

LE POSTMODERNE: une notion internationale

L'acception du terme en Amérique et en France

La notion apparaît et devient caractéristique d'une époque ou d'un type d'art premièrement aux Etats-Unis, notamment à partir des années 1960. En France, au contraire, elle surgit une vingtaine d'années plus tard, au début des années 1980. Cette apparition est en large partie, voire entièrement, déclenchée par la publication du « rapport sur le savoir des sociétés les plus développées » - *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979, commandé par le Conseil des Universités de Québec. Mais pour accueillir que soit le milieu américain envers cette appellation relativement nouvelle, où elle acquiert de nouvelles significations du fait qu'elle est employée pour désigner des réalités nouvelles, le milieu français, de son côté, se montre assez circonspect, jusqu'au moment où il reconnaît, dans la deuxième moitié des années quatre-vingts, l'éventuelle utilité de la notion.

Le décalage dans l'usage de la notion entre les deux milieux culturels est, certes, conditionné par les différences de situation historique. Les raisons de ce décalage reposent, selon Antoine Compagnon, sur le retard que prend la société française, ou européenne occidentale, par rapport à l'Amérique où le terme apparaît tout d'abord au sens péjoratif du kitsch pour être ensuite remplacé par celui, déjà positif, de « la célébration de la contre-culture et de l'expulsion de la mauvaise modernité ».¹ Cette fois-ci le terme s'associe à un autre phénomène social, à savoir l'apparition de la société de consommation. Logiquement, cette dernière s'annonce en France, et en Europe occidentale en général, plus tard qu'en Amérique. La généalogie du terme se montre donc double. L'une place son origine outre-atlantique et selon les uns se base sur un phénomène d'ordre culturel ayant ses racines dans l'évolution de la société américaine après la seconde guerre mondiale² ; selon les autres, le terme ne s'ancre vraiment que dans les années 1960 et représente un phénomène d'ordre esthétique,³ spécifiquement américain. D'où aussi sa forme de « *postmodernisme* » qui se distingue de la « *postmodernité* », notion répandue en Europe et renvoyant plutôt à une période plus ou moins définie.⁴ Quoique née de réflexions américaines, la seconde discussion du postmoderne paraît représenter une question plutôt européenne qui se développe avant tout dans les années 1980.

Or il y a une vraie différence entre les deux acceptions respectives du terme. Tandis que l'Amérique fonde la notion sur une vraie réaction contre le modernisme, l'Europe occidentale, donc aussi la France, y voit une évolution logique de la modernité qui n'advient qu'après la crise du pétrole dans la première moitié des années 1970, et la postmodernité ne se théorise pour elle qu'après la parution de l'ouvrage de Jean-François Lyotard. Dès lors la question postmoderne s'étend non seulement au plan artistique et littéraire, mais également à celui de la philosophie, de la sociologie et d'autres disciplines. Ceci implique que l'époque des Trente Glorieuses avec la vogue des sciences humaines, représentées en particulier par le structuralisme français en plein essor, de même que le Nouveau Roman, relève encore des Temps modernes, ce qui n'est pas le cas pour les théoriciens du « postmodernisme » américains qui considèrent les géants du structuralisme français (Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, etc.) ainsi que les néo-romanciers comme déjà postmodernes. En France en revanche, un représentant on ne peut plus significatif du Nouveau Roman, tel un Alain Robbe-Grillet, ne manifeste des traits postmodernes qu'à partir des années 1980, en devenant une sorte d'autobiographe.⁵

D'ailleurs, cette réticence envers la notion de postmoderne dans le milieu français⁶ aide à distinguer les deux phénomènes (américain et européen). La vieille Europe, héritière de la pensée des Lumières, a

¹ Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.

² Antoine Compagnon, *op. cit.*

³ Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 29.

⁴ Sur ce sujet cf. le numéro 1 des *Etudes littéraires*, vol. 27, été 1994, Université Laval, Québec, intitulé *Postmodernismes : Poïesis des Amériques, ethos des Europes*.

⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*

⁶ Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 146.

toujours manifesté une grande circonspection pour tout ce qui provenait du nouveau monde. D'autant plus s'il s'agissait d'une idée qui mettait en cause la modernité avec toutes les découvertes d'ordre démocratique et humaniste. Tout aussi paradoxal doit paraître le fait que cette idée a été théorisée au sein même de la philosophie française, et notamment les travaux de Lyotard. Or un autre point de vue, provenant d'outre-atlantique cette fois, sur les positions françaises dans cette question se montre intéressant : « Cette présumée rupture [entre le milieu culturel et intellectuel américain et français] fait sans doute l'affaire des philosophes, en particulier ceux de l'École française, qui en sont encore à se battre pour avoir leur place au soleil après l'éblouissante vivacité du siècle des Lumières. [...] Enfin les textes auxquels nous sommes constamment amenés à nous référer ces temps-ci - les textes de référence du postmodernisme sont presque tous écrits par des Français - s'avèrent souvent de grandes dissertations sur de petites affaires. Ils se vautrent dans l'hyperbole. »⁷

La question du postmoderne semble être étroitement liée avec la problématique des avant-gardes dont il sera question plus tard. Notons seulement que le « postmodernisme » américain se distingue également du postmoderne européen par son caractère de réaction contre le modernisme qui est une partie intégrante de la modernité, caractérisée de plus en plus par les termes de libéralisme démocratique et économique. Selon Matei Calinescu, ce « postmodernisme » représente un outil de propagande anticommuniste dans la guerre froide et il est synonyme du désir d'unir l'art et la vie, de valoriser l'art populaire, la culture de masse.⁸ Sous une telle égide programmatrice, le « postmodernisme » américain se montre plus comme une continuation, si ce n'est pas l'achèvement, du mouvement des avant-gardes européennes. Ce constat l'oppose en effet à la « postmodernité » européenne dont l'une des caractéristiques capitales repose sur la disparition de l'effet avant-gardiste.⁹

Cet attribut se reflète pour la première fois dans le mouvement trans-avant-gardiste né en Italie dans les années 1970. Théorisé par Achille Bonito Oliva,¹⁰ ce mouvement est apparenté à la toute première postmodernité. Henri Meschonnic parle dans ce contexte du « post(trans)-avant-gardisme »¹¹ qui, selon ses mots, mélange toutes les avant-gardes pour les anéantir enfin. Le trans-avant-gardisme italien, devenu vite international, prend pour le point de départ la rupture avec la tradition avant-gardiste qui avait fondé le modernisme européen¹² signalant des traits d'épuisement. Ce mouvement artistique, selon les formules d'Oliva, vise à profiter d'une faiblesse et d'un épuisement dans l'incessant renouveau des avant-gardes américaines afin d'imposer à nouveau la scène artistique européenne. Ainsi, le « postmodernisme » européen - il ne s'agit pas encore de la « postmodernité », telle quelle sera formulée par les années quatre-vingt - se montre déjà comme une théorie de l'épuisement des avant-gardes et, par conséquent, aussi du modernisme. Annonçant la fin de l'obligation d'innover sans fin, de la fidélité à toute idéologie quelle qu'elle soit, le trans-avant-gardisme postule deux valeurs de la création artistique : d'un côté la parodie et la citation en tant que produits issus du choix aléatoire effectué au cours des trajectoires spatiales (tous les territoires) et temporelles (passé, futur), dépourvus de toute finalité critique et marqués par un certain culte de l'inauthentique venu remplacer celui de l'originalité. De l'autre les dérives en direction d'un seul but : le plaisir mental et physique.

Un certain nombre des positions prises par cet « ultime modernisme » ou « premier postmodernisme » n'est sans influence sur la « postmodernité » européenne développée à partir des années quatre-vingts. Ces positions ont été analysées et théorisées notamment par Lyotard, Habermas, Baudrillard, Lipovetsky, Meschonnic, Vattimo, Scarpetta, Torrès, etc., pour ne mentionner que les plus souvent cités dans le milieu français. La constitution de la notion connaît donc *grosso modo* trois phases. La première, qui pourrait être désignée comme *initiale*, qui est presque exclusivement américaine et qui s'étend depuis la fin des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, est marquée par une volonté de rupture d'avec le modernisme et par l'élaboration de nouvelles pistes de création artistique. Cette approche ne contredit pas la

⁷ Ashton Dore, *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen, D. A. et l'Echoppe, 1990, p. 13.

