

Est-il nécessaire d' « expliquer le postmodern(ism)e aux enfants »?

Marc Chénétier

Volume 27, Number 1, Summer 1994

Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Ethos des Europes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501065ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501065ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chénétier, M. (1994). Est-il nécessaire d' « expliquer le postmodern(ism)e aux enfants »? *Études littéraires*, 27(1), 11–27. <https://doi.org/10.7202/501065ar>

Article abstract

"Post-modern" and "post-modernist" are often confused and undifferentiatedly feed the academic vulgate. What if one took these terms for what they really mean? What if one read them as covering contradictions and confusions? What if one preferred the analysis of precise texts to such neologisms used as a sort of waiting station? Wouldn't one, then, realize that critical onomathurgists only use them to hide the vacuity and anguish of our culture, as vineleaves of compound adjectives which it may not, after all, be indispensable to "explain to children", as Lyotard once proposed?



EST-IL NÉCESSAIRE D'« EXPLIQUER LE POSTMODERN(ISM)E AUX ENFANTS » ?

Marc Chénétier

■ La merveilleuse Arletty disait aimer à partager les gens qui l'entouraient en « PM » et en « PB ». Pour elle, « PM », c'était « porte-malheur »...

Une sténographie comparable envahissant depuis quelques décennies le discours critique, il est devenu courant, voire banal, dans le jargon contemporain, de nous voir invités à deviner sous l'appellation « pomo » l'abrégé de notre propre condition. Il s'agit alors de la « condition post-moderne » à laquelle Jean-François Lyotard contribua naguère en dressant un « rapport sur le savoir » destiné au Conseil des universités auprès du gouvernement du Québec avant de se proposer, tel un vieil oncle aimable, « d'expliquer le post-moderne aux enfants » d'un certain nombre d'amis. Or, sous prétexte que la majeure partie de ma vie est consacrée à l'étude des textes littéraires américains récemment produits, d'aucuns, dans leur

courtoisie, me soupçonnent de n'être pas totalement ignorant de ce que l'on appelle le « post-modernisme », second terme dissimulé sous le « pomo », cependant que d'autres me font vivement reproche d'appartenir à la clique de ses p(r)omoteurs. J'ai beau, au fil du temps, avoir au moins à deux reprises¹, déclaré publiquement que l'on ne me reprendrait plus à utiliser l'un ou l'autre de ces termes, on a récemment eu l'astuce, pour m'y contraindre, de m'en demander les raisons. « Cochon qui s'en dédit » ; je m'exécute.

Le sujet, malheureusement, exige pour le traiter — est-ce en raison de sa nature ? — que soient opérées nombre de distinctions dont, d'une certaine manière, la dispense est la règle dans l'usage, rendant ainsi, peut-être, possible ce dernier. Même à faire momentanément grâce — et je ne suis pas sûr qu'il soit possible

1 On trouvera le double aveu de mes péchés dans les textes suivants : « "Even post-humanists get the blues": contemporary American fiction and its critics; a lament and a plea » et « The soporific adventures of Neo and Post: an insomniac's view ». Ils m'auront au moins permis de constater que les enjeux institutionnels du « pomo » sont tels, du moins aux États-Unis, que mettre en question ses assises théoriques peut être perçu comme équivalant à une tentative de sciage des hautes branches — équipées de confortables mangeoires — où quelques egos sont perchés.

d'agir ainsi plus que momentanément — des utilisations cosmétiques et « branchées » d'un terme dont la morphologie bifide permet l'emploi alternatif mais la plupart du temps indifférencié, le fait demeure que « post-moderne » recouvre, dans la vulgate, deux notions dont il n'est pas certain du tout dans mon esprit qu'elles entretiennent un rapport évident : si les modes d'élaboration de la langue conservent quelque validité, je voudrais d'abord faire constater qu'à « moderne » doit correspondre « modernité », cependant que tout recours à l'adjectif « moderniste » suppose l'existence d'un « modernisme ». Or — et les remarques que je propose s'appuient fortement sur cette distinction — modernité et modernisme sont des objets intellectuels très différents.

Mon intention n'est pas de faire l'histoire de la notion de « modernité », mais je rappellerai qu'il est possible de la faire remonter au moins à Kant et à Hegel. Tous les discours de Lyotard sur la modernité sont intimement liés aux universaux des Lumières, à un temps où la subjectivité se fit principe, où l'individualisme et le droit à la critique, l'autonomie morale et la philosophie idéaliste prirent le haut du pavé. Pour Jürgen Habermas, la nouvelle conscience qui devait émerger vers le milieu du XVIII^e siècle et être théorisée près d'un siècle plus tard (la *nova aetas* des Romantiques) marque la naissance de ce que nous appelons la modernité. C'est la raison pour laquelle Lyotard parvient à justifier l'emploi de l'expression « post-modernité » pour décrire ce qui se produit lorsqu'un monde effectue son divorce d'avec les Lumières, fût-ce sous la forme dialectisée que leur a donnée l'École de Francfort. Ce qui,

naturellement, ne signifie pas que le terme n'ait pas été employé auparavant. À dire vrai, il n'est peut-être pas tout à fait impertinent de se souvenir que le latin l'emploie pour renvoyer aux manières et aux convenances et que de nombreuses occurrences en surviennent à toutes les époques avec des sens variables. Conscient de cet état de choses, Lyotard dira que la modernité « n'est pas une époque, mais plutôt un mode [...] dans la pensée, dans l'énonciation, dans la sensibilité », rappelant qu'Auerbach « le voyait poindre dans l'écriture des *Confessions* d'Augustin » (*PME*, p. 44).

Habermas distingue à juste titre, me semble-t-il, deux emplois du mot « post-modernité ». L'un renvoie à une modernisation sociale et technologique accrue jusqu'à un basculement qualitatif ; l'autre à une critique radicale de la raison considérée comme aliénante, visant à ouvrir, de nouveau, notre temps à des valeurs d'irrationalité censées permettre d'ébranler les murailles au sein desquelles le « moderne », vu comme enfermement tyrannique dans les structures « rationnelles » d'où sont nées les horreurs du XX^e siècle, nous aurait déportés (« raison », « rationalité », industrialisme, bureaucratie, grand capital, Staline, Auschwitz, même combat... ?). Ainsi diversement — et discutablement — définie, la « modernité » donne logiquement naissance à des sens variés du terme « post-moderne ». On a pu remarquer que « la modernité, c'est un mot qui fascine les époques. Mais [qu'] elles ignorent le plus souvent ce qu'elles y mettent, sinon leur angoisse de la désuétude » (Bott) ; ainsi, en l'occurrence, ajouterais-je, que leur refus de ce que ses marées successives ont apporté de déception. La mo-

modernité se définirait alors, largement, comme la tension de l'esprit vers ce que Stephen Toulmin a nommé des « horizons d'espérance », révisables au fil du temps, cette « philosophie pratique » étant appelée de nos jours à favoriser une transition — qui se passerait volontiers de tout « post » — vers une nouvelle « phase de la modernité » (Toulmin p. 1-4). On sait que Lyotard lie la pensée moderne à une conception unitaire ou bipartite, en tout cas fonctionnelle, de la société, rassemblée autour d'un ou deux grands métarécits ; que la fonction narrative lui semble dominer le moderne et que toute son attention se porte, dans l'examen des mutations, sur les différences entre systèmes de légitimation.

