



**HAL**  
open science

## Le roman français postmoderne

Marc Gontard

► **To cite this version:**

| Marc Gontard. Le roman français postmoderne. 2003. halshs-00003870

**HAL Id: halshs-00003870**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>**

Submitted on 16 Mar 2005

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marc GONTARD

**LE ROMAN FRANÇAIS POSTMODERNE**

*Une écriture turbulente*

## SOMMAIRE

### Première partie : POSTMODERNITE ET POSTMODERNISME

#### Ch. 1 L'Hypothèse postmoderne :

- .Polémique autour d'une notion
- .Habermas/Lyotard : le débat moderne/postmoderne
- .Les pensées de la différence : déconstruction, altérité
- .De l' « extrême contemporain » (M. Chaillou) à la « submodernité » (M. Augé)
- .Pour un postmoderne néomodernisme
- .Éléments de périodisation (1980-2000)

#### Ch. 2 La société postmoderne :

- .L'hétérogène et le discontinu :
  - de la binarité à la complexité (le post-structuralisme)
  - crise et turbulence (l'après-libéralisme)
  - le principe d'incertitude et les sciences du chaos
- .L'être postmoderne :
  - le retour du sujet et l'individualisme (Lipovestky)
  - le corps postmoderne (Michel Serres)
- .Pratiques postmodernes :
  - arts plastiques (Garrouste)
  - architecture (Boffil)
  - cinéma : Wes Craven, *Scream*, Oliver Stone, *Tueurs nés*.

### Deuxième partie : LE POSTMODERNISME EN LITTÉRATURE

- .L'après-nouveau roman
- .Critères formels

#### Ch 1 Ecritures du discontinu :

- . Collages : M. Butor, *Mobile*
- . Le fragment : G. Perros, *Papiers collés*

A. Ernaux, *Journal du dehors*

. Métissage du texte : pratiques francophones

A. Khatibi, A. Meddeb et la trace islamique

Créolisation et créolité : Glissant et Chamoiseau

## **Ch 2 La « Seconde main » :**

. Critique de la notion d'originalité, l'ironie narrative

. Hypertextualité : T. Ben Jelloun

. Pastiche : J. Echenoz, E. Laurent

. Métatextualité et métafiction : R. Pinget, J. Roubaud, A. Volodine

## **Ch 3 Renarrativisation**

. Retour au confort de lecture

. Relinéarisation

-Après l'apocalypse

-Une nouvelle réalité

-Le référent objectal

(J.-P. Toussaint, M. Redonnet, P. Delerme, C. Gailly, E. Staviskaia)

. La question de l'autofiction, Doubrovsky, Robbe-Grillet, Duras, Forest

. Thématization du chaos : C. Oster, M. Darrieusecq, M. Houellbecq, Claire Legendre, Virginie Despentes

## **Conclusion :**

. Le principe de « tuilage » moderne/postmoderne (à propos de C. Ollier, B. Noël)

## **Bibliographie**

## **Index**

**AVANT-PROPOS**  
**De L'Extrême contemporain**

J'ai dit et répété que pour moi  
 « postmoderne » ne signifiait pas la fin du  
 modernisme mais un autre rapport avec la  
 modernité.  
 J.-F. Lotard<sup>1</sup>

Il n'y a aujourd'hui pas plus de raison  
 pour l'optimisme que pour le pessimisme.  
 Tout reste possible, mais tout demeure  
 incertain.  
 I. Wallerstein<sup>2</sup>

Il est toujours délicat de s'interroger sur *l'extrême contemporain*<sup>3</sup> avec ce manque de recul  
 qui, par effet de grossissement, peut nous cacher le seuil -ou la marche- que nous sommes

---

<sup>1</sup> : « Réécrire la modernité », *Les cahiers de philosophie*, N°5, 1988, P. 64.

<sup>2</sup> : *L'Après libéralisme. Essai sur un système-monde à réinventer*, Paris, éd. de l'Aube, 1999, p. 93.

<sup>3</sup> : Cf. Michel Chaillou in *Poésie*, N°41, 1987.

occupés à franchir. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : que se passe-t-il dans notre culture, depuis les années 80, que nous avons tant de mal à formuler - sinon par l'entremise du préfixe *post* ou de ses synonymes - pour désigner la société *post-industrielle* (Alain Touraine), l'*après-libéralisme* (Immanuel Wallerstein), la *post-histoire* (Arthur Danto), la *post-théorie*, et même le *post-exotisme* (Arthur Volodine) autant de notions que recoupe le champ plus large de la *postmodernité* ?

C'est à cette question que ce livre voudrait répondre, à partir d'un point de vue littéraire qui, se fondant sur la suprématie du roman-roi dans les valeurs de la médiasphère, se donne pour objectif d'y rechercher les manifestations du *postmodernisme*. Ce travail repose donc sur une double hypothèse : celle de la postmodernité comme seuil, désignant les mutations contemporaines qui ouvrent l'espace social à un *après*, encore informulable et celle du roman postmoderne comme symptôme de ce passage vers un impensé. D'où l'intérêt du préfixe *post* qui, pour continuer la métaphore du seuil, nous fait quitter, sans vertige millénariste, un espace familier, celui de la modernité, pour un autre dont il faut avouer que nous ne savons rien ou presque, ce qu'implique le néologisme par composition : *post-moderne*.

Pourtant le mot rencontre en France une vive résistance, dans le milieu universitaire comme chez les écrivains eux-mêmes. Dans un roman comme *Outback ou L'Arrière-monde*<sup>4</sup>, Claude Ollier, tout en pratiquant réécriture (du road-movie), décentrement et citation, refuse de se reconnaître sous l'étiquette postmoderne, synonyme pour lui, d'éclectisme, tandis que Marie Redonnet, héritière, dans sa trilogie américaine, du postmodernisme de Paul Auster, réclame une « relance de la question de la modernité »<sup>5</sup>. Alain Nadaud qui, en 1987, pose dans *L'Infini* cette question cruciale : « Où en est la littérature ? » assemble quelques éléments de la problématique mais le terme lui fait défaut et il ne peut que faire le constat d'une impuissance de la critique à penser le renouveau de la littérature, après la « glaciation » formaliste des années 70 :

(...) une mutation a pu s'opérer qui expliquerait que, pour l'instant, les outils de la critique, en ce qu'ils sont restés traditionnels, ne sont pas parvenus à la circonscrire et même à l'apprécier à sa juste mesure.<sup>6</sup>

Pourtant, quelques années plus tard, dans un essai intitulé *Malaise dans la littérature*<sup>7</sup>, il remonte d'une manière convaincante aux origines socio-culturelles de la crise qui affecte le roman français, sans aller pour autant jusqu'à l'hypothèse postmoderne.