⁸ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

⁹ Cf. notamment l'essai de Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, pour qui cette « impureté » de l'art contemporain, son éclectisme privé de toute obligation d'innover est en quelque sorte synonyme de la mort des avant-gardes.

¹⁰ *L'Ideologia del traditore*, Milano, Feltrinelli, 1987.

¹¹ Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 224.

¹² Sur le rapport entre l'avant-garde et le modernisme, de même que sur la distinction modernité - modernisme, cf. ci-dessous, chap. II.b.

logique des avant-gardes. La seconde phase à laquelle correspond le mieux le qualificatif de *transitoire* couvre le passage de l'impulsion américaine au travers du trans-avant-gardisme italien, devenu ultérieurement international. Les revendications américaines premières ont été déplacées vers un au-delà de la logique des avant-gardes de sorte qu'elles semblent désuètes et inopérantes. Ce n'est que lors de la troisième phase de sa constitution que la notion se voit procurer un fondement théorique, et en particulier philosophique, qui cherche les motifs et les sources de tels changements dans le domaine de l'art, mais surtout les origines des mutations qui avaient lieu dans les sociétés occidentales dans le dernier tiers du XX^e siècle et qui en constituent une cause.

Il faut tenir compte tout de même de la réticence et des raisons possibles de cette réticence de l'intellectualisme français vis-à-vis de la notion. Cette réticence n'est-elle pas en soi intéressante et révélatrice ? Ne révèle-t-elle pas, à force de se répéter sans cesse, certaines « impasses »¹³ du paysage culturel français ? La France est considérée comme le berceau de la modernité. C'est depuis la modernité de Baudelaire que l'on tend à regarder tout art contemporain, en d'autres termes le nouvel art, comme moderne. Cet art est censé être le moteur de l'évolution artistique, du « progrès » en art. D'où son sérieux ultime. Opérant une sorte d'« auto-recyclage », elle est réflexive et autoréférentielle. Ce repli sur soi inspire une ironie qui enlève du sérieux de la modernité. La difficulté d'accepter le postmoderne paraît donc comme une difficulté d'admettre le refus du sérieux et de « pratiquer une mise à plat ironique repoussant par avance toute totalisation, tout nouveau programme de vérité énoncé comme tel. »¹⁴

Questions d'ordre lexical

Vu les différents textes portant sur la problématique du postmoderne, que ce soit dans le domaine de l'art, de la pensée, de la société ou de la science, il ne paraît plus possible d'envisager la quête terminologique comme la recherche d'un nom pour une époque postérieure à une autre - moderne. Ceci malgré la présence du préfixe et en dépit du fait qu'elle se définit souvent par rapport à cette dernière. Les théoriciens du postmoderne sont allés si loin qu'il n'est plus possible de penser ce phénomène en termes d'époque. La terminologie est alors obligée de résoudre un problème au moins double : premièrement ce que signifie cette « postériorité » par rapport à la modernité ou, plutôt, au modernisme, contenue dans le préfixe « post » ; et, en second lieu, ce par rapport à quoi le nouveau se définit.