La modernité serait abandonnée dès lors que « le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (*CPM*, p. 63) ; nous serions entrés dans la postmodernité dès lors que, « le travail de deuil ayant été accompli », « la nostalgie du récit perdu est elle-même perdue pour la plupart des gens » (*CPM*, p. 68). On sait ce qui s'ensuit d'agonistique généralisée des « petits récits » selon Lyotard ou des « micrologies » selon Habermas, loin des consensus, fussent-ils clivés ; on connaît le corollaire d'évolutions qui ne dépendraient plus guère que de « coups sur le discours ». Ceci dit, il existe suffisamment d'usages avérés de « moderne » au sens de « ce qui renie les certitudes passées » pour ne pas se méfier de déclarations aussi « couvrantes ». L'ironie fondamentale, dans l'emploi de ce terme, tient probablement, faute d'objet clairement cerné, à la *définition réciproque* de la « modernité » et de la « post-mo-

modernité », la remarque valant également, nous le verrons, pour « modernisme » et « post-modernisme ». Ainsi André Gorz peut-il déclarer que la thèse selon laquelle la modernité serait en crise,

c'est la thèse post-moderne, essentiellement française. Mais elle procède d'une conception tronquée de la modernité, issue de vingt ans d'un dogmatisme structuraliste pour lequel les individus étaient des produits dénués d'autonomie. Or la modernité ne réside ni dans la croyance au progrès ou au sens de l'histoire, ni dans l'unité et l'Universalité de la raison, mais avant tout dans le surgissement de l'individu-sujet revendiquant le droit de définir lui-même le but de ses entreprises, de s'appartenir et de se produire lui-même ; ce qui implique aussi que le sens de ses actes et sa place dans le monde ne lui sont plus garantis par une autorité supérieure ou un ordre « naturel ». Les interprétations de Max Weber, redéveloppées par Habermas et, à un autre niveau, par Alain Touraine, ouvrent ici des perspectives beaucoup plus éclairantes dans la mesure où elles font apparaître la modernité comme un projet non pas dépassé, mais inachevé. La modernité, c'est essentiellement un mouvement d'émancipation et de différenciation d'abord culturelles : la poursuite du vrai, celle du bien, du beau et de l'utile s'autonomisent vis-à-vis du pouvoir, se développent selon leurs rationalités propres, appellent la différenciation des institutions et des pouvoirs, l'élargissement des espaces de liberté.

Et il ajoute que le paradigme industrialiste, qui est souvent pris pour la modernité, en serait plutôt une trahison. À lire Valéry, on jugera que la définition qu'il propose du moderne a plus que des affinités de surface avec ce que nous connaissons sous l'espèce de ce qui est censé lui avoir succédé :

Et de quoi était fait ce désordre de notre Europe mentale ? — De la libre coexistence de tous les esprits cultivés, des idées les plus dissemblables, de principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là, ce qui caractérise une époque *moderne*,

conclut-il, et c'est lui qui inscrit l'adjectif en italiques (Valéry, p. 18). Autant dire que le

basculement qualitatif où semble se reconnaître la « post-modernité », pour avoir quelque chance que ce soit de nous offrir une carte sociale et intellectuelle propre à nous aider dans notre analyse du présent et nos explorations des temps à venir, impliquerait des aménagements conceptuels et un sérieux toilettage sémantique.

Je reviendrai tout à l'heure sur les problèmes que pose le préfixe « post » accolé à ces deux notions distinctes, mais il faut peut-être dire d'emblée que la moindre des ironies ne se dissimule sans doute pas dans le procès généralisé de scotomisation que permet au « post-moderne » la notion de rupture². Qu'à un âge dominé par la conscience des métarécits et des fictions organisatrices, le « post-moderne » se déclare incapable de fiction porteuse, la chose peut paraître logique et acceptable, même si peut alors sembler en tenir lieu ce qui n'est jamais que cette autre fiction d'un absolu désordre ; mais parler en « post-moderne », comme on a pu le faire, de la fin de la lutte des classes, de l'idéologie et de la dialectique, ou de « l'effondrement post-moderne des idéologies » sans prendre la mesure de la possibilité que de telles positions constituent elles aussi une façon de voir et dire les choses en gommant ce qui ne rentre pas dans le cadre choisi, bref un

coup idéologique comme les autres, une idéologie de plus, et permettent d'évacuer la dialectique à peu de frais, c'est inmanquablement songer à tel personnage pittoresque d'une œuvre de fiction récente qui se déclare résolument hostile non seulement à la gravitation universelle mais aussi, entre autres, à

l'exiguïté du crâne, le poids du pied, l'éloignement des étoiles [...], le fonctionnement des organes, l'obliquité de l'écliptique, le mutisme du poisson, la fragilité de la clavicule, [...] l'irréversibilité du temps, [et] la permanence désespérante de la pierre (Chevillard, p. 18).

C'est aussi s'arroger le droit de juger, en tout état de cause, que les propositions de la post-modernité ne sont pas nécessairement innocentes. Je tiens pour ma part, avec des hommes aussi différents les uns des autres que Frederic Jameson, Charles Newman et Gerald Graff, que l'on aurait tort de ne pas considérer attentivement les signaux services que cette notion rend à l'ordre établi³.

Si la notion de « modernité » plonge profondément ses racines dans la tradition française et allemande, celle de « Modernisme » a d'abord assurément été un produit anglo-américain, même si elle a d'emblée servi à désigner un mouvement artistique international et particulièrement européen, relativement aisé à dater. Ces différences d'origine pourraient de fait

2 On est à vrai dire tout près de l'idée que se firent — et se font encore souvent — les États-Unis de leurs rapports à l'histoire.

