

Dytrt, Petr

Le postmoderne

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. 49-62

ISBN 9788021044258

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126291>

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.

CHAPITRE 3 : LE POSTMODERNE

Ayant surgi d'abord dans celui de l'art – la littérature américaine et l'architecture en furent les premières terres d'accueil -, le concept postmoderne a gagné le domaine de la sociologie et celui de l'histoire : nous songeons notamment à la société post-industrielle de Bell et à la présumée « fin de l'histoire » de Francis Fukuyama. Avec les travaux de François Lyotard, la notion arrive en Europe. La notion existe et se voit réemployée avec une fréquence croissante, même en dépit d'un manque de clarté sémantique. C'est d'ailleurs la seule raison qui justifie le présent travail.

Dans la conclusion de son essai sur le postmoderne, Wolfgang Iser¹ avance que le terme de postmoderne n'a d'autre sens que celui d'une indication : comme une sorte de point d'avertissement qui, néanmoins, du point de vue sémantique, s'éloigne de la problématique même, notamment par son préfixe. Il suggère que la modernité est déjà morte et dépassée, et que nous entrons dans une nouvelle ère, celle qui succède à la modernité. D'autres y ajoutent encore la valeur de négation qui implique une sorte d'anti-modernité. Or il n'y a rien de plus trompeur que d'envisager la problématique postmoderne sous cet angle, car le postmoderne ne signifie pas la fin du moderne. Il n'est pas question d'une scission nette d'avec la modernité ou le modernisme, mais d'un regard en arrière², d'une « relecture » transformationnelle du moderne : « La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, [...]. Mais cette réécriture est, je l'ai dit, à l'œuvre depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même. »³ Le postmoderne ne se pose pas comme un retour à une pensée pré-moderne.

Le concept ainsi que son nom ont subi un cheminement relativement court (une trentaine d'années), mais d'autant plus mouvementé. Le débat autour de la problématique se poursuit. Si nous voulons la comprendre en tant que résultat d'un mouvement de la société occidentale, il faut renoncer à cette recherche d'une signification rigoureuse du terme, dépourvue de toutes ses connotations contradictoires, car cette tâche relève de l'impossible étant donné que la notion ne fait sens que si elle est considérée comme un « symptôme ».⁴ Elle est significative en ce qu'elle incarne la représentation d'une certaine crise du moderne qui a du mal à s'identifier. L'opinion selon laquelle il faut ne parler que de la modernité, abandonnant la notion de postmoderne, surtout si celui-ci fait partie de la modernité, ne se justifie que dans la mesure où l'on oublie que

1 Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988. Nous renvoyons à l'édition tchèque : *Naše postmoderní moderna*, Praha, Zvon, České katolické nakladatelství, 1994, pp. 161 sq.

2 Qui, cependant, n'est nullement un pas en arrière.

3 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, N° 5, 1988, p. 202.

4 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 161.

penser la modernité en termes critiques, ainsi que cela se fait de nos jours, ne serait pas possible sans le discours mi-provocateur, mi-critico-analytique du postmoderne. Or de nombreuses questions s'imposent, en particulier celle qui préoccupe les historiens de la littérature : décider de ce qui relève du modernisme et de ce qui permet de parler d'une œuvre comme moderne, et en fonction de quoi se légitime le terme de postmodernisme et quels en seraient les critères discriminatoires. Suivant cette volonté/nécessité moderne de classer, de s'orienter dans le champ de plus en plus vaste qu'est la littérature, les historiens de la littérature demandent de chercher des balises, de souligner des points de repère possibles permettant une orientation dans la matière littéraire et d'approcher ce vaste champ. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : Le postmodernisme saurait-il se définir autrement que par un renoncement aux logiques modernistes, par une autre attitude vis-à-vis du passé ? Cette volonté ne relèverait-elle pas également de l'impératif de changer, d'innover, d'être différent par rapport au moderne ? La réponse est négative, du moins dans la mesure où la caractéristique du modernisme en ce qui concerne le besoin d'innovation et de changement peut, en fin de compte, devenir la caractéristique de toute œuvre d'art. L'imitation peut être vue comme un moyen d'innovation puisqu'elle apporte un changement soit au niveau de la forme retravaillée par la réécriture, soit au niveau de l'œuvre imitée, transposée dans un contexte littéraire et social différents. Dans la réflexion de tel ou tel autre théoricien, presque toute œuvre peut finalement être considérée comme moderne ou postmoderne.⁵ Or ceci n'est pas plausible dans la mesure où il faut envisager toute œuvre dans son contexte historique. Quoiqu'il soit possible de constater dans une œuvre une présence élémentaire relevant du concept, Homère ni Rabelais ne peuvent être regardés comme postmodernes pour la simple raison qu'à leur époque la notion de moderne telle que nous la comprenons aujourd'hui était encore inconnue. La seule possibilité consiste à relever des tendances présentes dans leurs œuvres qui correspondent ou semblent correspondre aux tendances du postmoderne, et à les considérer comme de virtuels postmodernistes.