Désigner le/la « post-moderne/modernisme/modernité » comme une époque, un mouvement, une esthétique, une pensée, etc. qui vient après le/la moderne/modernisme/modernité nous semble juste dans la première phase de la constitution de la notion. Celle-ci est réservée exclusivement, à quelques exceptions près, au domaine culturel américain. Elle est entièrement vouée à la recherche du nouveau par rapport au modernisme. Et même, les auteurs postmodernes qui relèvent de ce « postmodernisme américain premier » s'appliquent à se délivrer des contraintes de l'écriture inventées et surtout cultivées par le modernisme. Leurs objections portent notamment sur la question de la réception qui est, selon eux, peu intelligible, sans différencier le type de lecteur, en raison des procédés et techniques littéraires devenues une somme de règles qu'il faut observer. Ce sont elles qui forcent l'auteur à pousser encore plus loin l'inventivité scripturale sans tenir compte des obstacles qu'une telle démarche peut représenter pour le lecteur. De même, la question de l'élitisme moderniste semble contrecarrer la conception de l'art « antiélitiste, antiautoritaire, commun, facultatif, gratuit ou anarchique ».¹⁵

En ceci la première phase rejoint le mouvement des avant-gardes qui consiste en une rupture, une innovation. Ce modernisme, recherché par les premiers partisans du postmoderne, parmi lesquels notamment John Barth, est représenté par les auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Ceux qui subvertissent l'écriture héritée de Balzac, Flaubert ou Zola (Proust, Joyce, Woolf... ; en poésie les

¹³ Félix Torrès, « POST-MODERNE », « Dictionnaire d'une époque. Entrées et clés », *Le Débat*, N° 50, mi-août 1988, p. 214.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Note postmoderniste en réaction à la notion de « déshumanisation » caractérisant le modernisme : « Anti-elitism, Anti-authoritarianism. Diffusion of the ego. Participation. Art becomes communal, optional, gratuitous, or anarchic. » Ihab Hassan, « POSTmodernISM », *New Literary History*, Volume 3, N° 1, automne 1971, p. 25. « Speculating further, we may say that the Authority of Modernism - artistic, cultural, personal - rests on intense, elitist, self-generated orders in times of crisis, of which the Hemingway Code is perhaps the starkest exemplar, and Eliot's Tradition or Yeats' Mythology is a more devious kind. Such elitist orders, perhaps the last of the world's Eleusinean mysteries, may no longer have a place amongst us, threatened as we are, at the same instant, by extermination and totalitarianism. » *Ibid.*, p. 29.

successeurs de Baudelaire), qui poussent plus loin la destruction des genres littéraires, des règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, etc.

Dans cette optique, la notion écrite avec un trait d'union reflète le caractère de rupture et de succession de la relation entre le moderne et le postmoderne. Employée avant tout par les théoriciens américains¹⁶ et par les adversaires de l'idée du postmoderne,¹⁷ elle semble symptomatique d'une « relation passionnelle ou ambivalente »¹⁸ et représente en quelque sorte l'opposé de l'autre façon de l'écrire. Postmoderne écrit sans trait d'union paraît impliquer alors de manière symbolique une nouvelle prise de position par rapport à la modernité et/ou au modernisme. Cette autre écriture de la notion réfléchit un autre aspect de ces derniers. Ainsi, sous cette seconde forme, la notion serait considérée comme un outil pour penser la nouvelle réalité émergeant en Europe à la fin des années 1970 et dans les années 1980 et dont le point culminant serait la chute du mur de Berlin. Cette deuxième acception de la notion n'est donc plus en relation conflictuelle avec le moderne, elle ne représente pas, ou ne veut pas représenter, une rupture avec la modernité ni avec le modernisme.

A la manière du trait d'union, le préfixe « post- » prête à une certaine confusion qui caractérise les attitudes envers la notion. Les différentes positions semblent se radicaliser notamment depuis le célèbre débat entre Lyotard et Habermas. Si les uns prétendent que le préfixe implique un moment postérieur au moderne (que ce soit le modernisme ou la modernité) dans le sens du dépassement, les autres ne tardent pas à mettre en évidence le caractère contradictoire de cette combinaison lexicale : supposé que « moderne » signifie présent (l'étymologie latine se basant sur « modo » - « récemment » est plus qu'éloquente), comment imaginer le moment qui vient après ?¹⁹ Et si le « post- » veut dire un « après », c'est-à-dire une continuité et rupture en même temps, pourquoi un nouveau terme ? En gardant l'idée de la continuité d'un côté, mais en déclinant la volonté de rompre avec le moderne de l'autre, le postmoderne se révèle comme contradictoire et inutile,²⁰ puisqu'il reprend le geste moderne par excellence.