3 Là n'est pas mon propos direct. Mais Jameson, Graff et Newman n'ont pas à se donner énormément de mal pour désigner les complicités objectives du dispositif socio-économique en vigueur dans nos pays riches et d'une pensée qui laisse au marché le soin de réguler la valeur et à la sphère économique le soin d'empocher la plus-value résultant de la culture des différences. Il me paraît, au reste, que le thème multiculturaliste américain actuel est une forme d'agitation et de protestation dont un *establishment* convaincu des bénéfices du « diviser pour régner » est parfaitement en mesure de s'accommoder. En faisant basculer la revendication sur le plan superstructurel de l'identité des groupes ethniques et sociaux, on laisse le champ tout à fait libre à des forces économiques rompues à la vente des signes de la différence, qu'elles ont toujours su encourager. Veblen, reviens !

expliquer la raison pour laquelle le « post-moderne » européen tend à se pencher sur une gamme de problèmes philosophiques et éthiques, alors que le « post-modernisme » nord-américain pose ses accents sur une variété de questions esthétiques. Pour autant, la situation n'est pas plus claire qu'elle ne l'était dans le cas qui nous occupait précédemment dès qu'il s'agit de l'emploi du terme « modernisme » (ou de celui auquel, par désir d'affirmer une différence — à moins que ce ne soit de la postuler de façon toute volontariste et utilitaire, car des dividendes en procèdent —, il a donné naissance : « post-modernisme »). À vrai dire, là aussi, il n'est pas exclu que des moments qui ainsi s'opposent ou se succèdent tirent de cette opposition ou de cette succession leur définition mutuelle. C'est rendre un immense service au Modernisme que de le décrire de la façon cursive et passablement monolithique que l'on fait lorsqu'on veut de force placer en regard ce qui s'en serait suivi.

Le livre de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, est, de ce point de vue aussi, tout à fait passionnant. Théoriquement informé, détaillé, compétent, équilibré, honnête, il représente à mes yeux la tentative la plus sérieuse et la plus claire de théoriser le « post-modernisme » ; il ne permet pas néanmoins d'échapper à la conviction que l'objet qu'il tente de cerner a moins de cohérence — jusque dans le détail de ses contradictions — que ne le revendique

l'étiquette justificatrice. Et pourtant, le corpus utilisé n'est ni d'une taille ni d'une nature qui permettent de généraliser des procédés ou de dégager une esthétique régnante. À vrai dire, certains des auteurs qui le composent sont à des années-lumière de la notion qu'ils servent à y établir⁴. Qui plus est, il serait aisé de reprocher à Hutcheon quelques erreurs symptomatiques : ainsi attribue-t-elle à Jerome Klinkowitz, dont le militantisme post-moderniste plus viscéral qu'également informé n'est un secret pour personne, la paternité d'une expression (en anglais, *the self-apparent word*) dont le très-moderniste Maiakovski est l'auteur (Hutcheon, p. 44). Les deux caractères dominants de ce livre peuvent néanmoins nous aider à cerner le problème qui nous occupe : d'une part, Hutcheon est fréquemment contrainte de démontrer, à contre-programme et à son corps défendant, que les caractéristiques qu'elle assigne au modernisme sont également présentes dans le mouvement qui l'aurait suivi ; d'autre part, le terme le plus fréquemment récurrent dans son livre est le terme *contradiction*. Peut-être cet ouvrage, de par sa lucidité et sa précision mêmes, entrera-t-il dans l'histoire critique comme le moment principal de l'enterrement d'un concept découvert non-viable à la suite d'un examen attentif des pièces du dossier, loin des « études » de type incantatoire ou prophétique auto-proclamé qui l'ont précédé. On est frappé par l'abondance des définitions *ex post facto*

4 Présenter David Lodge et Malcolm Bradbury comme peu ou prou « post-modernistes » me semble sincèrement, vu le mode d'écriture de ces deux auteurs éminemment respectables par ailleurs, ressortir à l'effet d'un volontarisme peu commun... Il est vrai que Hutcheon range l'ironie parmi la batterie des outils flambant neufs du « post-modernisme ». Le concept hériterait du même coup d'une efficace rétroactive proprement stupéfiante...

du modernisme (*it comes to be seen, potential...*) utilisées pour constituer un objet qui n'existe pas dans la globalité annoncée par le titre, par les nombreux passages où modernisme et « post-modernisme » s'érigent en définition mutuelle (le modernisme étant tout ce que le « post-modernisme » ne peut plus accepter d'être, le « post-modernisme » étant ce que le modernisme n'était pas — ou pas encore, selon qu'on privilégiera antagonisme ou successivité —), sans que pour autant il se révèle jamais possible de tirer des leçons nettes des différences animées d'un mouvement de glissement et de tuilage permanents. Me fera-t-on par conséquent la grâce de s'interroger avec moi sur l'efficacité de deux lits de Procuste que caractériserait l'élasticité de leurs dimensions ? sur la possibilité même d'un oxymore inédit qui prétendrait « trancher confortablement » ? C'est pourtant grâce à un tour de passe-passe comparable que, nul doute par souci de fidélité descriptive et d'honnêteté intellectuelle, Hutcheon se sent tenue de décrire le « post-modernisme » comme « œdipal dans son opposition au Modernisme et fidèle à lui par filiation » (*ibid.*, p. 88), donnant dès lors libre cours à un usage systématisé de l'expression centrale à son livre : « le postmodernisme paradoxal ». De même que le « Nouveau Roman », on le comprend parfaitement aujourd'hui, ne possédait comme véritable unité que le refus partagé d'un réalisme obsolète, de même que Valéry donnait du Symbolisme une définition en forme de refus commun des approches poétiques autres, on pourrait, en empruntant un peu à l'ironie mordante qu'affectionnait le Docteur Johnson, dire d'un « post-modernisme » théorique dont le cen-

tre serait partout et la circonférence nulle part, ce qu'il disait lui-même méchamment de Gray : « qu'il était ennuyeux d'une façon nouvelle et que cela invitait les gens à penser qu'il était grand ».

Rien, dans l'examen de ce qui constituerait la spécificité du « post-modernisme » par rapport à ce qu'il suit, n'indique avec une quelconque force d'évidence que la césure puisse être démontrée aussi radicale que le prétend un préfixe visant à donner un congé si net au passé. Que Brian McHale, dans un livre par ailleurs fort intéressant, prenne, non sans courage, le risque de proposer une distinction opératoire (le modernisme aurait été à dominante épistémologique cependant que les questions d'ontologie caractériseraient son successeur) et l'on songe immédiatement à convoquer au service de la thèse contraire nombre d'écrivains, par exemple américains, parmi lesquels McElroy, DeLillo ou Pynchon occupent une place importante dans la réflexion épistémologique en cours, cependant qu'on s'imagine mal Joyce ou Proust acceptant que l'on se refuse à voir dans leur pratique une dimension ontologique (épiphanies ou modes de temporalité de l'être) de prime importance.