<sup>4</sup> : Paris, P.O.L., 1995.

<sup>5</sup> : *Les Lettres françaises*, , juin 1995.

<sup>6</sup> : « Pour un nouvel imaginaire », *L'Infini*, N°19, été 1987, *Où en est la littérature ?*, P. 8.

Enfin, dans sa très bonne synthèse, *Le Roman français au XXème siècle*<sup>8</sup>, Dominique Viart évite lui aussi l'emploi du mot et préfère, à une approche théorisante de la littérature fin de siècle, une perspective plus éclatée sous le titre : « Esthétiques de la nostalgie : « roman cultivé », fictions biographiques, minimalismes »<sup>9</sup>...

Est-ce parce que le terme nous vient d'outre-Atlantique ? comme le suggère Antoine Compagnon :

(...) le post-moderne suscite d'autant plus de scepticisme en France que nous ne l'avons pas inventé, alors que nous nous faisons passer pour les pères de la modernité et de l'avant-garde, comme des droits de l'homme.<sup>10</sup>

Ou la notion est-elle à ce point imprécise qu'on peut y mettre n'importe quoi, ce qui la rend impropre à l'analyse du champ littéraire, comme l'affirme Jean-Claude Dupas :

(...) le post-modernisme, en matière de roman du moins, est une chimère.<sup>11</sup>

Du côté des médias, les choses ne sont pas moins simples depuis que le mot circule dans la critique journalistique. Un feuilletoniste comme Pierre Lepape joue avec la notion depuis les années 95 et, sans consentir pleinement à son emploi, il en fait implicitement un élément de référence, dans son approche des pratiques narratives de Bernard Chambaz ou de François Bon, même si la réticence fonctionne chez lui comme une connotation négative :

L'Histoire est, dit-on, la grande absente du roman français d'aujourd'hui. Depuis le milieu des années 70, puis ce qu'il est convenu d'appeler - un peu approximativement - « la fin des idéologies », nos écrivains, désormais convaincus de ne pas pouvoir changer le monde, auraient en quelque sorte, théorisé leur désarroi, en faisant passer l'avenir à la trappe.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> : Champ-Vallon, 1993.

<sup>8</sup> : Paris, Hachette, 1999, coll. Hachette Supérieur.

<sup>9</sup> : Ibid., p. 128. De même, dans la seconde édition d'un ouvrage destiné au premier cycle universitaire : *Le Roman*, sous la direction de Colette Becker, Bréal, 2000, Francine Dugast, tout en critiquant la notion de « minimalisme », ne trouve guère d'équivalent pour évoquer en quelques pages, ces romans qui vont de l'art du « ténu » (J.-P. Toussaint, C. Oster) aux « écritures paroxystiques » (M. Houellebecq, M. Darrieussecq)...

<sup>10</sup> : *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 146.

<sup>11</sup> : « Le Post-moderne et la Chimère » in *Postmoderne. Les termes d'un usage*, *Les Cahiers de philosophie*, N°6, 1988, p. 166.

<sup>12</sup> : *Le Monde*, 6 octobre 1995.

Quelques années plus tard, évoquant *Vie secrète* de Pascal Quignard, il utilise le mot, ostensiblement, cette fois, avec la même modalisation, mais dans une acception totalement polémique qui rejette la notion dans une mouvance réactionnaire :

Nous savions bien, au fond de nous, que le triomphe du modernisme – ce vertige ivre de la fuite en avant – n’aurait qu’un temps et qu’il passerait. Qu’un temps aussi, cette contestation superficielle et rétrograde qu’on a nommé, faute de mieux, postmodernisme.<sup>13</sup>

Par contre, pour prendre un dernier exemple dans le registre opposé, Chantal Aubry débute sa chronique du Prix Fémina 1997 par un chapeau où le terme « post-modernité » employé à contresens, comme simple plus-value marchande, devient un slogan vide, ce qui confirme que le mot fait partie désormais du vocabulaire des média mais que sa signification reste pour le moins flottante :

Couronné par le jury Femina, *Amour noir* de Dominique Noguez conjugue – et consume jusqu’à l’extrême – l’ardeur et le malheur d’aimer. Un beau roman dont la post-modernité s’inscrit dans la meilleure tradition française.<sup>14</sup>

Avec la polémique qui suit la publication du livre de Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*<sup>15</sup>, la presse découvre d’une manière plus évidente encore qu’il se passe quelque chose du côté du roman. Si Marie Redonnet voit dans ce roman un « symptôme » de la « barbarie postmoderne »<sup>16</sup> qui témoigne du désarroi des écrivains de la génération de 68, à laquelle elle appartient, Henry Raczynew proteste contre la montée « De l’ordure en littérature »<sup>17</sup>, tandis que Frédéric Bradé titre dans *Le Monde*: « Une nouvelle tendance en littérature » et évoque, avec Houellebecq, Darrieussecq et Iegor Gran, « l’émergence d’une force »<sup>18</sup>, tout comme Josyane Savigneau qui salue le « premier vrai débat littéraire, en France, depuis une trentaine d’années »<sup>19</sup>, sans aller au-delà, toutefois, de ce simple constat.

Ces quelques prélèvements dans la critique universitaire et journalistique nous montrent donc qu’il n’existe chez nous aucun consensus quant à l’emploi du mot, alors qu’aux USA, au

---

<sup>13</sup> : *Le Monde*, 28 janvier 1998.