Cependant, il y en a aussi d'autres qui ne voient plus dans ce préfixe l'idée de postériorité, mais une « prise de distance et de discontinuité » vis-à-vis du passé, voire une « prise de congé » par rapport au moderne,²¹ symbolisé par sa recherche incessante du développement par le biais du dépassement,²² mais aussi une réapparition des « thèmes de recours à » - qui seraient plutôt des « thèmes de retour », tels que les mythes et les archétypes.²³

Le point autour duquel gravitent les diverses exégèses du terme est donc toujours le même : quels critères adopter, quels aspects du moderne prendre en considération - ceux de la modernité ou ceux du modernisme -, bref, par rapport à quoi définir le postmoderne ? En plus, même cette nécessité de se définir par rapport à une époque, un mouvement, une façon de penser, fût-ce le modernisme ou la modernité ou aucun d'entre eux, semble rejetée par les postmodernes eux-mêmes, dans la mesure où chacun possède son propre point de vue. Cependant, pour ne pas se perdre dans un espace incertain et sans cesse brouillé par de nouvelles conceptions du postmoderne, il faudra donc trouver des critères les plus généraux possibles.

Si chacun des théoriciens reflète dans sa conception du postmoderne un aspect différent de la modernité ou du modernisme, une multitude de divergences et de différends surgit. Et ce sont ces divergences qui inspirent aux adversaires du postmoderne la conclusion qu'il s'agit d'un simple « jeu de langage à lui seul. Un mot mis sur le vide pour le combler, pour l'annuler. »²⁴ D'ailleurs, Jean-François Lyotard avoue avoir

¹⁶ Cf. Harry Blake, « Le postmodernisme américain », *Tel Quel*, N° 71, 1977.

¹⁷ Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988 ; Jürgen Habermas, « Modernité, projet inachevé », *Critique*, N° 314, 1981 ; Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

¹⁸ Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 36.

¹⁹ Cf. Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 144.

²⁰ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 220.

²¹ Qui s'apparente dans ce cas à ce que nous appellerons à l'instar de Gilles Lipovetsky le « modernisme ».

²² Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

²³ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 16.

²⁴ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 262. Du reste, même John Barth, l'un de ceux qui ont commencé à l'employer dans le domaine de la littérature, se montre plus tard sceptique à son usage : « Terme maladroit, évoquant l'activité d'un groupe d'épigones tardifs : moins une nouvelle direction vigoureuse, ou même intéressante, dans le vieil art du récit, que la chute décevante d'une pièce après son grand acte. » John Barth, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique*, 48, 1981, p. 397.

trouvé commode de se servir du terme de « postmoderne » et l'avoir repris par « provocation ». Toutefois, tout en avouant le côté ludique de son choix, il refuse l'interprétation du terme comme jeu gratuit, ne serait-ce qu'en fait de la clarté de son projet : « en le [le terme] détournant de son usage pour revenir dans ce jeu de cette équivoque, sur l'analyse d'une certaine modernité, en ayant comme objectif d'en accuser les impasses ou les impossibilités. »²⁵ Ainsi, le préfixe « post- » ne désigne pas le simple aspect de postériorité qui ferait apparaître le postmoderne (la postmodernité ou le postmodernisme) comme une époque qui succède à la modernité après l'avoir dépassée, ni même comme un mouvement qui serait venu répéter ou « recycler » le modernisme, mais comme un retour *sur* la modernité - c'est-à-dire aussi le modernisme comme une branche de cette dernière - afin de l'analyser, de faire son « anamnèse », « analogie » et « anamorphose ».²⁶ De surcroît, le caractère contradictoire de la notion (alliance du postérieur et du récent) lui paraît être une clé herméneutique : se basant sur une logique aporétique, l'arrivée de l'œuvre postmoderne est trop tardive pour son auteur, ou bien, ce qui revient au même, sa mise en œuvre commence toujours trop tôt,²⁷ c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un nouveau point de vue, une nouvelle dimension de l'œuvre moderne, devenue ainsi postmoderne. D'où la nécessité de ne pas penser l'œuvre postmoderne comme celle qui vient après l'œuvre moderne, une œuvre qui soit délimitable chronologiquement, mais comme sa dimension spirituelle ou, « mieux, un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. »²⁸ En ce sens, le préfixe « post- » ne fait qu'indiquer que la position postmoderne fait partie du moderne, à ceci près qu'elle met en évidence certains aspects non plus pour les critiquer ou pour les réfuter - ceci ne serait qu'une phase transitoire dans le passage au postmoderne -, mais pour les dissimuler ou, plus précisément, pour les éviter