D'autre part, il faut souligner que nous ne nous proposons pas de faire le point sur une poétique ou esthétique postmoderniste, établie en tant que telle. Une telle démarche n'est pas envisageable. Du moins pas sous l'apparence qu'elle revêt dans les théories américaines d'Ihab Hassan,⁶ de Linda Hutcheon⁷, ou canadiennes de Janet M. Paterson,⁸ pour ne citer que les plus importants. Les raisons en sont les suivantes : le postmodernisme n'est pas un nouveau courant, un nouveau mouvement artistique qui rompt de manière claire avec le modernisme. Il n'est qu'un point de vue sur le modernisme et sur la modernité. Tout élément relevant d'une poétique

5 Cf. Umberto Eco selon qui déjà la personnalité d'Homère incarnait un auteur postmoderne. *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

6 Ihab Hassan, *Le démembrement d'Orphée : Vers une littérature post-moderne*, Paris, Laffont, 1985 ; *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

7 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 1988.

8 Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

jugée postmoderne peut trouver finalement des critiques pour qui il ne serait que le comble du modernisme. Pourtant, une certaine manière de traiter ces éléments modernistes fait que le postmodernisme peut se concevoir comme une phase spécifique du modernisme.⁹

En ce sens, envisager le modernisme et le postmodernisme, la modernité et la postmodernité comme des entités historiques clairement délimitées ne représente pas, dans notre conception, des oppositions distinctes, puisque le postmoderne fait partie du moderne, « que le postmoderne est déjà impliqué dans le moderne du fait que la modernité, la temporalité moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même. »¹⁰ Faisant partie du moderne, le postmoderne incarne cette faculté principale qui fait que le moderne tourne son regard critique sur soi-même ; le postmoderne représenterait donc ce repli critique de la modernité sur ses propres principes de fonctionnement.

Le postmoderne paraît savoir apporter également une réponse à la question de la périodisation. Celle-ci est l'une des caractéristiques de la modernité qui tient à placer les événements dans une diachronie commandée par le principe de révolutions / ruptures/ - par la nécessité de « mettre l'horloge à la nouvelle heure ». ¹¹ Tant que la fin du moderne n'a pas eu lieu, nous n'avons qu'à localiser, à l'intérieur de ce moderne - de la modernité pour le domaine social et du modernisme pour le domaine des arts -, des tendances qui témoignent des transformations et changements de structure. Le postmoderne naît comme un indice de transition de l'état qui est communément admis, vécu et souscrit comme « notre modernité ». En d'autres termes, ce sont ces tendances qui ont amené Jean-François Lyotard et bien d'autres théoriciens à parler du postmoderne. Certains événements historiques ont été repérés également qui témoignent de ces transformations et changements sociaux et qui peuvent servir de balises. Ils sont considérés comme des signes annonciateurs de ce qui se résume par le terme de « crise de la modernité ». Les raisons de parler d'une crise sont multiples. Or l'une d'elles, qui revient à plusieurs reprises, est celle de Michel Maffesoli : « ce que l'on appelle 'la crise' n'est peut-être autre chose que la fin des grandes structurations économiques, politiques ou idéologiques »¹². Cette crise, selon la conception d'Alain Touraine, prend figure de « la disjonction des stratégies économiques et de la construction d'un type de société, de culture et de personnalité. » C'est cette « dissociation » qui

nomme et définit l'idée de la *post-modernité*. Si la modernité associa progrès et culture, opposant cultures ou sociétés traditionnelles et cultures ou sociétés modernes, expliquant tout fait social ou culturel par sa place sur l'axe tradition → modernité, la post-modernité dissocie ce qui avait été associé.¹³

9 Il est vrai que dans ce cas le recours à une dénomination plus pertinente, comme celle du « modernisme tardif », serait plus juste, mais que faire alors de la notion qui nous préoccupe dans le présent travail ?

10 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 194.

11 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 195.

12 Michel Maffesoli, *Le Temps des Tribus*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1988, p. 67.

13 Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, pp. 239-240. C'est l'auteur qui souligne.

Alain Minc va jusqu'à traiter notre époque en termes de

Nouveau Moyen Age en effet : l'absence de systèmes organisés, la disparition de tout centre, l'apparition de solidarités fluides et évanescentes, l'indétermination, l'aléa, le flou, [...] le développement des 'zones grises' qui se multiplient hors de toute autorité, du désordre russe au grignotage des sociétés riches par les mafias et la corruption, [...] le retour des crises, des secousses et des spasmes, comme décor de notre quotidien.

14

Si la modernité s'identifie à l'âge historique dont la figure principale serait le message des Lumières avec la rationalité, l'universalisme et la recherche de l'unité que l'on dénomme habituellement comme les Temps modernes, le modernisme incarne une radicalisation de la logique moderne dans le champ artistique, due à la scission entre l'art, le politico-social et le techno-scientifique.

Le postmodernisme se révèle comme un mélange d'arguments justifiant tel ou tel point de vue. Reste que l'existence de la notion et le débat autour d'elle suggèrent qu'il y a un mouvement dans les esprits et qu'il faut lui donner un nom. Mais une autre question, plus grave, qui concerne l'envergure de ce mouvement, se pose. S'agit-il d'une simple péripiétie dans l'histoire de l'art ou a-t-on affaire ici à une « vague générale à l'échelle du tout social ? »¹⁵ Le débat a été mené sur plusieurs fronts. Il reste à savoir à quel point ce débat entrait dans la profondeur du problème. La distinction que Wolfgang Iser propose d'établir entre un postmoderne « de libre volonté » et un postmoderne « au sens strict du terme »¹⁶ semble apporter un éclaircissement.