<sup>14</sup> : *La Croix*, 1997.

<sup>15</sup> : Paris, Flammarion, 1998.

<sup>16</sup> : « La Barbarie postmoderne », collectif *Les Mots sont importants*, internet, WWW.Ornitho.org./Imsi

<sup>17</sup> : « De l’ordure en littérature », *Le Monde*, 10 octobre 1998.

<sup>18</sup> : « Une nouvelle tendance en littérature », *Le Monde*, 3 octobre 1998.

<sup>19</sup> : « Littérature et bien-pensance », *Le Monde*, 11 novembre 1998. Autres contributions à ce débat : Marc Petit, « Nouvelle tendance et vieux démons », *Le Monde*, 10 octobre 1998 ; Philippe Di Folco, « Résister, encore et toujours », *Le Monde*, 10 octobre 1998 ; Dominique Noguez, « La Rage de ne pas lire », *Le Monde*, 29 octobre 1998.



Canada comme au Brésil mais aussi en Europe (Angleterre, Allemagne, Espagne, Italie), même s'il soulève débats et polémiques, il fait partie du vocabulaire critique usuel<sup>20</sup>.

Mon but, dans cet essai est donc de clarifier et d'analyser cette notion afin de juger de sa pertinence dans le champ romanesque français, tel qu'il se présente depuis les années 80. Car il devient urgent de lever cette confusion où s'enracine le scepticisme d'Alain Lhomme, par exemple :

Postmoderne apparaît au total comme un signifiant libre, paradoxal parce qu'essentiellement imaginaire ou si l'on préfère comme une fiction conceptuelle, une catégorie qui est de l'ordre du comme si...<sup>21</sup>

A l'inverse de ce point de vue, ayant posé l'hypothèse postmoderne dans son rapport à la modernité, je m'attacherai à relever dans le contexte de ces dernières décennies un certain nombre de traits qui avèrent ce que Jean-François Lyotard a nommé *La Condition postmoderne*<sup>22</sup>. Il s'agira de montrer comment les principes d'altérité et de turbulence qui envahissent nos champs de représentation affectent non seulement notre perception du réel mais aussi notre conception du sujet jusque dans la mise en scène du corps, ce dont témoignent diverses pratiques, en architecture, dans les arts plastiques ou cinématographiques.

Ayant ainsi dessiné un contexte dont les traits définissent la postmodernité, je chercherai à distinguer dans la production romanesque actuelle des tendances formelles, des types de dispositifs, qui entrent en relation avec les formations socio-culturelles mises en évidence dans le contexte postmoderne.

Sans rechercher le haut degré de théorisation d'un Edmond Cros, par exemple, ma lecture adopte donc certains principes de la sociocritique en ce sens qu'elle se fonde sur l'idée que « Ce sont toujours des pratiques sociales qui, présentes dès l'origine du texte, impulsent ou canalisent le dynamisme de production du sens. »<sup>23</sup> Ces pratiques sociales se manifestent sous forme de représentations dont l'articulation avec les figures textuelles correspond à ce que la socio-sémiotique de Cros désigne par le concept d'« idéosème »<sup>24</sup>. L'un des aspects de ce travail, au plan méthodologique, repose donc sur ce postulat selon lequel les formations socio-

<sup>20</sup> : Cf. *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, textes réunis par Georges Tyras, Grenoble, Cerhius, 1996, *The Postmodern history reader*, édité by Keith Jenkins, London and New-York, Routledge, 1997.

<sup>21</sup> : « Le Schibboleth des années quatre-vingt ? » in *Les Cahiers de philosophie, Postmoderne : les termes d'un usage*, op. cit., p. 53.

<sup>22</sup> : Paris, Editions de Minuit, 1979.

<sup>23</sup> : Edmond Cros : *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Editions du C.E.R.S., 1990, p. 4.

culturelles qui relèvent de la postmodernité produisent des dispositifs narratifs dont l'effet de récurrence permet de postuler l'émergence d'un roman postmoderne.

Reste à le définir.

Selon le point de vue que je développerai, le postmodernisme, en France, est le fait, principalement, de romanciers qui ont traversé le Nouveau Roman et qui se posent la question fondamentale, comment écrire *après* ? Comment textualiser l'hétérogène sans retomber dans les contraintes d'une avant-garde expérimentaliste ? Comment renarrativiser le récit sans revenir aux formes traditionnelles du réalisme psychologique (Grainville, Le Clézio, Rouaud) que tend à imposer la machine éditoriale pour laquelle l'auteur idéal reste Paul-Loup Sulizer ?... Entre le modèle commercial dont la promotion médiatique écrase les écritures alternatives et l'abstraction textuelle (néo-romanesque ou oulipienne) y a-t-il une voie pour le roman postmoderne ? La réponse n'est pas simple mais, sans tomber dans le pessimisme de Marie Redonnet qui s'accuse, avec les romanciers de la génération de 68, de n'avoir pas joué le « rôle historique de passeur entre deux temps »<sup>25</sup>, l'analyse montrera qu'au-delà de certains traits fortement récurrents le postmodernisme peut prendre plusieurs visages qui semblent parfois opposés. En effet, comment penser simultanément le retour à la linéarité narrative et une écriture du discontinu qui tente au contraire de déconstruire tout effet de continuité ? Comment penser à la fois Jean Echenoz ou Jean Philippe Toussaint et Annie Ernaux ou Abdelwahab Meddeb ? En fait l'opposition n'est qu'apparente et oblige à un premier constat : il n'y a pas *un* mais *des* postmodernismes, c'est-à-dire un ensemble d'expériences dont il s'agira d'établir une typologie, conscient que celle qui est ici proposée peut-être mise en discussion pour certains cas limites.

Ainsi trois modes de textualisation me semblent rendre compte plus particulièrement du savoir postmoderne et focaliser les dispositifs d'écriture autour de trois types d'effets qui peuvent se conjuguer dans un même récit : *discontinuité*, *hypertextualité*, *renarrativisation*. Mais ces catégories elles-mêmes, nous allons le voir, vont se ramifier pour donner une image du roman postmoderne ouverte à la diversité, c'est-à-dire au mode granulaire et fractal du *Diversel* face auquel tout effort de théorisation éprouve ses propres limites.