Le postmoderne, la postmodernité et le postmodernisme.

Le caractère confus de la notion, dû à une combinaison malheureuse du préfixe « post » et, comme nous allons le voir, de suffixes divers, fait que sa signification n'implique pas directement ce que l'on pourrait attendre d'elle à première vue. La confusion qui en découle est pourtant un fait qui la rapproche de cette époque où la notion est née. Elle semble « condenser l'actuelle confusion. »²⁹ Elle est le symptôme d'une époque qui se rend compte de l'impossibilité de se penser de la même manière que précédemment, mais dont les points de repère sont toujours à rechercher et qui est, pour l'instant, à l'état de naissance.

D'où également un troisième aspect de la notion, toujours d'ordre lexical, à savoir ses possibilités suffixales. Celles-ci reflètent, encore de manière symptomatique, les différents aspects du moderne auxquels ils ont recours. Comme dans les cas évoqués précédemment, l'aspect géographique se fait remarquer dans la problématique. Le *postmodernisme* paraît être admis comme un mouvement culturel, une nouvelle esthétique, répandue avant tout aux Etats-Unis, tandis que la *postmodernité* émerge comme nouvelle phase de la modernité dont le trait principal serait une autre manière de se penser elle-même, et qui se dessine en Europe à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette nouvelle phase dite postmoderne se distingue par « un type de société problématique en voie de mutation ».³⁰

Quant au « *postmoderne* », dont se sert Jean-François Lyotard,³¹ il apparaît que cette notion a un sens plus large par rapport à la postmodernité et au postmoderne dans la mesure où le postmoderne est défini de manière plus générale et enferme les traits et les aspects des deux autres termes. Ce troisième terme ne se place donc pas sur le terrain d'une esthétique ou des concepts philosophiques concrets, mais dans le domaine des réflexions philosophiques, esthétiques, historiques et sociologiques générales. Par le « postmoderne » n'est plus décrite une esthétique, une époque ou une société concrète - par exemple celle des Etats-Unis des années 1970 -, mais on parle par son biais des tendances ou des manifestations éventuelles. D'où aussi le conditionnel des prédicats dans la caractéristique du postmoderne de Jean-François Lyotard :

²⁵ Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987.

²⁶ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 119.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁸ Eco, Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 76.

²⁹ Cf. Christian Ozuch qui parle du terme de « post-modernité » de Guy Scarpetta : « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, N° 6, 1988.

³⁰ Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, N° 1, 1998, p. 28.

³¹ Cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

[L]e postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même, ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible, ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable.³²

Il est donc possible de distinguer, dans la question du postmoderne, plusieurs paramètres qui s'entrecroisent : d'un côté la problématique de la périodisation (nouvelle ère), de l'autre la question sociale (nouvelle société) ; de nouvelles tendances de la pensée (une autre philosophie) d'un côté, de l'autre la problématique esthétique (une autre écriture, peinture, musique, architecture...). Il est vrai que ces aspects sont étroitement liés, mais il s'avère utile pour notre travail de les distinguer. Si le terme de postmodernisme est souvent employé en rapport avec une nouvelle écriture américaine, qui est une continuation de la lignée moderniste vu sa façon de se définir par rapport au modernisme, la question de la postmodernité affecte tout autant le domaine social et philosophique. La problématique de la périodisation reste un problème commun aux deux côtés de la question.