Un fait, pourtant, demeure, expliquant une part de la confusion : le Modernisme se nomme diversité, regroupe à peu près tous les « ismes », de Cézanne et Henry James à T.S. Eliot et Faulkner, mêlant dans une nébuleuse aux lueurs souvent interférentes le Cubisme au Dimensionnisme, le Futurisme au Surréalisme, le Simultanéisme à l'Unanimisme, et l'on ne sache pas que les atomes aient pu être fort crochus entre un Ezra Pound et un Paul Éluard, un

Vachel Lindsay et un Wyndham Lewis, ni le dialogue évident, en dépit de certaines apparences, entre Guillaume Appollinaire, Hart Crane et Malevitch. Souvent contradictoire lui-même en son sein, le Modernisme ne me paraît pas représenter nécessairement un repoussoir très commode pour définir *a contrario* ce qu'il ne serait pas, sauf à gommer les spécificités des artistes que l'on a regroupés sous son nom, et perdre par là, bien évidemment, toute utilité autre qu'anecdotique. Au demeurant, le « post-impersonnisme », pour prendre ce seul exemple, ne se dénomma tel que tant que ne se profilèrent point les différences et les particularités qui devaient en congédier l'usage. C'est pourquoi, de même que le « Modernisme » est une étiquette attrape-tout chérie des adeptes d'un mode d'histoire littéraire passablement vieillot, on ne s'étonnera guère de constater que le concept de « post-modernisme » tel que le promut quelque temps l'un de ses thuriféraires les plus célèbres, Ihab Hassan, soit assez large et flou pour ménager une place à tout phénomène textuel se distinguant de quelque manière des « réalismes » les plus convenus (à supposer qu'une telle chose puisse jamais s'illustrer de noms autres que ceux d'écrivains sans grand intérêt, les écrivains et artistes de qualité y échappant toujours d'une manière ou d'une autre).

Dans de telles conditions, il ne s'agit plus guère que de ce que l'on a pu nommer « post-modernisme de la *Zettgeist* » pour en souligner le caractère vague et le comparer au « manié-

risme » selon Hocke, si largement « défini » qu'il en perd tout potentiel critique véritablement utile ou éclairant ⁵, ou au « romantisme » démodé en sentimentalisme larmoyant qui sert de corrélatif objectif aux causeries d'après-boire. L'éclectisme, à l'enseigne duquel on se hâte de voir loger le « post-modernisme », constituait d'ailleurs pour Valéry le propre de l'époque que nous disons aujourd'hui « moderniste » :

Dans tel livre de cette époque (1914) — et non des plus médiocres — on trouve, sans aucun effort : — une influence des ballets russes, — un peu du style sombre de Pascal, — beaucoup d'impressions du type Goncourt, — quelque chose de Nietzsche, — quelque chose de Rimbaud, — certains effets dus à la fréquentation des peintres, et parfois le ton des publications scientifiques (Valéry, p. 19).

La définition du « post-moderne » ou du « post-modernisme » comme désir de manipuler tous les passés et de mêler les discours en les égalisant s'en trouve tout à fait relativisée, ainsi que l'une des utilisations les plus assurées du terme « postmoderniste » : celle de Charles Jencks qui la voyait apparaître en architecture au milieu des années 1970, au moment où des architectes jouaient avec les motifs classiques, leur déniaient ainsi tout statut particulier. Jencks voyait d'ailleurs froidement dans ce phénomène un « post-positivisme » ; ce qui ne fait rien, me semble-t-il, pour raffiner et nuancer exagérément les définitions...

S'accorder à penser qu'au lendemain des grandes désillusions apportées à l'Occident par la Première Guerre mondiale — et tout particulièrement aux États-Unis, dont l'idéalisme avait

5 C'est ce que fait William Johnston dans *Postmodernisme et bimillénaire*.

présidé largement, pour les populations du moins, à l'entrée en guerre — une situation où beaucoup s'apercevaient que les dieux et les rêves étaient morts et toute foi en l'homme ébranlée (Fitzgerald) était propice à une hypostase de l'Art en ultime et absolue valeur, c'est, de fait, conférer une certaine unité à une période artistique ; mais cela devrait aussi interdire qu'on ait recours au terme qui la définit pour renvoyer à toute production ayant eu lieu avant l'événement réputé lui avoir donné naissance ainsi qu'à toute autre dépassant chronologiquement le moment où un officier nazi entreprit de faire jouer la *Pathétique* de Beethoven par un orchestre de Juifs squelettisés. Cela devrait aussi inviter à la prudence dès lors qu'il s'agit de mesurer les rythmes et les différences d'évolution d'un artiste à l'autre et même, dans la production de chacun, d'une œuvre à l'autre, à se garder d'utiliser de manière trop généralisante une étiquette dont je n'ai jamais lu qu'un créateur d'une quelconque envergure l'utilisât jamais sans guillemets en forme de pincettes. Rappelons-nous le sourire avec lequel John Barth, dans son essai sur la *Littérature de l'épuisement*, (« The Literature of Exhaustion ») indûment considéré comme « manifeste post-moderniste » par certains — il en est tout le contraire —, parle du « post-modernisme » comme d'un club auquel l'adhésion est moins consentie que forcée : chacun pourrait ainsi, à l'en croire, être indifféremment mais systématiquement *admitted to the club, or clubbed into admission* (*The Atlantic*, p. 65).

Le livre de Linda Hutcheon, outre son utilisation souvent indifférenciée de « post-moderne » et « post-moderniste », comme la plupart des écrits

sur le sujet, insiste sur l'impossibilité qu'il y aurait à risquer une généralisation sur le phénomène. Je suis prêt à lui accorder que cela rendrait la période chère à mon cœur, plus enclin que je suis à l'étude des particularités qu'au martèlement des discours englobants ; mais si le « post-modernisme » doit ainsi être défini comme une manière de posture anti-généralisante, les appellations que je réservais auparavant à cette dernière — « intelligence critique » ou « sens des nuances » — conservent ma faveur.

Lyotard, lui, « expliquant le postmoderne aux enfants », déclare tout de go qu'« il fait partie du moderne », ajoutant, sans doute pour mieux s'assurer que ne subsiste dans notre esprit aucune ambiguïté quant aux frontières, qu'« une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne » et que « le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant ». « Tout ce qui est reçu », dit-il, « serait-ce d'hier (*modo, modo*, écrivait Pétrone), doit être soupçonné » (*PME*, p. 28).

Bref, on aura déjà compris que je ne suis pas certain qu'il soit vraiment indispensable d'expliquer le postmoderne aux enfants, non seulement parce qu'il serait désolant de saccager l'innocence des chères têtes blondes dans ce domaine, mais aussi parce qu'il ne me déplairait pas qu'il vînt à certains d'entre eux l'envie de s'intéresser à la littérature, et surtout parce que je ne parviens pas à désespérer de l'avenir ni de l'idée qu'on s'en fait et qui aide à grandir. Sans doute soucieux de la joie des petits enfants comme des responsabilités qui nous incombent, mon ami Guido Almansi, dans un bref

article facétieux, note de même que la post-modernité est « une trouvaille intellectuelle très divertissante, avec laquelle on peut jouer pendant des heures : il suffit de n'en rien croire », et souligne d'une manière qui non seulement me réjouit mais me fournit un passage vers d'autres remarques, que « le danger, c'est de ne pas seulement croire au "post-modernisme", mais aussi à son brillant avenir ».