---

<sup>24</sup> : L' « idéosème » désigne la relation entre l'articulation sémiotique, extérieure au texte et l'articulation discursive, interne au texte.

<sup>25</sup> : « Ayant eu à trouver dans le plus grand isolement des solutions à toutes ces questions, ils ont dû, seuls, tracer leur chemin au moment même où la société ultralibérale était en train de se mettre en place, avec toutes les régressions sociales et culturelles qui l'accompagnent depuis les années 80. Certains ont erré, d'autres ont régressé, d'autres ont évacué les questions, d'autres les ont perverties pour pour s'adapter, d'autres ont inventé des solutions singulières, peu visibles en l'absence de repères. » (« La Barbarie postmoderne », op. cit.)



**Première partie : POSTMODERNITE ET  
POSTMODERNISMES**

## Chapitre I : L'HYPOTHESE POSTMODERNE

Pour Michael Köler qui, le premier, retrace l'histoire du mot dans le contexte américain<sup>26</sup>, le néologisme *postmoderne* aurait été forgé par Arnold Toynbee, en 1947, dans une acception socio-historique, pour désigner, aux lendemains de la seconde guerre mondiale, une mutation dans les cultures occidentales. Le mot apparaît ensuite à plusieurs reprises pour caractériser la littérature américaine de l'après-guerre mais il ne s'impose véritablement en critique littéraire que dans les années 60. Il s'applique alors à un courant qui s'écarte à la fois du roman sociologique et des expérimentations formalistes. Harry Blake fait de la publication du *Festin nu*, de William Burroughs, en 1959, l'événement inaugural du « post-modernisme américain » dont les principaux représentants sont pour lui, John Barth, Donald Bertheleme, Richard Brautigan, Robert Coover, William Gass et Jerzy Kosinski.<sup>27</sup> S'y sont ajoutés d'autres romanciers comme Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, John Hawkes, Stanley Elkin puis Saul Bellow et Norman Mailer et quelques figures internationales comme Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borgès ou Italo Calvino. Mais déjà la confusion s'installe quand les théoriciens d'outre-Atlantique cherchent à inclure, sous la même étiquette, le Nouveau Roman français, le

<sup>26</sup> : « *Posmodernismus* : Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick », *Amerikastudien*, vol. 22, N°1, 1977.

<sup>27</sup> : « Le Post-modernisme américain », *Tel Quel*, N° 71-73, 1977.

groupe *Tel Quel* ou l'*Oulipo*...<sup>28</sup>, c'est-à-dire des écritures expérimentales qui, nous le verrons relèvent de la modernité. En dépit d'un usage encore flottant, toutefois, le terme va s'installer durablement dans le discours critique américain avec les études d'Ihab Hassan et de Linda Hutcheon<sup>29</sup>.

Parallèlement, le mot s'impose en architecture où il incarne une rupture avec le fonctionnalisme de Gropius, Van der Rohe ou Le Corbusier dont l'excès de rationalisation a conduit aux formes froides et géométriques de l'habitat standardisé. Le refus des slogans modernistes de la *Charte d'Athènes* : « la forme suit la fonction », « seul ce qui est pratique est beau », amène des architectes comme Robert Venturi, Charles Moore ou Paolo Porthoghési à se reconnaître dans ce que Charles Jencks dénomme en 1977 : *The language of Post-Moderne Architecture*<sup>30</sup>.

En France, c'est Jean-François Lyotard qui, en 1979, acclimate le mot avec un livre clé : *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*<sup>31</sup>. Comme l'indique le sous-titre, cet ouvrage, conçu pour répondre à une commande des universités du Québec, va à son tour créer de nombreux débats et introduire la notion de ce côté de l'Atlantique.

### **I-1 Polémique autour d'une notion :**

Le premier sujet de controverse concerne la nature même du mot, écrit, tantôt avec tiret (Harry Blake, Henri Meschonnic), tantôt sans tiret (Ihab Hassan, Jean-François Lyotard). Avec tiret, c'est un mot composé dont la binarité clivée désigne, sous une forme disjonctive, une rupture temporelle avec la modernité. Or, comme le rappelle Henri Meschonnic, moderne vient du latin *modernus* (Vème siècle), « terme *chrétien* qui semble seulement référé au nouveau, à l'actuel – de *modo*, « à l'instant ».<sup>32</sup> » *Plus actuel que l'actuel*, le paradoxe du post-moderne explique cette réticence en forme de leit-motiv qui d'Harry Blake (1977) à Pierre Lepape (1998) nous vaut ce « faute de mieux » où passe la résignation d'une impuissance à conceptualiser. Car c'est autour du tiret que se radicalise l'opposition entre

<sup>28</sup> : Cf. John Barth : « La Littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, N°48, novembre 1981.

<sup>29</sup> : Ihab Hassan : *The Dismemberment of Orphéous : Toward a Postmodern literature*, Madison, The University of Winsconsin Press, 1982, traduction française, Paris, Robert Laffont, 1985.

Linda Hutcheon : *The Poetics of Postmodernism*, New-York, Routledge, 1988.

<sup>30</sup> : New-York, Rizzoli, 1977, traduction française : *Le Langage de l'Architecture Post-Moderne*, Paris, Denoël, 1985.

<sup>31</sup> : Op. cit.