Le premier postmoderne est un discours qui manque de rigueur dans la mesure où il s'engage dans des voies qui semblent ne poser aucun obstacle manifeste. C'est le « anything goes » du discours scientifique aux scénarios d'une vogue culturelle élégante.¹⁷ Ce qui caractérise ce postmoderne « apostat » est son alliance étonnante avec sa critique qui l'a conduit au pouvoir et l'a affermi de cette manière. Se contentant de vieilles assurances et de formules à la mode, elle s'apparente à lui dans sa rhétorique. Très souvent privée de notions, elle substitue à l'argumentation une simple aversion et association. Cette critique devient elle-même un agent de libre volonté. C'est en ce moment que « viennent les clichés du mythe antimoderne, le nouvel hédonisme » ou encore la « confusion des valeurs » lorsqu'une « paire de bottes vaut Shakespeare »¹⁸. Certes, cet « anti-moderne » ne peut se percevoir que comme un effet de mode à la manière de la devise de Félix Guattari : « Pas de vagues ! Juste des vogues, modulées sur les marchés de l'art et de l'opinion, par le biais des campagnes publicitaires et des sondages. »¹⁹

Cet anti-moderne ou, si l'on veut, ce nihilisme culturel, dénoncé aussi par Lyotard, semblent constituer pour de nombreux critiques la seule interprétation du postmoderne. Le nihilisme se montre radical au moment où il conteste la valeur du nouveau

14 Alain Minc, *Le Nouveau Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1988, 2^e édition de 1993, p. 11.

15 Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 114.

16 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 10 et 11.

17 *Ibid.*

18 Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, 1987, p. 136 et 141.

19 Félix Guattari, « L'Impasse postmoderne », *La Quinzaine littéraire*, N° 456, du 1^{er} au 15 février 1986, p. 21.

en congédiant en même temps les avant-gardes censées être porteuses du projet moderne. L'unique solution qui se dessine, après cette rupture avec le moderne, serait une « orientation définitive vers la seule mobilité incontrôlée d'une déréalisation de toutes choses », une méfiance vis-à-vis de la « croyance en une structure stable de l'être. »²⁰ Ainsi, l'homme postmoderne se pose comme un être flottant, désorienté, faiblissant, irrémédiablement distrait et périssant, pour qui l'impératif de vérité a complètement perdu le sens. Les valeurs suprêmes se montrent superflues, toute visée de plénitude fait défaut, l'être se réduit à « un événement ». Répétant jusqu'à une saturation totale des images qui se ressemblent, cette culture dissout tout fondement et toute origine. Ainsi, la position d'Henri Meschonnic critiquant le relativisme culturel qui ne fait pas la distinction entre l'enquête pour la connaissance, le respect, la sympathie et le jugement moral, explique l'exaspération de la critique provoquée par la crise générale qui accompagne le débat du postmoderne : « Le relativisme culturel détruit à la fois l'identité du sujet et le bien en général. »²¹

Le second et « véritable » postmoderne au sens strict du terme, pour employer les mots de Wolfgang Iser implique une distinction précise entre le bon, le douteux et le mauvais. Optant pour une confrontation réelle et renonçant à une culture consommatrice, ce postmoderne ne se laisse pas soumettre au « pot pourri » bruyant. Il est bien sensible au spécifique en aiguisant la pluralité qui est loin de s'apparenter pour lui au chaos. De plus, parlant de ce postmoderne rigoureux, il n'est pas question d'irrationalité, car ce postmoderne supporterait également la caractéristique d'« hyperrationnel »²², dans la mesure où il favorise une confrontation réelle en évinçant la culture consommatrice, voire « hyperconsommatrice ». ²³ Enfin, ce postmoderne ne représente pas une posture antimoderniste, mais se révèle « un moderne encore plus moderne »²⁴ tant qu'il n'abandonne pas le moderne ; il essaie seulement de s'affranchir de ses « impuretés »²⁵

Il est vrai que le postmoderne peut donner l'impression d'un concept fondamentalement fragile et irriter, plutôt qu'il ne la convainc de son bien-fondé, la majorité de la communauté intellectuelle, française au premier chef. L'hypothèse du présent travail se fonde sur le fait qu'il n'est effectivement pas possible de penser la littérature de la fin du XX^e siècle en faisant l'économie de la notion. Comme en témoignent d'aucuns,²⁶ le concept a une tendance, vu la complexité extrême du débat qui est loin

20 Christian Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 119.

21 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 241.

22 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 11.

23 Cf. Gilles Lipovetsky, « La société d'hyperconsommation », *Le Débat*, N° 124, mars-avril 2003, pp. 74-98.

24 Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987, p. 97.

25 Terme qu'emploie Lyotard en cette occurrence ne doit pas être confondu avec la notion de l'« esthétique de l'impureté » de Guy Scarpetta. Cette dernière consiste en une façon de traiter la double impasse, dans lesquelles s'est retrouvé l'art contemporain, par le travail de « détournement, surcodaage, corruption, dé-naturalisation », bref le travail « au second degré ». Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 9.

26 Cf. par exemple le point de vue d'Olivier Bessard-Banquy dans son ouvrage paru récemment *Le Roman ludique*, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

d'être terminé, à ne pas se présenter comme opérationnel pour l'analyse littéraire ou, du moins, pas au premier abord. Il est néanmoins tout à fait symptomatique, peut-être même plus en ce qu'il provoque qu'en ce qu'il implique, du dernier quart du XX^e siècle. Il est le symptôme, « le sentiment même vague, le pressentiment que quelque chose change dans nos sensibilités ».²⁷ La question si ce symptôme signifie la fin d'une époque et le début d'une autre ou une phase de transition remémorative de la même époque reste toujours ouverte.