Car tels, me semble-t-il, sont les enjeux de l'usage *complaisamment prolongé* du préfixe qui nous occupe. Là se recourent les questions éthiques et esthétiques entre lesquelles s'écartèlent deux appellations. Que de la dénonciation d'un stade artistique du miroir déclaré coupable, s'ensuive provisoirement une espèce de « stade du Lego », passe encore un moment. Si la pause du trait d'union qui suit « post » n'était pas si longue qu'elle ne puisse indiquer une rupture d'avec le Modernisme et se vectoriser en ailleurs et en devenir — qu'il s'agisse de la conscience d'un modernisme nécessairement « mis à jour » (« *updated* », dit Hutcheon) ou poussé aux extrémités de sa logique (« *most modern* » dit Christine Brooke-Rose) ou encore perdu à jamais (« *lost modernism* » peut-être) —, on s'accorderait volontiers le temps de la réflexion. À titre transitoire, on comprendrait, comme l'explique William Johnston, que « parce qu'il n'y a plus de style ni de conviction qui dominant, il est possible d'arranger en configurations saisissantes des éléments empruntés à tous les styles et convictions d'autrefois » (p. 163). On constaterait avec lui que la position post-moderne a entre autres attrait celui de promettre ouverture, souplesse et absence de censure, qu'elle

séduit les intellectuels qui n'aspirent plus à donner forme à l'avenir et qu'entre autres inconvénients, elle souffre d'un manque de cohérence, d'une absence de direction bien précise et d'une incapacité à forger le moindre consensus, que parce qu'il est étranger à tout engagement passionné, le « post-modernisme » veut dire très littéralement tout et n'importe quoi pour tout le monde, qu'il s'agit d'un climat qui n'impose plus la moindre norme (*ibid.*).

Mais l'on ne peut — *je ne peux* en tout cas — ne pas songer qu'il s'agit peut-être là aussi d'une manifestation du phénomène que Thomas Kuhn décrit dans *la Structure des révolutions scientifiques* lorsqu'il analyse la tentation qui existe de « prolonger la crise en l'institutionnalisant » et que, pour sortir de celle-ci comme d'autres, une volonté pourrait s'essayer à un certain nombre d'autres attitudes.

Le problème posé par le préfixe « post- » tel que je le lis, n'est pas seulement que sa nature essentiellement chronologique contredit et trahit jusqu'à ce que peuvent représenter d'utile « post-modernité » et « post-modernisme » : la possibilité même d'une lecture nouvelle des œuvres du passé, ainsi récupérées *ex post facto* et redynamisées pour inscription au bénéfice du temps nouveau ; ni seulement que ses invites linéaires le raccrochent à une vision téléologique de l'évolution des formes artistiques que démentent d'un même mouvement son manque de foi en tout projet et son avènement sur le cadavre des avant-gardes (sans compter que nombre de modernistes en avaient déjà fait litière) ; le problème n'est pas seulement que son application périphérique à d'autres termes pour donner plus de corps au post-moderne

(« humaniste » comme dans « post-humaniste » ou « réaliste » comme dans « post-réaliste ») fasse à l'occasion naître des monstruosité que seule la banalisation ambiante d'expressions de type rotulien, de langages sans vergogne ni conscience interdit de faire mourir qui les entend de rire ou de tristesse (je songe au somptueux « post-contemporain » que beaucoup affectionnent) ; il tient aussi et surtout, pour ce qui me concerne, à sa vacuité et son intransitivité satisfaites alors que, comme il est évident, « toute position qui se baptise par rapport à ce qui l'a précédée fleure bon son obsolescence planifiée » (Johnston p. 259). Il n'y a pas de mal à se trouver dans une situation transitoire, pas de honte à vouloir l'expliquer ; il est plus discutable de vouloir s'y accrocher, voire s'y vautrer. Bien que je ne me prévale pas de dispositions pédagogiques exceptionnelles, j'apprécierais qu'on m'accordât que cette manière qu'a le préfixe « post- » de nous inviter à « entrer à reculons dans l'avenir » n'encourage pas à « expliquer le postmoderne aux enfants », pour peu que l'on inscrive toute volonté d'éducation dans un projet pour le futur. Après tout, même mes explications à moi pourraient les convaincre et c'est un risque à ne pas courir.

Le préfixe « post- » ne dit peut-être pas autre chose qu'une crise de la mémoire et de l'imagination. Une période qui ne sait plus inventer l'avenir et ne fait plus que l'attendre se révèle encore capable d'inventer les raisons qu'elle aurait de ne plus oser l'invention. Blessée dans sa capacité à concevoir le radicalement nouveau, elle déploie toutes ses énergies intellectuelles et sensibles à se convaincre qu'elle échappe même à toute relativisation ultime de

ses assertions et de ses échecs par la perspective historique. Pour s'assurer de n'être pas soumise à de tels jugements, non seulement elle se livre à une critique radicale de l'histoire qui ne serait qu'un métarécit parmi d'autres mais, ayant mis au jour de salutaire façon son statut de fiction, elle ne se donne pas même la peine de jouer son propre jeu en se proposant de tenter « le coup sur le discours » de ses propres fictions de l'histoire. L'opération, en tout état de cause, a pour bénéfice net l'évacuation de toute vision dialectique, c'est-à-dire très précisément le seul poison violent auquel le « post-modernisme » et la « post-modernité » ne sauraient résister. L'essentiel est de veiller au maintien des contradictions et de ne tenter à aucun prix de les dépasser. Hutcheon l'a si bien compris qu'elle fait de cette question la matière du dernier chapitre de son ouvrage.

Si, « dans des domaines aussi divers que l'art, la littérature, la recherche, la publicité et la politique, le « post-modernisme » se distingue par la fusion de styles, de doctrines et de méthodes précédemment incompatibles » (Johnston, p. 11), c'est que le trait d'union du « post- » installe confortablement loin des refus et des choix (dispendieux en courage et coûteux en confort), dans le consensus mou rendu possible par l'abrasion du jugement et la relégation de toute valeur aux greniers honteux de l'« élitisme » — comme on dit lorsqu'on est adepte de la « correction politique » (enfant naturel de la déhiérarchisation intellectuelle du « post-moderne ») et qu'on ne comprend pas, ou qu'on est, je suppose, « non-comprenant » —, là où la litote matelasse le *cocooning* intellectuel et où l'on compulse d'un index

nonchalant le nouveau catéchisme ou le nouveau catalogue des idées reçues ; bref, « dans l'intervalle », ce lieu que Daniel Oster définit comme étant celui où il n'y a

aucune vie centrale, point de racines, rien qui persiste, sauf le pouvoir de devenir un autre. Et ainsi la conscience va de forme en forme, éparpillant à la périphérie une pensée qui reste nulle au centre (p. 155-156).