<sup>32</sup> : *Modernité Modernité*, Paris, éd. Verdier, 1988, Gallimard, folio-essais, 1993, P. 36.

ceux qui font du post-modernisme une rupture radicale, une litanie de la fin et de l'épuisement (*fin de l'histoire, fin de la métaphysique, fin des avant-gardes*), c'est-à-dire un anti-modernisme et ceux qui préfèrent y voir une sorte de constat critique des dévoiements du projet moderne : « Le post-moderne est-il plus moderne que le moderne, ou anti-moderne (...) ? »<sup>33</sup> Cette alternative que Meschonnic pose d'une manière polémique peut-être conçue différemment si l'effacement du tiret fait du mot composé autre chose que la simple désignation d'une « période qui ne sait plus inventer l'avenir », comme l'écrit encore Marc Chénétier dans un dossier de la revue québécoise *Etudes Littéraires*<sup>34</sup>. Postmoderne devient alors un pur néologisme, c'est-à-dire une notion autonome où la négativité supposée du préfixe « post -» fait place à une volonté de penser l' « après », dans la difficulté où nous sommes à formuler cet innommable, ce seuil sur lequel nous nous trouvons. La forme du paradoxe qui neutralise la contradiction dialectique et écarte la possibilité même du concept donne ainsi au néologisme une acceptabilité suffisante pour qu'il puisse servir l'hypothèse sur laquelle repose cette étude. C'est donc à cette orthographe que je me rallierai.

L'autre problème que pose l'instabilité de la notion et son impossible conceptualisation concerne la distinction *postmodernité/Postmodernisme*. Par le premier terme ce que l'on cherche à penser c'est d'abord une période, un contexte socio-culturel, tandis que par le second c'est une esthétique. Or l'idée répandue outre-Atlantique est que la postmodernité aurait été théorisée par les Européens à partir d'un postmodernisme mis en œuvre par les Américains. D'où le double intitulé du numéro spécial des *Etudes Littéraires*, avec son pluriel, *Postmodernismes : poïesis des Amériques, éthos des Europes*<sup>35</sup>. Je tenterai ici de réagir à cette partition du champ en montrant que dans le contexte littéraire français, les deux notions sont interdépendantes.

Quoiqu'il en soit l'adjectif nominalisé *postmoderne* sous sa forme néologique et paradoxale a donc une double généalogie, aux USA : depuis les années 60 et en France : depuis les années 80, avec des acceptions qui ne se recoupent pas totalement par suite des différences entre l'histoire de l'Amérique et celle de l'Europe.

#### *a-De la modernité :*

Pour bien comprendre l'importance et la diversité des enjeux liés à l'hypothèse postmoderne, il nous faut définir au préalable la modernité car il y a aussi dans ce terme du

---

<sup>33</sup> : Ibid., P. 263.

<sup>34</sup> : « Est-il nécessaire d' « expliquer le postmodern(ism)e aux enfants » ? in *Postmodernismes. Poïesis des Amériques, Ethos des Europes, Etudes Littéraires*, Université Laval, vol. 27, N°1, été 1994, P. 20.

<sup>35</sup> : Ibid.

paradoxal et comme l'a bien montré Meschonnic, le moderne en tant que synonyme de « nouveau » ne se confond pas pour autant avec le contemporain. La distinction opérée à ce sujet par l'Histoire de l'art le démontre. Si la querelle des Anciens et des Modernes, à la fin du 17<sup>ème</sup> siècle réactive l'opposition médiévale *modernitas/antiquitas* au plan chronologique comme au plan du savoir, c'est surtout avec la philosophie des Lumières, l'*Aufklärung*, que la modernité se constitue comme pensée issue de l'historicisation du procès de rationalisation. L'éveil progressif de la conscience et le cumul du savoir libèrent l'homme de la croyance et de la théologie tout en préparant les voies futures de son émancipation. Tel est le projet de l'*Encyclopédie* : fiction d'un savoir absolu encadré par le positivisme de d'Alembert et le déterminisme laplacien.

Pour Hans Robert Jauss<sup>36</sup> en effet, c'est à l'époque des Lumières qu'apparaît cette idée essentielle selon laquelle le progrès ininterrompu des connaissances conduit à l'émancipation de l'homme dans une société de plus en plus libérée. Liée à l'essor du rationalisme cartésien la modernité se caractérise donc par une sorte de darwinisme social qui associe, selon la vision hégélienne de l'Histoire, le progrès infini des connaissances et l'émancipation des peuples. D'où l'importance de l'idéal révolutionnaire dans le projet de la modernité qu'Alain Touraine définit « comme triomphe de la raison, comme libération et comme révolution. »<sup>37</sup> Car l'idéal révolutionnaire qui s'enracine dans une image rationaliste du monde met en relation, au sein même de l'idée de progrès, le triomphe de la raison et celui de la liberté. C'est cette conception classique de la modernité qui sert de point de départ à l'analyse de Jean-François Lyotard :

Cette idée s'élabore à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle dans la philosophie des Lumières et la Révolution française. Le progrès des sciences, des techniques, des arts et des libertés politiques affranchira l'humanité tout entière.<sup>38</sup>

La logique qui sous-tend cette vision d'un devenir humain en flèche relève de la dialectique spéculative dont la puissance de conceptualisation absorbe la dynamique des contraires dans une synthèse totalisante<sup>39</sup>. A partir des principes d'identité et de contradiction le raisonnement dialectique permet en effet de dégager d'une suite d'oppositions une synthèse unitaire, c'est-à-dire un ordre supérieur qu'on peut appeler Sens de l'Histoire dans le système

<sup>36</sup> : « La Modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui » in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>37</sup> : « La modernité triomphante » in *Critique de la modernité*, Arthème Fayard, 1992, P. 44.