Ainsi, il s'avère important de penser la littérature de l'extrême contemporain par recours à la notion de postmoderne, car ce débat rend compte en quelque sorte de l'époque. Il faut donc tout d'abord éclaircir quels outils il offre pour approcher de la littérature. Pour ce faire, nous allons procéder à partir de la conception lyotardienne de la problématique en tenant compte de ses développements ultérieurs.

Le postmoderne comme symptôme de crise

Non seulement le terme implique une fin des mouvements et des manifestes, mais le postmoderne semble être aussi l'expression de l'état où la crise s'est généralisée : de la légitimité des savoirs jusqu'à la déstabilisation des grands déterminismes. Le postmoderne se prend pour tâche, selon les termes de Jean-François Lyotard, de réexaminer la pensée des Lumières sans accepter l'idée d'une fin de l'histoire. L'idée principale réside dans « une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité ».²⁸ A la suite de Theodor Adorno, Lyotard emploie l'exemple de la tragédie d'Auschwitz pour démontrer à quel point le « projet moderne », caractérisant l'histoire occidentale depuis deux siècles, était « inconsistant ».²⁹ Une autre inconsistance du projet moderne, prenant figure d'un autre « récit de légitimation », cette fois marxiste sur l'émancipation de la classe ouvrière, resurgit ouvertement au moment de la décomposition du « camp socialiste » avec la chute du mur Berlin qui n'est, d'ailleurs, qu'une manifestation finale et après coup de l'implosion du système communiste. Le postmoderne se définissant ainsi comme « le rejet des grands récits de légitimation » représente en effet un autre méta-récit, si nous nous identifions à Henri Meschonnic.³⁰ Le cercle vicieux postmoderne s'est renfermé, car si Lyotard définit le postmoderne comme rejet, et non pas comme une tendance, nous sommes toujours dans le moderne. Le réexamen de la pensée des Lumières rationaliste et libertaire et de la fin postulée par le projet moderne hégélien de l'unité socioculturelle où chaque élément de la vie quotidienne se placerait comme dans un corps organique a été suggéré déjà par

27 « Avertissement » des éditeurs à propos de l'édition des textes épistolaires de Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous renvoyons à la 2^e édition, de 1988, p. 10.

28 Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous référons à la 2^e édition de 1988. p. 115-116.

29 *Ibid.*

30 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 255.

Adorno et Wittgenstein, bien que la question elle-même n'ait été lancée ouvertement que par Lyotard.

La crise apparaît ainsi comme le synonyme du processus de complexification. L'informatisation omniprésente ne fait qu'éloigner la réalité de l'homme. Celui-ci cesse de la comprendre. Pire encore, l'homme cesse de s'intéresser à la comprendre. Son besoin de sécurité, d'identité et de bonheur découlant de sa condition d'être social semble être épuisé, écrasé sous le poids de la contrainte de complexifier, numériser et médiatiser. Dans de telles circonstances, la demande de simplifier ne peut pas être envisagée, puisqu'elle apparaît comme une sorte de barbarie ou « néo-conservatisme ».³¹ La question du retour à un stade d'évolution d'« avant » la modernité n'a jamais été conçue, à la différence de ce que prétendent les critiques traitant le postmoderne d'« anti-modernisme ». L'échec du projet moderne peut se formuler également comme ce clivage entre ceux qui bravent la complexité en la rendant encore plus complexe et ceux qui affrontent le terrible défi de survie.³²

Le postmodernisme et le post-avant-gardisme. La question d'élitisme.

Avec la question du postmodernisme d'outre-Atlantique surgit la problématique de l'élitisme. Si le postmodernisme américain s'oppose à l'élitisme moderniste de la littérature intellectuelle et se conçoit comme le synonyme de la « contre-culture », se voulant « populaire » après le règne d'une culture élitiste, il rejoint les avant-gardes des années 1920.³³ Celles-ci réclamaient la suppression de la frontière entre l'art d'élite et l'art de masse. Leur but était la démocratisation de l'art. Ce rapprochement est toutefois plus complexe. Le mouvement des avant-gardes de même que leurs « projets » artistiques évoluent. En dépit de la volonté anti-élitiste du départ, le projet de démocratisation de l'art se dissout sous la pression de la logique moderniste. Celle-ci la pousse toujours plus loin en augmentant la rapidité de l'innovation et du changement de sorte que le « vrai » art s'éloigne des masses tant sur l'axe temporel que spatial. Au niveau temporel, c'est le facteur immanent au concept d'avant-garde qui joue : il y aura toujours des « laïques », c'est-à-dire les moins renseignés, ceux qui sont « en retard » par rapport à ce qui se passe dans le centre, dans le foyer culturel. D'ailleurs, le mot d'avant-garde contient un élément qui implique essentiellement une « avance » par rapport à la « foule », reléguée ainsi au rang des purs consommateurs qui ne découvriront tel mouvement d'avant-garde. C'est le petit détachement

31 Dénomination qu'utilise Jürgen Habermas quand il parle de l'idée du postmoderne qu'il envisage comme « projet inachevé de la modernité » : « [...] un courant affectif qui s'est insinué dans tous les domaines de la vie intellectuelle et a marqué l'entrée en lice des théories de l'après-*Aufklärung*, de la post-modernité, de la post-histoire, etc., c'est-à-dire en un mot d'un nouveau conservatisme. » Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *Critique* N° 413, 1981, p. 950. Cf. aussi sur le thème du débat Lyotard - Habermas : Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique*, N° 442, avril 1984, pp. 181-197.