Les discours de vérité sont congédiés, ce qui est excellent, mais c'est au profit d'un relativisme qui ne les entame pas, s'affirmant comme indépassable. Pour Valéry, le modernisme, c'est la conscience qu'on ne peut relativiser sans perdre ; pour le « post-modernisme », il faut tout relativiser pour ne pas tout perdre, dût-on, pour ce faire, ériger le relativisme en absolu. On est prié de ne pas sourire.

Le « post-modernisme » se complaît dans sa position d'attente et fait s'élever une petite voix qui nous dit : « Ce siècle n'en finit pas de finir. Pour savoir où aller, attendons le suivant ⁶ », ou encore : « Je ne sais pas où on va, mais on n'y va pas ». On entend derrière elle, infiniment plus douloureuse, émouvante et belle, la plainte de Robert Lowell : « In our unfinished revolutionary now, everything seems to end and nothing to begin ». On liquide, on brade... À cette lumière, l'existentialisme était un héroïsme ! Ainsi des périodes entières choisissent-elles de n'avoir pas de nom, n'en ayant pas l'énergie. Ainsi, pourrait-on penser, la nôtre. Il n'y a plus assez de courant circulant sous la limaille du divers pour donner forme au spectre. Il n'y a plus d'avant-garde car les soldats

sont fatigués. Le modernisme vous avait des allures d'Iwo Jima. Il y a eu Da-nang. Dans le domaine des idées, plus de charge de la brigade légère : on fait la bringue au mess des officiers, on mange le fonds, on liquide les subsistances. « La liberté ou la mort », non merci : pas quand on vient de gagner sa place à l'auge du « complexe culturo-industriel » (Johnston), quand on est star du « *po-biz* » (Robert van Hallberg). Ne dites plus « idée » ou « audace ». Dites « post-moderne ». On marche doucement vers l'avenir lorsqu'on est équipé de pseudo-étiquettes en forme de béquilles. Si c'est ainsi qu'on découvre (on croit rêver !) que « ce que le "post-modernisme" a découvert, c'est l'ironie » (*sic*) (Hutcheon, p. 146) ; si la belle analyse de Charles Russell — aux termes de laquelle « la contribution majeure du 'post-modernisme' » aura été de reconnaître le fait que « tout système de sens dans une société prend place au sein de l'ensemble des systèmes sémiotiques qui structurent la société et confère à ce système sa propre validation sociale » — doit être mise en péril par sa non-application au phénomène même dont il est question ; si le post-moderne se résume institutionnellement à un fonds de commerce académique pour cultistes d'un « nouveau » bricolé qui permet de dissimuler sous le jargonneux, le sténographique et le psittacisme l'impasse faite sur toute question des valeurs ; s'il se révèle strict abandon à la logique et aux bras de la marchandise ; s'il est renoncement aux véritables questions du pouvoir ; s'il est refuge, s'il est à la critique d'aujourd'hui ce que

6 C'est la thèse explicite qui sous-tend l'analyse des commémorations forcenées dans le livre de William Johnston.

sa couverture est au petit Linus de la bande dessinée *Peanuts*, alors, non, décidément, il n'est pas indispensable d'« expliquer le post-moderne aux enfants ». Trop de choses dépendent d'eux. On peut aimer trop la dissidence pour se satisfaire de la dissolution des marges et de la banalisation des différences. Tel est mon cas.

Tel est le cas de quelqu'un qui passe son temps à lire la littérature américaine contemporaine pour essayer d'en discerner les formes pertinentes et qui ne trouve pas que le concept de « post-modernisme » lui ait jamais été, pour ce faire, d'une grande utilité. Pour me résumer, 1) je ne suis pas sûr que le « post-modernisme » existe, 2) s'il existe, « je suis contre », comme disait ce curé du XVIII^e siècle à qui on demandait ce qu'il pensait du péché, et 3) et surtout, il ne m'a jamais aidé à comprendre.

Je ne pense d'abord pas qu'il soit vrai que les artistes les plus représentatifs de notre temps ont baissé les bras de la façon qu'on voudrait nous faire croire. L'étroitesse du corpus littéraire employé par les théoriciens du « post-modernisme » pourrait suffire, à mes yeux, à expliquer la superficialité de leurs conclusions. N'ayant plus sous la main de manifestes — précisément parce qu'il y a belle lurette que les écrivains importants ont compris le grain du temps — il faudrait faire un peu plus que citer sans désespérer les mêmes sempiternelles œuvres pour pouvoir prétendre à la composition d'une photographie de Galton qui soit autre chose que floue. Les seuls « manifestes »

littéraires entretenant un lien quelconque avec la question du « post-modernisme » qui se soient... manifestés au cours de la dernière période aux États-Unis ont été ou bien d'une généralité telle que l'entreprise était plus accueillante qu'il n'était de coutume (c'est le cas des trois préfaces aux recueils de nouvelles du *Fiction Collective* de Brooklyn), ou bien lus à rebours et bientôt corrigé (c'est le cas de l'article fameux de John Barth sur «*The Literature of Exhaustion*» suivi de celui qu'il intitula «*The Literature of Replenishment*» et où toute association avec le « post-modernisme » était moqueusement rejetée), ou bien une manière d'exercice de promotion mutuelle et locale (je pense à la correspondance publiée entre Ronald Sukenick et Raymond Federman, dont s'inspirent en particulier les revues *Black Ice* — Boulder, et *Blatant Artifice* — Buffalo). Les autres (l'introduction de Tobias Wolff au volume *Matters of Life and Death* en particulier, mais aussi les textes de présentation de la revue aujourd'hui défunte *Between C & D*) ou bien répudiaient la notion et les principes qui la sous-tendent ou en donnaient une version « branchée » et pour ainsi dire commerciale. De sorte que, la variété des choix esthétiques dominant la scène, il serait particulièrement mal venu de cadrer la situation à l'aide d'une définition qui laisserait en dehors de son champ d'application ce que la littérature américaine des trente dernières années a connu de plus vivace, de plus créateur, de plus novateur. Ce n'est pas que les créateurs soient devenus incapables de lancer des « styles qui pourraient imposer un profil à l'époque », comme le craint Johnston (p. 16) ; c'est que les personnalités sont nombreuses et fortes et que

EST-IL NÉCESSAIRE D'« EXPLIQUER LE POSTMODERN(ISM)E AUX ENFANTS » ?