<sup>38</sup> : *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, P. 117.



hégélien mais qui travaille indistinctement le domaine des sciences, celui des arts et celui des cultures. L'un des avatars récents de la modernité dans le champ critique, par exemple, a été le structuralisme, fondé sur le principe des oppositions binaires. Je rappelle pour mémoire les célèbres oppositions en linguistique : signifiant/signifié, langue/parole, syntagme/paradigme, synchronie/diachronie, dénotation/connotation, structures de surfaces/structures profondes... Or ce modèle, issu de la phonologie, a été transposé avec le succès que l'on sait à l'ensemble des disciplines relevant des sciences humaines et sociales : de l'anthropologie à la poésie en passant par la sémiologie sous toutes ses formes. Le structuralisme, depuis les formalistes russes de 1925, est ainsi devenu un puissant outil de rationalisation du texte littéraire. L'exemple le plus achevé de cette modernité dialectique me paraît être la grammaire sémiotique de Greimas qui rend compte de l'universalité de la forme narrative à partir d'un système binaire d'oppositions sémantiques, développé en programme narratif sous la forme du carré logique à quatre positions. En poésie, le travail de Jacques Roubaud et Pierre Lusson va dans le même sens et leur métrique générative postule un modèle général du rythme dont la description utilise le système binaire des ordinateurs, c'est-à-dire l'opposition 0 vs 1. Les taxinomies des néo-rhétoriciens et les théories stylistiques de l'écart se fondent elles-mêmes sur le même principe ainsi que les « poétiques » élaborées par Gérard Genette, Philippe Hamon ou Jean Molino/Joëlle Tamine, dont la démarche consiste à identifier et à classer les invariants du texte pour les constituer en systèmes. Et nous devons beaucoup, bien entendu, à ce mode d'analyse qui a fécondé, en France, depuis les années 60, ce qu'on a appelé la nouvelle critique.

Ajoutons à ceci l'essor de la cybernétique, née de la deuxième guerre mondiale, qui découvre dans les systèmes auto-régulés un modèle universel transposable du champ des sciences expérimentales à celui des sciences humaines ou sociales (économie, politique, sociologie, sémiotique). Dans la mesure où le système, selon la définition de Joël de Rosnay, est « une totalité en fonctionnement », tout élément, toute unité *discrète*, ne peuvent se comprendre et s'étudier que par rapport à l'ensemble dont ils font partie, les systèmes eux-mêmes s'emboîtant, de micro-systèmes en macro-systèmes ou de sous-systèmes en systèmes-environnement, dans une inter-activité inépuisable... C'est à partir de la systémique que le structuralisme commence à évoluer vers les modèles de la *productivité* où, sous l'influence de

---

<sup>39</sup> : Dialectique : « mouvement de la pensée qui progresse vers une synthèse en s'efforçant continuellement de résoudre les oppositions entre chaque thèse et son antithèse » in J. Dubois et coll. : *Le Dictionnaire du français contemporain*, Paris, Larousse, P. 375.

Kristeva le concept de *signifiance* se substitue, en poétique, à celui de *signification* (Jean Ricardou et Henri Meschonnic).

Ainsi, la modernité telle qu'elle se construit depuis le siècle des Lumières jusqu'à nos jours, est-elle fondée sur une rationalité de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité sur un mode déterministe, qu'il s'agisse de l'histoire comme devenir (illumination progressive de la conscience humaine), de l'œuvre esthétique comme structure fonctionnelle, productrice de sens, de la société comme système, ou de l'identité du sujet elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi.

Si les catégories fondamentales de la modernité sont la raison et le progrès, transposées dans le domaine de l'art ces catégories se traduisent par les valeurs d'expérimentation et d'innovation. Un art moderne s'impose d'abord par son caractère novateur. Or l'innovation ne se réalise de manière radicale que dans l'expérimentation qui appelle la rupture avec les formes du passé lorsque l'académisme en révèle la sclérose. Ce dépassement par la rupture est l'objet même des avant-gardes qui, prises dans cette idéologie évolutionniste, ont fini par constituer une manifestation extrême de la modernité, même, si comme le montre Antoine Compagnon<sup>40</sup>, certaines spécificités invitent à ne pas confondre les deux.

Dans son essai sur *L'Impureté*, Guy Scarpetta a mis en évidence les caractéristiques communes des avant-gardes comme symptômes aigus de la modernité : le postulat évolutionniste sur lequel elles fonctionnent, « le grand mythe du Progrès en Art »<sup>41</sup>, la radicalisation de la rupture et le dogmatisme qui en découle (on songe à celui de Breton pour le Surréalisme ou de Ricardou pour le Nouveau Roman), la « stratégie collective (l'époque des « ismes », des regroupements communautaires, des manifestes, des slogans) » et le caractère politique qui relie les mouvements d'avant-garde à une idéologie, selon l'équivalence : révolution artistique-révolution sociale. De son côté, Luc Ferry analyse d'une manière minutieuse leur « déclin » en montrant comment « le modernisme des avant-gardes se retourne contre lui-même. »<sup>42</sup>

Il est vrai que l'accélération qui se produit au 20<sup>ème</sup> siècle, depuis le *Futurisme* jusqu'à *Tel Quel*, a conduit à une situation d'impasse, engendrée par cette perpétuelle fuite en avant de l'innovation avec son corollaire discriminant d'exclusivité, comme par le caractère extrême de certaines expériences (le *Minimalisme* en arts plastiques, le *Nouveau Roman*, en littérature)

<sup>40</sup> : Cf. *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., P. 163.

<sup>41</sup> : *L'Impureté*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, P. 13.

<sup>42</sup> : « Le Déclin des avant-gardes : la postmodernité » in *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset et fasquelle, 1990, éd. Le Livre de poche, P. 274.

dont les productions ne s'adressent qu'à un public, de plus en plus restreint, d'experts. D'où l'extinction des avant-gardes, soulignée par Ferry et Scarpetta, qui marque une pause dans l'avancée moderniste. Et l'arrêt de *Tel Quel*, en 1983, peut apparaître en ce sens comme un signe de l'épuisement de cette modernité que Vattimo décrit comme « l'époque du dépassement, de la nouveauté qui vieillit et se voit immédiatement remplacée par une nouveauté encore plus nouvelle, dans un inépuisable mouvement qui décourage toute créativité(...) »<sup>43</sup>

Mais la performance même du système dialectique qui gère la modernité et sa prétention à l'universel par la médiation des contraires, explique aussi la gravité des dévoiements qu'opère le glissement de l'idée de totalisation au principe de totalitarisme. Sous le primat de la rationalité instrumentale, ces dévoiements s'aggravent tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle et leurs effets, multipliés par le développement de la technique, vont de l'impérialisme totalitaire avec ses formes tragiquement discriminatoires (Auschwitz, le Goulag, les génocides et autres purifications ethniques) à la compétition nucléaire (dans l'horizon cataclysmique d'Hiroshima et de Tchernobyl) en passant par les dysfonctionnements du système libéral qui contraignent les sociétés post-industrielles à dissocier progrès technique et émancipation de l'homme, dans une révision déchirante de la modernité des Lumières. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'une des significations essentielles que Luc Ferry donne à l'avènement de la postmodernité :