32 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 118.

33 Cf. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 162-163, qui renvoie à l'œuvre de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

qui préside le gros de l'armée ; après quoi vient l'arrière-garde. S'ils le découvrent, ce ne sera qu'après sa large acceptation, sa diffusion et, par conséquent, après sa vulgarisation qui le dévaluera aux yeux des initiés.³⁴ De même, l'avant-garde est fondamentalement liée à un foyer culturel central. Ce facteur est important notamment dans un pays qui a un seul et véritable centre comme la France. Pratiquement toutes les avant-gardes se sont installées à Paris, y compris ces avant-gardes littéraires que furent le Nouveau Roman et *Tel Quel*, car ce n'est que dans cette île française unique qu'existe un lectorat susceptible de faire écho, bien que des individualités fortes puissent naître également à la province.

Cependant, la même remarque vaut pour le postmodernisme premier, d'outre-Atlantique, qui avait, lui aussi, ses foyers d'où il se répandait. Ce qui a entraîné des délais entre les centres et leur périphérie. Pourtant il y a une différence de fond entre les deux. Si l'avant-gardisme du début du XX^e siècle se réclamait d'une démocratisation de l'art, c'était toujours, même dans les décennies ultérieures, par la voie d'une descente vers les milieux non élitistes. L'art se voulait populaire par son omniprésence. Le postmodernisme, au contraire, se veut culture de masse par la voie de promotion de la culture populaire qu'il essaie de hisser de cette manière au rang de la « grande » culture. Ce n'est plus la culture populaire, instruite par l'art élitiste, mais, si l'on veut, l'art d'élite qui s'instruit par l'art populaire par son intégration. Dans le premier cas, il s'agit d'une désublimation par popularisation, dans le second, il serait question plutôt d'une « ré-sublimation » par l'intégration. Les deux prônent la scission avec la culture destinée aux privilégiés, la manifestation artistique revêt une forme différente.

L'intégration d'éléments de la culture populaire et de masse a valu à ce postmodernisme des reproches formulés sous le label d'« anything goes ». C'est au nom du postmodernisme que la culture des années 1980 a été interprétée comme une sortie délivrée des contraintes d'avant-gardisme et de l'art élitiste. En même temps, on la regardait comme une crise de création subissant une invasion du « tout est permis » relativiste, la « défense et illustration du kitsch. »³⁵ Néanmoins, comme le souligne Guy Scarpetta, le « tout est permis » ne doit pas être confondu avec le « n'importe quoi »,³⁶ car à la différence du « n'importe quoi », le « tout est permis » permet, en tant que « revendication de spontanéité et d'authenticité » justement, d'ouvrir de nouvelles voies de création.³⁷

L'une des contradictions majeures du postmodernisme – au moins celui qui a fait hurler dans les années 1970 et au début des années 1980 – consiste donc en cette ambiguïté de son attitude vis-à-vis des avant-gardes. D'un côté il y a l'intention de rompre avec les modernistes. Elle ne constitue qu'un prolongement de l'avant-gardisme. De l'autre côté, il y a cette volonté de s'affranchir de la dialectique des avant-gardes.

34 Michel Collomb parle même d'une opposition inhérente de l'avant-garde s'inscrivant dans le social : « opposition entre une élite lucide, agissante et une masse passive, intéressée au 'statu quo'. » « Jugements post-modernes sur l'avant-garde », in *Littérature moderne. Avant-garde et modernité*, Genève/Paris, Champion-Slatkine, 1988, p. 178.

35 Cf. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

36 Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 15.

37 *Ibid.*

Les avant-gardes ont disparu. Cette affirmation serait tout de même assez générale et simpliste sans une mise en perspective nuancée. L'esprit des avant-gardes semble vivre toujours sous forme du besoin de se constituer en mouvement qu'éprouvent certains auteurs et artistes contemporains. Il est vrai qu'après leur déclin des années 1980, il semblait que le temps des avant-gardes était compté. Pourtant, il est toujours possible de repérer des phénomènes aux traits avant-gardistes, caractérisés non seulement par la subversion et la contestation, mais aussi par la rhétorique du manifeste. Nous songeons au cas de la *Revue de Littérature Générale* et de la *Revue Perpendiculaire*. Se posant aux côtés de La Nouvelle Fiction,³⁸ ces phénomènes font partie de « la relève des avant-gardes ».³⁹ Or comme l'indique le terme choisi par l'éditeur de ce dossier, la question de savoir s'il est toujours adéquat de parler dans ces cas d'avant-gardes s'impose. Certes, il s'agit de mouvements dont certains se dotent de manifestes ou, plutôt, de textes intitulés « en guise de manifeste »,⁴⁰ pourtant on y sent une certaine tendance disant que « les mouvements se réduisent peu à peu aux 'affaires' qui agitent le monde de l'édition ».⁴¹ Aussi puissante que soit la tentation de chercher des ressemblances entre les auteurs et de créer des groupes et des mouvements, elle est condamnée à ne pas être reconnue par les auteurs mêmes, dont certains s'indignent

