce à une confusion fâcheuse, qui a été d'ailleurs repérée déjà par Genette lui-même quand il concevait cette « figure » – signifie un autre texte inclus dans le texte premier. La littérature connaît des centaines d'exemples de mode compositionnel. Sous la notion de réflexivité (ou « spécularité » si nous nous en tenons à l'étude de Lucien Dällenbach), nous allons comprendre le procédé scriptural qui contient des notes ou des séquences de texte qui se désigne lui-même, c'est-à-dire qui dit implicitement ou explicitement qu'il est conscient de sa propre production.
Pour ce qui est de la figure classique d'autoreprésentation, la mise en abyme elle paraît être une notion assez, sinon trop générale et imprécise vu ses fonctionnements différents affectant des niveaux différents du texte et grâce à son emploi presque abusif pour désigner toute sorte de réflexivité textuelle. Certes, il est impossible de l'éviter en ce contexte du roman français du XXe siècle, notamment si l'on parle du Nouveau Roman et de ceux qui y réagissent ; nous trouvons cependant nécessaire de le faire avec prudence et de définir chaque situation où il en est question au moyen d'autres termes, plus précis.

64 Nous songeons notamment aux études de Jean Ricardou relatives aux questions et problèmes du Nouveau Roman et de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

65 Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 176.

66 *Que peut la littérature ?*, propos recueillis et présentés par Yves Buin, Paris, UGE, 10/18, 1965, pp. 51-56.

présentation devient dans cette conception ricardolienne le thème, le mobile et la clé interprétative de l'écriture. Le roman dit « de la représentation » n'a plus de place à côté de celui « de l'autoreprésentation » qui surgit comme le seul constituant de la modernité en littérature – le modernisme : « Le miroir, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même ».[67] C'est en ce sens que va se développer l'écriture du roman de cette avant-garde moderniste ; il portera une attention toute particulière au matériau même de la production littéraire. Développant une « méta-littérature », l'écriture au second degré implique des exigences particulières de la part du lecteur. S'écartant des effets de signification première[68], cette lecture « au second degré » représente aux yeux de Ricardou la seule vraie lecture en ce qu'elle est en mesure de lire les fonctionnements du texte. Or cette seconde lecture n'en est pas le dernier niveau. Il importe de souligner que pour ce théoricien du romanesque « narcissique »[69], le processus réflexif est un générateur et producteur de sens permettant une « escalade de l'auto-représentation »[70] et qu'il engendre à l'infini et de manière dynamique la textualisation du texte même. De cette manière, la littérature se plonge dans une hyperlittérarité.

Laissons de côté les diverses formes et procédés de réflexion textuelle et regardons ce qu'implique une telle approche de l'écriture du roman. Compliquant la lisibilité du texte littéraire, l'autoreprésentation, en tant que procédé compositionnel et, en même temps, thème principal, représente le chemin d'accès dissimulé et occulté dans un texte de représentation : « Du fait du principe alternatif exclusif qui régit le système, le texte ne sera lisible qu'à contre-courant, et à contre-temps : par court-circuit, coup d'arrêt, par coups de signifiant. »[71] Une telle attitude s'inscrit dans le mouvement des avant-gardes des années 1950-1960.

Conclusion du chapitre 2

Envisager de telles positions comme fondamentales pour caractériser le modernisme littéraire serait, certes, risqué, car schématique, mais d'autant plus pratique lorsqu'il s'agit de saisir la notion. Le roman traduit une contestation de la grande tradition mimétique de l'art occidental.[72] Sur ce chemin, il a mis en question la capacité de la littérature d'écrire la réalité du monde. De ce questionnement résulte le repli de la littérature sur elle-même. Cette solution semble reposer essentiellement dans une recherche formelle que les notions d'autoreprésentation et d'intertextualité

67 Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 262.

68 Autrement dit du sens convenu, tel qui nous apparaît automatiquement.

69 L'expression de Linda Hutcheon utilisée dans le titre de son étude de l'autoreprésentation dans la métafiction américaine : *Narcissic narrative. The metafictional paradox*, London/New York, Routledge, 1980.

70 Titre de l'article sur ce sujet : Jean Ricardou, « L'Escalade de l'autoreprésentation », *L'Auto-représentation. Le texte et ses miroirs, Texte*, № 1, 1982, pp. 15-25.

71 Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 177.

72 Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 11.

définissent. Car il ne faut pas oublier non plus le jeu citationnel et la passion pour la dimension intertextuelle du texte romanesque qui incarnent également l'un des plus importants lieux communs du modernisme littéraire. Le rôle qu'a joué *Tel Quel* lors de la constitution pratique, mais surtout « scientifique » du concept d'intertextualité est de nouveau à remarquer. Il ne faut pas oublier non plus la propension à l'ironie qui constitue toute une « tradition » de la mise en question du romanesque traditionnel.

Dans le contexte français que nous étudions et en particulier par rapport à l'œuvre de Jean Echenoz qui constitue le centre de nos réflexions, c'est toujours la dimension autoreprésentative et intertextuelle du roman moderniste qui se manifeste comme la plus importante et la plus révélatrice pour la question des limites entre le modernisme et postmodernisme littéraires.