l'heure est effectivement au combat entre divers modes d'agencement fictionnel. « Ne pas donner forme au temps », comme se le propose *sub rosa* un « post-modernisme » théorisé, c'est au reste très exactement ce que nul écrivain de fiction ne peut se permettre, l'acceptation d'une sorte de « récit » étant au centre de son entreprise. Et pour déterminer la valeur relative des nombreuses tentatives en cours, il pourrait être plus précieux de se pencher sur le fonctionnement et la logique des textes que de les couvrir d'une couche épaisse et asphyxiante de termes réputés « à illustrer » : « indétermination » (dans une acception où Heisenberg ne reconnaîtrait pas son petit), « perte d'identité » (dont on pensait qu'elle était déjà à l'ordre du jour dans la littérature de l'aliénation des années 40 et 50), « entropie » (qui contraste assurément avec l'extraordinaire exploitation créatrice qu'en fait celui qui l'a mise au goût du jour : Thomas Pynchon), « mort du roman » (« on a déjà donné » et Barth ne se prive pas d'en fournir quelques illustrations étagées de 2000 avant Jésus-Christ au XVIII^e siècle...). Où l'on voit que même lorsqu'il s'agit d'adapter les concepts les plus récemment forgés (« déconstruction » ou « épistémè »), le traitement critique qui en est fait ramène inlassablement à une thématique ressassée et s'acquiert à grande vitesse un positivisme aussi pesant que celui où sombra la *myth and symbol school* des années 50 et 60. Une sorte de pragmatique folle semble se saisir d'une critique et d'une théorie qui veulent absolument plaquer sur les textes d'un moment un programme élaboré ailleurs et avec d'autres intentions.

Le départ entre ce que la réflexion, surtout européenne, sur la « post-modernité » peut avoir de substrat philosophique et ce que l'étude d'un « post-modernisme » putatif, surtout aux États-Unis, peut recéler de soucis esthétiques peut d'ailleurs assez simplement s'expliquer par des différences liées à l'histoire culturelle. Avec un arrière-plan de rationalisme et de scepticisme, le relativisme tend à aller de soi. Le « post-modernisme » américain, ce pourrait être la découverte *in situ* de ce qu'une culture fidéiste et pragmatique avait largement occulté, mais qui était tenu pour acquis ailleurs. Le « post-modernisme » américain se déploierait ainsi plus loin des préoccupations éthiques pour la raison même que c'est sur le fond d'une éthique anciennement imposée que semble se dégager une libération des formes.

Pour autant, les définitions et les analyses d'œuvres considérées comme « post-modernistes » manquent le plus souvent à convaincre. Même lorsque le jeu ne consiste pas simplement à se réfugier derrière le prêt-à-penser des étiquettes et des renvois automatiques pour n'avoir pas à plonger les mains dans le cambouis du texte et à se frotter à la singularité des œuvres, même lorsqu'une analyse proprement littéraire est accomplie, dans une vaste proportion on devine avant même d'avoir ouvert le livre ou l'article quels clichés en vogue vont s'y trouver recyclés. « À toutes les sauces », mais rarement piquantes ou goûteuses. Pour tout dire, désespérément institutionnelles, et révérence parlée aux nombreuses exceptions. Réduire pour l'essentiel le « post-modernisme » à la métafiction historiographique, comme le fait

Hutcheon, c'est inviter la question simple : pourquoi ne pas appeler cet ensemble particulier « métafiction historiographique » ? Dire avec Harold Bloom que l'œuvre de John Ashbery est éminemment postmoderne est une chose, lire sous sa plume qu'il est parfaitement en mesure de distinguer dans cette œuvre les produits accomplis des échecs en est une aussi : c'en serait une autre d'expliquer *pourquoi*, et c'est sans doute, à vrai dire, la seule qui nous importe.

Tout suffixe en « -isme » hypostasie et éloigne des œuvres, toute étiquette apposée de façon peu ou prou volontariste ne fait que substituer la synecdoque à l'analyse et permet tous les recours anciens aux discours d'histoire littéraire les plus éculés. Le « post-modernisme » n'échappe aucunement à la règle et se place ainsi tout naturellement dans une optique de classification et d'ordre que ses théoriciens prétendent le voir nier. Parler de « post-modernise » dans le discours critique littéraire aujourd'hui aux États-Unis ne nous aide en rien à comprendre les triomphes et les échecs. On ne parvient plus guère alors qu'à vérifier que tel ou tel texte est bien *en conformité* avec les attentes de la vulgate théorique ; cette dernière aveugle au particulier une critique qui ne fait plus guère qu'offrir son discours convenu en location-bail à des œuvres en gestation qui n'en peuvent mais, que s'enquérir à tâtons de la présence des bons codes, des bons réflexes et des bonnes références dans les cases qui conviennent. « Trois aveugles voulaient décrire un éléphant... »

D'où la confusion compréhensible, dans l'esprit de beaucoup, entre les œuvres dites

représentatives du « post-modernisme » tel qu'il se pré-pense pour la raison qu'on y reconnaît l'attendu, ces œuvres fussent-elles sans grande force, et des œuvres suffisamment fortes pour résister au classement et dont, alors, on semble ne savoir que faire. D'où le manque à distinguer entre gadgétismes « expérimentaux » ou prétentieux qui prennent soin de rendre grâce aux « post- » en vigueur — même si c'est, comme dans certains cas, pour donner dans le typographisme et le « courant de conscience » le plus ancien —, et ceux qui, pour se faire un nom, n'ont pas besoin d'étiquettes.

Hutcheon dit franchement « ne pas vouloir entrer dans un débat sur les valeurs relatives des œuvres » (p. 48-49). Or il se pourrait bien, du moins je le suggère, que l'essentiel du débat soit là. À négliger les oppositions et leur validité, le « post-modernisme » s'interdit toute dialectique et tout dépassement de l'image qu'il se fait de lui-même. À nier les valeurs relatives, la critique du « post-modernisme » nous interdit même tout accès à la qualité spécifique de cette image. C'est ainsi que pratiquement aucun exemple littéraire choisi par Hutcheon comme particulièrement « représentatif » ne manque de faire songer à un précédent plus ou moins ancien, de Rabelais à Nietzsche, sans qu'il soit même besoin d'emprunter à des harmoniques beaucoup plus « modernes ». C'est ainsi que l'on en oublie — ou qu'on ignore — les vérités premières que nous rappelait Ponge : que « la capacité à détruire suppose la pleine possession des moyens rhétoriques », que « le plus radicalement terroriste des poètes est celui qui possède le mieux l'instrument, les "artifices", le plus "savant", en somme », qu'il n'y a « pas d'innovation radicale

sans une certaine lucidité historique, [que] savoir historique et savoir technique vont de pair, [qu']ils sont indispensables à tout iconoclaste qui vise un minimum d'efficacité et de crédibilité historique» (*Gleze*, p. 182).