38 Sept écrivains réunis au début des années 1990 à l'instigation de Jean-Luc Moreau qui publie en 1992 un recueil du même nom et dont le but sera de constituer « un courant régénérateur libérant la fiction des entraves qui la clouent au lit de Procuste de la littérature-pour-la-littérature. » Tout ceci sans « aucun risque de terrorisme dogmatique, » car « nulle théorie pré-établie ne régenté *La Nouvelle Fiction*. » Paris, Criterion, 1992, quatrième de couverture. Il n'est sans intérêt de noter en ce sens que le groupe « Nouvelle Fiction » propose un « retour » au romanesque, au personnage, à la fable, à l'intrigue. Le groupe se définit par rapport à la démarche du Nouveau Roman. D'ailleurs, l'ironie dans l'appellation du groupe, fût-elle accidentelle comme disent ses membres, confirme cet état d'opposition : « une incitation à penser que s'obnubiler sur 'le problème' du roman conduit nécessairement à une *impasse*, que la littérature ne peut être renouvelée que sous l'angle de la fiction, bref : qu'il n'y a pas de nouveau roman possible sans nouvelle fiction. » Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, op. cit., pp. 13-14. Nous soulignons. Ces positions rapprochent d'une certaine manière le groupe en question de la littérature postmoderne en ce qu'elles soulignent l'aspect de renarrativisation de la littérature après l'expérience moderniste. Sur ce sujet cf. notamment Sophie Bertho, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », *Revue de l'Histoire littéraire de la France*, N° 4/5, 1991 ; Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, N° 77, février 1990, pp. 3-22 et Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, N° 1, 1998, pp. 28-48.

39 Dossier ainsi intitulé du *Magazine littéraire*, N° 392, novembre 2000.

40 Cf. notamment une sorte d'introduction du 1^{er} (il n'y en aura que deux) numéro de la *Revue de littérature générale*, où se trouve exposé le projet de « mécanique lyrique » : « On distinguerait donc des moments dans un acte où tout arrive d'un coup. Des *temps fictifs*, une succession dissoute dès qu'on a vu ce qu'il y avait à voir. Car on voudrait y voir plus clair, non pour trouver des modes d'emploi, mais pour revenir à ce b.a.-ba qui périodiquement disparaît *comme par magie* de la littérature. (En ce moment, aussi bien sur son aile marketing que sur son aile ex-avant-gardiste, la littérature s'affiche hors esthétique. [...] Il faudrait retrouver un b.a.-ba, non pas pour faire une 'théorie d'ensemble', mais simplement pour sortir de cette récession conceptuelle.) Et d'abord l'envisager *en général*, plutôt qu'à travers les oppositions roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible, qui servent moins une politique de l'écriture que la gestion des stocks. [...] La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le *cru* est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit à des fins d'intimidation. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-forme. » *Revue de littérature générale. La mécanique lyrique*, N° 1, 1995, pp. 3-22.

41 David Rabouin, « Mouvement/faux-mouvement ? », *Magazine littéraire*, N° 392, novembre 2000, p. 21.

d'une telle activité,⁴² tandis que d'autres n'y portent aucune attention. Mais même malgré les signes d'« usure » de l'avant-garde, certains partisans « de l'idée » continuent à défendre l'avant-gardisme comme « projet » qui est toujours en vie.⁴³

L'énergie créatrice basée sur la force de négation que l'avant-garde portait en elle paraît tout de même épuisée de nos jours. La crise qui a marqué le mouvement des avant-gardes à la fin des années 1970 et au début des années 1980 leur était immanente. La situation actuelle de l'avant-gardisme a été dépeinte d'une manière radicale par le constat que « la littérature contemporaine n'a pas relayé une école ou un courant, elle n'en a précisément été que le désordre et la ruine, la ruine d'un empire semblable à celui de l'ex-Union Soviétique, l'empire de l'avant-garde démantelé, détruit et déconstruit. D'où sa confusion ».⁴⁴ D'ailleurs, sur le plan des avant-gardes littéraires, un certain présage de ce destin des avant-gardes se faisait sentir dans la gêne des nouveaux romanciers à se constituer en groupe lors du colloque de Cerisy-la-Salle en 1971.

Le postmoderne comme une anamnèse de la modernité

Dans l'un des derniers textes portant sur la question postmoderne, Jean-François Lyotard esquisse une double attitude du postmoderne vis-à-vis du moderne : un double code de lecture ou, plus précisément, de relecture.⁴⁵ En optant pour le terme de « ré-écriture », l'auteur parvient à souligner l'inutilité de toute tentative de penser la modernité et la postmodernité au moyen des repères temporels qui les situeraient sur l'axe antérieur – postérieur. Aussi le postmoderne semble déjà constituer un élément inhérent du moderne, du fait que « la modernité, la temporalité moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même. »⁴⁶ Car tant que l'on a besoin de la vraie opposition du moderne, il faut la chercher dans le classique. Celui-là contient le traditionnel auquel la pensée moderne de même que moderniste s'attaquent au moment de leur naissance.