Toujours est-il que le problème des dérivés adjectivaux demeure. Car s'il s'agit d'une nouvelle attitude architecturale réagissant contre le projet fonctionnaliste et contre tout ce qui est lié à l'architecture moderne, les théoriciens ne se servent que de l'adjectif « postmoderne », alors qu'il s'agit ici d'une question d'ordre esthétique et qu'il conviendrait donc mieux d'employer l'adjectif dérivé du terme postmodernisme : postmoderniste. Il en va de même quant à l'esthétique littéraire. Lorsqu'ils parlent de la nouvelle écriture, Ihab Hassan, Linda Hutcheon, Harry Blake ou Janet M. Paterson utilisent l'adjectif « postmodern ».³³ Seul John Barth semble être sensible aux diverses connotations des suffixes adjectivaux.³⁴

Il serait donc logique de garder les termes pour désigner la problématique dans les domaines respectifs, tels qu'ils se présentent dans les propos des spécialistes. Autrement dit, nommer *postmodernisme* (y compris l'adjectif qui se présenterait sous forme de « *postmoderniste* », non pas de *postmoderne*) les nouvelles tendances dans le domaine de l'esthétique, appeler *postmodernité* (avec l'adjectif *postmoderne*) l'aspect social de la nouvelle période. La à l'état de naissance postmodernité serait donc marquée par une nouvelle société qui pense d'une autre manière et dont la vie revêt de nouvelles apparences grâce aux inventions technologiques, aux nouvelles possibilités permises par les nouveaux paramètres de la diffusion d'informations. Finalement, il serait pertinent de désigner par l'adjectif *postmoderne* le caractère de l'attitude d'une œuvre qui peut, mais ne doit pas, appartenir à une esthétique, poétique dans le cas de la littérature, postmoderniste et le caractère de l'approche de son auteur face au contexte littéraire.

Or dès le moment où ce « mode d'emploi » des notions est appliqué au domaine littéraire ou au domaine de l'art en général, de nouvelles difficultés apparaissent. A savoir le problème qui touche deux côtés distincts de l'œuvre littéraire, mais qui n'existent qu'ensemble. Le premier représente la pratique textuelle ou, dit de façon simplifiée, la « forme » de l'œuvre et le second la matière textualisée, en d'autres termes le « contenu » de l'œuvre. Au moment où cette distinction se voit appliquée au texte narratif³⁵, un obstacle au moins double se fait jour. Il s'agit, en premier lieu, de la mise en relation des modes de textualisation avec la textualisation de la réalité postmoderne même. Question qui se pose dès que le texte littéraire ne s'inscrit pas dans des pratiques qui seront appelées provisoirement *poétique postmoderniste*, qui néanmoins reflète certains aspects de la postmodernité, c'est-à-dire les fonctionnements sociaux et culturels classés parmi les postmodernes. En second lieu apparaît l'écueil qui touche la vie d'une œuvre littéraire elle-même : la façon dont elle se présente en tant qu'œuvre littéraire. C'est-à-dire si elle fait partie d'un projet littéraire dont les

³² *Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 31.

³³ Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 (2^e édition), Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 1988, Harry Blake, « Le Post-modernisme américain », *Tel Quel*, N^o 71, 1977, pp. 171-182, Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1990, (2^e édition augmentée 1993).

³⁴ Cf. Barth John, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique* 48, 1981, pp. 395-405. Nous soulignons.

³⁵ Vu que le corpus que nous allons étudier est constitué uniquement de textes narratifs - romans et récits de Jean Echenoz -, l'étude de cette problématique se limitera donc uniquement à ce type de texte littéraire et ne s'intéressera point aux genres.

objectifs ont été énoncés sous forme d'un manifeste, d'une préface, etc., ou, tout simplement, d'un commentaire fait par l'auteur pour expliquer ses intentions. Du coup, il faudra de nouveau recourir aux définitions, car quels critères adopter pour décider finalement qu'un tel texte (métatexte) incarne ce projet. C'est-à-dire définir quel type de texte rend compte de la volonté de définir la démarche littéraire d'un écrivain et qui la définit.