Collectionner les aveux d'un « post-modernisme » auto-proclamé pour en faire la matière du « post-modernisme » ne paraît pas, à première vue, constituer une prise de risque intellectuel considérable. C'en est pourtant une, et de taille, car c'est découvrir son flanc au fer de quelques autres vérités d'évidence ; par exemple celle-ci : si E.L. Doctorow et D.M. Thomas constituent pour Hutcheon les exemples les plus éclatants de « poétique post-moderniste » — et si tel est bien le cas, le modernisme peut dormir sur ses deux oreilles — en revanche ne figurent à l'index de son livre ni Stanley Elkin, ni Joseph McElroy, ni Alexander Theroux, ni Guy Davenport, ni Annie Dillard, ni William Gaddis, ni Grace Paley, ni Paul Metcalf, ni, le croira-t-on ?, Donald Barthelme — je cite au hasard et j'en omets quelques douzaines — ; et si Samuel Beckett et William Gass y ont un droit fugitif, c'est comme modernistes invétérés, aux côtés de Kafka. À titre indicatif, je renvoie à une phrase de l'article d'Almansi dont je parlais plus haut. « Beckett est la preuve vivante de l'existence du « post-modernisme » (*Fabula*, p. 135). Si une telle brochette de noms essentiels peut être délibérément laissée en dehors de la description d'une tendance qui dirait l'air du temps, on peut légitimement s'interroger — sans aller jusqu'à : « Post-modernisme, combien de divisions ? » — sur la réalité, la place et l'utilité de ladite tendance. Les étiquettes sont décidément d'une productivité navrante, et

Geoffrey Hartmann n'avait tort d'aucune façon quand il décrivait la critique comme étant « in the wilderness », même si là n'était pas précisément son but.

Mais, bienheureusement, comme en témoignent les quelques noms que je viens de citer, la parole poétique, elle, continue de s'élever, insoucieuse des taxidermistes, et continue de faire comprendre qu'« au poète on ne demande pas ses papiers ». Je tiens pour ma part que celui qui ne cesse de les brandir ferait mieux d'écrire sur des feuilles qui parlent mieux pour lui, et que les promoteurs d'expressions toutes faites qui l'y invitent, seraient mieux inspirés d'accompagner les œuvres dans leur liberté plutôt que d'y voir le champ clos d'affrontements institutionnels d'où la chasse au pouvoir n'est pas absente, trahissant ainsi l'élan même et le but des œuvres. Les paroles sont uniques. Que des étiquettes hâtivement distribuées les fassent s'assembler, et elles les invitent à se ressembler, à perdre du même coup en puissance, en pertinence, en urgence. On a pu décrire le Modernisme comme un moment artistique où l'art se muait en valeur-refuge. Il est navrant de constater que l'usage dominant de l'appellation « post-modernisme » invite à voir dans ce qu'elle subsume l'art de se chercher un refuge loin des choix de valeurs. Or, d'une part, l'art littéraire conçu comme résistance aux abrasions de la langue et comme exploration des fictions qui puissent donner forme au monde par l'invention d'un langage apte à le dire demeure l'instrument d'une recherche dont notre existence même ne saurait se passer ; d'autre part, il revient à la critique et à l'intelligence créatrice d'indiquer des directions et de se pencher sur les possibles

pour scruter « le monde à venir ». Comme l'écrivait Valéry, « tout n'est pas faux dans ce qui fut abandonné. Tout n'est pas vrai dans ce qui se révèle » (*Tel Quel*, p. 151), et le ré-examen de la tradition par un article lucide est plus novateur que la tonitruance passagère d'un rebelle sans talent. Partageant cette conviction, et parce que, dans cette mesure, comme j'ai cru l'expliquer, la puissance heuristique du « post-modernisme » me paraît extrêmement faible, je me refuse absolument, sous prétexte que la chose serait requise par la *doxa* du moment, à en maquiller grossièrement le visage des textes vivants que j'aime et où j'aime à lire à la fois

notre condition présente et la promesse des temps qui couvent. Je crois toujours, comme un « post-moderniste » célèbre décrivant notre « Babel, ville sur ville, continent sur continent, monde comprimé et rapetissé, ou étiré en longueur, rebondissant comme un ballon de caoutchouc neuf », qu'

en cette époque de machines géantes et d'hommes à tête de bolide on a besoin d'un peu de musique. Il nous faut des fils d'Homère pour aller de par le monde imprimer à ce tintamarre hurlant un rythme qui nous le rende moins effrayant (*Orient-Express*, p. 274).

Il s'appelait John Dos Passos, nous étions en 1922 et il écrivait encore bien.

EST-IL NÉCESSAIRE D'« EXPLIQUER LE POSTMODERN(ISM)E AUX ENFANTS » ?

Références

- ALMANSI, Guido, « Le Haricot postmoderne », dans *Fabula*, Lille, n° 1, 1976, p. 136.
- BARTH, John, « The Literature of Exhaustion », dans *The Atlantic*, 220, 2 (1967), p. 29-34.
- — —, « The Literature of Replenishment », dans *The Atlantic*, janvier 1980.
- BOTT, François, dans *le Monde*, 9 octobre 1992, p. 26.
- CHÉNÉTIER, Marc, « Even post-humanists get the blues: contemporary American fiction and its critics; a lament and a plea », dans *The American Identity-Fusion and Fragmentation*, Rob Kroes éd., Amsterdam, Amerika Instituut, 1980, p. 345-362.
- — —, « The soporific adventures of Neo and Post: an insomniac's view », dans *Neo-Conservatism: Its emergence in the USA and Europe*, Rob Kroes éd., Amsterdam, Free University Press, 1984, p. 110-129.
- CHEVILLARD, Éric, *le Caoutchouc, décidément*, Paris, Minuit, 1992.
- DOS PASSOS, John, *Orient-Express*, Monaco, Du Rocher, 1991 [1922].
- FICTION COLLECTIVE, *American Made*, Brooklyn, 1986.
- — —, *Statements I*, Brooklyn, 1975.
- — —, *Statements II*, Brooklyn, 1977.
- GLEZE, Jean-Marie, *À voir : Poésie et Littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- GORZ, André, *le Monde*, 14 avril 1992, p. 2.
- GRAFF, Gerald, « The Myth of the Post-Modern Breakthrough », dans *Literature Against Itself*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 31-62.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism (History, Theory, Fiction)*, Londres, Routledge, 1988.
- JAMESON, Frederic, *Post-modernism or the cultural logic of late capitalism*, Londres, Verso, 1988.
- JENCKS, Charles, « Post-Modernism: The New Classicism », dans *Art and Architecture*, New York, Rizzoli, 1987.
- JOHNSTON, William, *Post-modernisme et bimillénaire. Le Culte des anniversaires dans la culture contemporaine*, P.-E. Dauzat trad., Paris, PUF, 1992.
- LYOTARD, Jean-François, *CPM = la Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- — —, *PME = le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
- M'HALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres, Methuen, 1987.
- NEWMAN, Charles, *The Post-Modern Aura*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.
- OSTER, Daniel, *Dans l'intervalle*, Paris, POL, 1987.
- VALÉRY, Paul, *Tel Quel I*, Paris, Gallimard, 1943.
- — —, *Variété*, Paris, Gallimard, 1924.
- WOLFF, Tobias, *Matters of Life and Death*, New York, Wampeter Press, 1983.
- TOULMIN, Stephen, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, New York, Free Press, 1990.