Le sens du préfixe « re- » est multiple, mais deux de ses significations vont retenir notre attention. Etymologiquement parlant, la première acception du préfixe invoque le fait de ramener en arrière ou de retourner à un état antérieur, mais elle peut aussi

42 Cf. le cas de l'« école » des « Moins que rien », dont la naissance, en janvier 1998, a été diffusée, « malheureusement », à leur insu. La « révolte des intéressés face à cette manipulation » était « cavalière ». *Ibid.*

43 En 1997, dans le cadre de l'une des enquêtes de la *Quinzaine littéraire* « Où va la littérature », Olivier Cadiot expose dans un texte intitulé « La fin de la Fin de l'Avant-Garde » son point de vue sur la mort des avant-gardes : « Mais si on voit la chose de loin, en termes de mode, on pourrait grossièrement en conclure que l'avant-garde n'est plus au goût du jour, ce qui revient au même, les méthodes qui en faisaient le nerf [...] sembleraient devenues des valeurs-refuges. [...] Ça vient seulement de l'usure normale de ces méthodes. Pas du projet. On vit donc plutôt la fin de la Fin de l'Avant-Garde. [...] Si on enlève le mot, reste donc l'idée. Reste un devoir sans forme et un contrat sans contenu. Mais fort. » *Quinzaine littéraire*, N° 712, 1997, p. 6.

44 Mark Alizart, « Paysage après la bataille », *Magazine littéraire*, N° 392, novembre 2000, p. 20.

45 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, N° 5, 1988.

46 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 194.

tout simplement servir à intensifier⁴⁷. Ce sens implique donc un recommencement. Considérant la notion de « ré-écriture de la modernité », son sens pourrait s'apparenter au fait de repartir à zéro. Ainsi, tout ce qui précède – c'est-à-dire toute la modernité – est à rejeter, mieux : à oublier, car ce qui arrive maintenant s'établit comme un âge nouveau, débarrassé de tout préjugé qu'incarne la tradition. Le second sens du préfixe recoupe essentiellement le sens d'un travail de reconsidération, redécouverte de ce qui est resté caché. Dans le contexte du postmoderne tel qu'il se tisse au travers de la philosophie lyotardienne, c'est la seconde acception qui nous intéresse. Et nous aurons recours, en la développant avec Lyotard, aux outils que Sigmund Freud a procurés à la psychanalyse.

Ainsi, l'attitude envers le passé peut être double et peut se classer en fonction de l'attention portée à l'oubli contenu en elle. La réécriture du moderne est le plus souvent comprise comme une remémoration. C'est-à-dire comme une recherche des causes du trouble dont on souffre, tel Œdipe cherchant ce qui lui est resté caché de son passé, et qu'il sent être la cause de sa souffrance. Réécrire la modernité et le modernisme signifie alors « repérer et identifier les crimes, les péchés, les calamités engendrés par les dispositifs moderne, – et finalement [...] révéler le destin qu'un oracle, au début de la modernité, aurait préparé et accompli dans notre histoire. »⁴⁸ Or comme l'histoire de Sophocle nous l'enseigne, l'écueil de cette approche consiste en ce que la quête de l'origine du destin fait elle-même partie de ce destin recherché. L'identification et l'accusation des faits qui paraissent être à l'origine de la souffrance participent à cette souffrance, voire elles ne font que l'aggraver. Ne pouvant pas réécrire par cette remémoration pénible le moderne de fond en comble, nous sommes condamnés en quelque sorte à le répéter, à le réaliser à notre insu. Le verbe « réécrire » devrait alors s'écrire avec plus de pertinence « ré-écrire », le préfixe détaché par trait d'union s'interprétant en termes de répétition, de perpétuation du même : « La modernité s'écrit, s'inscrit sur elle-même, en une perpétuelle ré-écriture. »⁴⁹ C'est que l'idée d'une remémoration du moderne présuppose que l'identification des excès et impasses modernes suffit à s'en débarrasser, alors qu'elle n'est qu'une continuation de la logique moderne du dépassement.

D'un autre côté, n'étant pas guidée par un but, la perlaboration⁵⁰ se distingue de la remémoration. Bien qu'elle ne manque pas de finalité, elle est un travail sans fin et donc sans volonté. La conception la plus pertinente de la réécriture, selon Lyotard, se fonde sur un double geste : vers l'avant et vers l'après. L'élément à venir y est toujours présent, ce qui sépare la perlaboration de la remémoration. La notion d'« attention également flottante » constitue l'élément primordial pour cette pratique de réécriture. Le fait d'accorder la même attention à tout ce que dit le patient, aussi minime et sans intérêt que cela puisse paraître, implique que la réécriture s'apparente

47 Cf. les verbes « rechercher, représenter ».

48 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 196.

49 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 197.

50 « Processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés ou de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs. » Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

à un enregistrement des fragments de phrases, des bribes d'information, des mots qui s'unissent sans médiation, sans explication ou raisonnement et par lesquels il nous est permis d'approcher une scène. Celle-ci correspond à un passé dont les éléments ne composeront jamais un tableau. Il s'agit uniquement de les ramasser (enregistrer) sans prétendre à les doter d'un sens ou d'une valeur. Ainsi, c'est le passé qui joue et qui donne à l'esprit les éléments au moyen desquels la scène pourra être établie.