Dès lors, le postmoderne serait à comprendre comme l'indice d'une rupture avec les Lumières, avec l'idée de Progrès selon laquelle les découvertes scientifiques et, plus généralement, la rationalisation du monde représenterait *ipso facto* une émancipation pour l'humanité.<sup>44</sup>

Marc Augé développe le même type d'arguments pour expliquer, de son point de vue, l'échec de l'idée de progrès sur laquelle repose tout l'édifice de la modernité:

(...) les atrocités des guerres mondiales, des totalitarismes et des politiques de génocide, qui ne témoignent pas, c'est le moins qu'on puisse dire, d'un progrès moral de l'humanité ; la fin des grands récits, c'est-à-dire des grands systèmes d'interprétation qui prétendaient rendre compte de l'évolution d'ensemble de l'humanité, et qui n'y ont pas réussi, de même que se dévoyaient ou s'effaçaient les systèmes politiques qui s'inspiraient officiellement de certains d'entre eux ; au total, ou au-delà, un doute sur l'histoire porteuse de sens (...) <sup>45</sup>

<sup>43</sup> : *La Fin de la modernité*, op. cit., p. 170.

<sup>44</sup> : *Homo Aestheticus*, op. cit., P. 329.

<sup>45</sup> : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, coll. La Librairie du XXème siècle, p. 36.

*b-La Postmodernité :*

La postmodernité se fonde sur l'évidence de ce constat avec, pour corrolaire, une prise de conscience de la fictivité des *méta-récits* qui légitiment la modernité comme pensée totalisante. D'où cette formule définitoire qu'en donne J.-F. Lyotard :

*En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des méta-récits.<sup>46</sup>*

Dans l'analyse de Lyotard, en effet, les méta-récits qui fondent la modernité sont des formes narrativisées de savoir, des mythes conceptuels, qui assurent la cohérence idéologique du système-monde. Ces fictions globalisantes, s'appellent, nous l'avons vu, Raison, Progrès, Sens de l'Histoire, Vérité ... et Delacroix a illustré superbement cette mythologie des Lumières dans son tableau célèbre : *La Liberté guidant le peuple...* Mais d'une manière plus générale, toute représentation fondée sur la systématique hégélienne (totalité et fermeture) peut apparaître comme un méta-récit. C'est pourquoi, comme l'a montré Gianni Vattimo, l'aphorisme 125 du *Gai savoir* de Nietzsche sur la mort de Dieu annonce « l'idée d'un éternel retour du Même, idée signifiant autre autre la fin de l'époque du dépassement, c'est-à-dire la fin de l'époque de l'être pensée sous le signe du *novum*.<sup>47</sup>»

En fait cette critique de la raison totalisante et de l'archi-modèle hégélien amorcée par Nietzsche était déjà à l'œuvre chez les déconstructivistes qui, dans les années 60, préparent le terrain de la postmodernité telle que Lyotard tente de la définir. Et Jacques Ruby<sup>48</sup> a étudié la manière dont les philosophes de la Différence (Foucault, Derrida, Deleuze et Lyotard) mettent en cause la dialectique hégélienne en ce qu'elle constitue pour eux une forme « tyrannique » de « pensée absolue ». Ce qui caractérise, à leur yeux, le système hégélien c'est qu'il institue une véritable théologie du Concept selon laquelle le principe de l'unité des contraires ramène les forces de dissémination de l'hétérogène vers un Centre (l'Être, Dieu) où réside le Vrai. Sur ce procès d'homogénéisation du Divers s'articule la quête téléologique de l'homme à la recherche de la Vérité dans l'horizon eschatologique de l'Unité de l'Être où prend sens l'Histoire. Contre cette soumission du Multiple à l'Un qui irrigue la métaphysique occidentale jusque dans la conception du Pouvoir comme pensée/praxis de la totalité, les déconstructivistes mettent en avant les *hétérotopies* et le principe d'*altérité* qui déconstruisent

<sup>46</sup> : *La Condition postmoderne*, op. cit., P. 7.

<sup>47</sup> : *La Fin de la modernité*, op. cit., p. 172.

<sup>48</sup> : *Les Archipels de la Différence*, Paris, éditions du félin, 1989.

la contrainte unitaire. D'où l'émergence d'un discours qui se tisse sur des emplois divers du mot « différence » : de la *Différance* derridienne au *Différend* que met en scène J.-F. Lyotard.

Pour Jacques Derrida, en effet, la *différance*, où le substantif « différence » s'assujettit au verbe « différer », peut se définir comme un mode opératoire qui consiste à déplacer sans cesse la volonté totalisante du concept vers de nouvelles hétérotopies constituées en réseaux, dont la prolifération et la *dissémination* ouvrent infiniment, dans la clôture du système, des brèches et des marges, selon la ligne de fuite d'une réalité modulaire et archipélique.<sup>49</sup>

Dans la même perspective, J.-F. Lyotard emprunte au vocabulaire juridique le terme *Différend* qui, opposé au « litige » (ce qui peut se trancher par une règle commune), lui permet de penser ces écarts inconciliables, ces fractures irréductibles, ces zones intersticielles, où se manifeste le travail de l'altérité. L'activation des énergies disruptives dans un contexte d'interfaces, détruit l'idée de centre et de totalité et substitue à la raison dialectique la paralogie qui déstabilise toute pensée de système.<sup>50</sup>