Désignée par Freud lui-même comme un art⁵¹, la technique psychanalytique de perlaboration s'inscrit comme « un élément constitutif dans un processus d'émancipation » du destin, dans la mesure où l'essentiel de cette technique repose sur la déconstruction des ensembles signifiants de l'inconscient dont le dispositif névrotique est composé. En ceci, elle s'apparente au travail de l'imagination, avec lequel elle semble prêter une même importance à la liberté selon laquelle les éléments fournis par la sensibilité se voient traités.⁵²

Conclusion de la 1^e partie

Il faut se demander où se situe le postmoderne.⁵³ S'il faut comprendre la réécriture de la modernité de Lyotard au sens du travail psychanalytique de la perlaboration, il est certain qu'une autre réécriture de la modernité s'infiltrerait au postmoderne.⁵⁴ Car réécriture de la modernité par la perlaboration représente une sorte de dépassement du moderne, alors que le postmoderne ne songe pas à la dépasser. Est-ce que ceci signifie que le postmoderne, vu qu'il s'inscrit toujours dans la modernité, se situe plutôt du côté de la remémoration et donc de l'oubli et de la répétition du même ? Il est certain que le postmoderne que nous avons désigné comme premier et auquel Christian Ruby a prêté le nom de « postmodernisme éclectique ou esthétique-centrique »⁵⁵ – celui de la rupture avec le modernisme et ses valeurs – représente l'illustration de l'oubli qui sous-tend la remémoration comme « ré-écriture » de la modernité dont parle Lyotard : « Citation d'éléments venus d'architectures antérieures dans la 'nouvelle' architecture relève d'une procédure analogue à l'utilisation des restes diurnes issus de la vie passée dans le travail du rêve. »⁵⁶

Reste à savoir à quel point l'idée d'une relecture de la modernité et du modernisme qui recoupe « la réponse du post-moderne au moderne » formulée par Umberto Eco relève de ce même postmoderne éclectique dont le trait fondamental serait l'oubli. Faisant allusion au modernisme qui « ne peut plus aller plus loin » et qui produit

51 Au sens du grec « *tekhne* » – art, métier.

52 Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 200.

53 Car, selon Lyotard, la réécriture, telle qu'il la conçoit, concerne « l'anamnèse de la Chose » lacanienne qui ne se laisse jamais représenter et qui n'a donc rien à voir avec « ce qui s'appelle postmodernité ou postmodernisme sur le marché des idéologies contemporaines. » Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *op. cit.*, p. 202.

54 Notamment si Lyotard lui-même affirme qu'elle est « la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité. [...] Mais cette réécriture, je l'ai dit, est à l'œuvre depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même. » *Ibid.*

55 Cf. *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 17-18.

56 Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 115.

un métalangage parlant de ses impossibles textes », il illustre cette idée, quoique de manière assez directe : « Le passé, étant donné qu'il ne peut pas être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité – avec ironie, d'une façon non innocente. »⁵⁷ Or ce point de vue qui semble être propre à de nombreuses œuvres postmodernistes fait l'objet de certaines réserves. Car si Eco recourt à l'ironie et à la parodie en tant que seules voies d'accès au passé et uniques instruments d'expression postmodernes, il reprend, selon Antoine Compagnon, le « récit le plus orthodoxe de la tradition moderne. »⁵⁸ C'est-à-dire, interprété avec les termes de Lyotard, cette relecture – réécriture tombe dans l'oubli : tout en voulant s'affranchir des impasses du modernisme, elle en répète l'une pour le faire.

Le second postmoderne, celui que Ruby caractérise comme « expérimentaliste », refuse l'attitude de ces premiers comme un « prétexte au relâchement » en raison de leur rejet total des travaux modernistes. Ces postmodernes expérimentalistes se proposent d'effectuer une relecture critique du moderne à la manière de la « perlaboration » lyotardienne. Cette relecture n'a rien à voir avec des tendances anti-modernes qui paraissent animer le postmoderne premier, éclectique. Elle est un constat critique des dérives du projet moderne sans pour autant vouloir rejeter ce projet. Si Lyotard demande de « réécrire la modernité », il invite par là à interroger le discours qui a fondé le concept de la modernité le discours que ceux-ci ont pu développer depuis leur naissance. Le postmoderne expérimentaliste incarne un effort pour reconsidérer et réévaluer le sens et les valeurs de la situation historique occidentale. Ainsi, les multiples excursions dans le passé caractérisant ce postmoderne ne relèvent pas d'une répétition historique au sens de l'oubli postulé par Lyotard dans le concept de remémoration, mais au contraire de cette nécessité de se rappeler justement pour ne pas oublier. C'est ici qu'il serait possible de voir l'idée de postmoderne comme parachèvement du moderne : relisant de manière critique⁵⁹ le moderne, le postmoderne tente de le parachever avec des moyens et dans un contexte différents. Les moyens qui l'y aident sont le travail de la citation, les jeux de langage, la dissémination.⁶⁰

L'interrogation qui accompagne les réflexions sur la place de l'œuvre de Jean Echenoz dans le contexte du phénomène postmoderne devra se préoccuper aussi des possibles reflets de ce clivage fondamental dans cette œuvre. La relecture du modernisme de même que de la modernité telle qu'elle s'écrit dans les romans de Jean Echenoz, relève-t-elle de la remémoration ou de la perlaboration ? Au cas où elle répète la même « erreur » à l'instar de la « revisitation » ironique et non innocente d'Umberto Eco, peut-elle jamais en sortir et s'approcher de la perlaboration ? Ou bien est-ce le caractère général du postmodernisme que de tomber toujours dans la répétition du même ? Et s'il était possible d'en sortir, pourrait-on parler encore du

57 Umberto Eco, *L'apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

58 *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p 168.

59 Soulignons tout simplement que le terme de critique ne connote pas seulement un rapport négatif et qu'une critique peut s'apparenter à une évaluation, voire réévaluation positive.

60 Christian Ruby parle de la philosophie de la différence et de la répétition comme stratégie du discours postmoderne. *Op. cit.*, p . 21.

postmoderne ? Ne devrait-on pas finalement renoncer à répéter l'élément moderne dans sa désignation en trouvant un autre nom ?