La réflexion de Gilles Deleuze va dans le même sens lorsque les principes de *Différence* et de *Répétition* qu'il met en œuvre viennent contrarier la vision linéaire d'une Histoire orientée par le progrès de la conscience rationnelle. Si la pensée de la différence déjoue la dialectique du même et de l'autre en les renvoyant à leur hétérogénéité irréductible, la répétition impulse un procès dynamique qui fait du rythme (rappel et mouvement) le modèle de la temporalité historique contre la téléologie des philosophies de l'Histoire. Une autre notion clé, développée dans *Mille plateaux* et reprise par Edouard Glissant dans ses essais (*Poétique de la Relation et Introduction à une poétique du Divers*<sup>51</sup>) oppose la *Racine* comme mode d'identification des cultures ataviques au *Rhizome* dont la prolifération caractérise les cultures composites. Le principe d'exclusivité de la racine sur lequel se fondent les discours de l'origine devient ainsi la figure totalisante de l'ordre unitaire tandis que le rhizome, en différant sans cesse l'origine, nous donne à penser une identité plurielle qui se veut au contraire, pensée de la trace, pensée nomade. Enfin, dans ce dispositif propre à Deleuze, le *Pli* est un autre opérateur d'altérité qui vient déstabiliser la linéarité de l'Histoire selon Hegel, en y inscrivant, répétition et discontinuité.<sup>52</sup>

Quant à Michel Foucault, sa mise en cause de la dialectique hégélienne jusque dans la figure du Pouvoir qu'elle implique, l'amène à creuser ces champs d'altérité que le système,

<sup>49</sup> : Cf. *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967, *Marges de la philosophie*, Paris, éd. de Minuit, 1972, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

<sup>50</sup> : Cf. *Le Différend*, Paris, éd. de Minuit, 1983.

<sup>51</sup> : Paris, Gallimard, 1990 et 1996.

pour fonctionner, rejette sur ses marges dans une compulsion d'exclusion. Qu'il s'agisse de la folie, de l'univers carcéral, de l'homosexualité, ces déchets du système témoignent du caractère discriminant de sa fonction de totalisation et de son impuissance à intégrer l'altérité. D'où la nécessité d'une pensée *archéologique* qui, contre le discours unificateur de l'Histoire, s'attache à mettre à jour les creux et les discontinuités du savoir.<sup>53</sup>

Mais les philosophes de l'altérité ont déjà en Bataille, un précurseur, lorsque remontant de l'ordre totalitaire et monocéphale du Nazisme au Savoir absolu de Hegel, il met en œuvre une éthique de l'acéphale et de la négation sans emploi qui, dans le sillage d'un Segalen, fait de l'absence, le terme ultime de la déconstruction de l'effet de système. On conçoit à quel point cette pensée de la Différence<sup>54</sup>, qui se constitue contre la raison dialectique, a pu préparer l'avènement d'un savoir postmoderne et l'exemple de Lyotard nous montre comment, à partir du *Différend* qui gère le procès d'altérité, s'opère le passage de l'un à l'autre.

Ainsi conçue, la postmodernité marque donc une crise de la rationalité, un divorce d'avec les Lumières, qui trouvent leur origine dans l'effondrement des grandes idéologies auquel la chute du mur de Berlin, le 8 novembre 1989, et le démembrement du bloc soviétique, mettent un point d'orgue. Dès lors, l'artiste postmoderne, ne croyant plus au mythe du progrès, se trouve libéré de l'impératif d'innover et peut renouer avec les formes du passé. Il échappe à la contrainte collective et au dogmatisme des avant-gardes. Revenant à une pratique individuelle, il redécouvre la liberté du goût, le droit à l'hétérogène (contre le mythe de la « pureté » en art) et revendique, contre la théorie « terroriste », la dimension ludique de l'acte créateur. Perçu uniquement sous cet angle le postmodernisme peut apparaître comme une pensée crépusculaire qui développe tout un imaginaire de la *fin* : *fin* de l'Histoire comme récit (Paul Veyne) et comme méta-récit de légitimation, *fin* de la métaphysique et des systèmes de pensée totalisants, remplacés par ce que Gianni Vattimo appelle une « pensée faible »<sup>55</sup>, *fin* des avant-gardes et dissolution de la catégorie du nouveau. C'est en ce sens que Guy Scarpetta a pu faire du mot postmoderne « le symptôme d'une crise, d'une fin d'époque. »<sup>56</sup>

On comprend que cette conception, marquée par l'incrédulité et le sens du relatif, ait pu susciter un débat souvent polémique entre les défenseurs plus ou moins convaincus d'un savoir postmoderne, Lyotard, Scarpetta, Baudrillard, Vattimo et ceux pour qui la modernité

---

<sup>52</sup> : Cf. *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, *Le Pli*, Paris, éd. de Minuit, .Avec F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit,

<sup>53</sup> : Cf. *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>54</sup> : Pensée qui se manifeste dès le début du siècle avec Victor Segalen, notamment...Cf. Marc Gontard : *La Chine de Victor Segalen*, Paris, P.U.F., 2000.

<sup>55</sup> : *La Fin de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1987 (pour la traduction).

reste un procès en cours. Il s'agit principalement des théoriciens qui dénoncent le rétrécissement techniciste du procès de rationalisation, comme ceux de l'École de Francfort, Horkheimer, Adorno, Jaus, Habermas, proches des sphères de gauche comme Alain Touraine ou même du marxisme comme Henri Meschonnic qui se refuse à voir la pensée de Marx rejoindre le cimetière des méta-récits. Pour tous ces théoriciens, l'idée même de postmodernité n'est que le masque actuel de la régression, du conservatisme, le signe d'une frilosité face aux nouveaux défis du monde. Dans son essai, *Théorie de la modernité*<sup>57</sup>, Jacques Bidet, qui voit en Karl Marx un analyste de la société capitaliste dont la pensée reste toujours d'actualité, se livre à une critique du marxisme-léninisme et fait une distinction entre « marxiste et « marxien ». La théorie marxienne de la modernité rejette l'idée de socialisme comme utopie ultime pour un horizon mobile où les combats en cours, dans le cadre de la lutte des classes, trouvent leur point de convergence. C'est à partir de telles positions que Meschonnic se fait le défenseur de la modernité comme « aventure de l'historicité » avec une violence parfois pamphlétaire :

*Post-moderne*, voué à rejoindre un jour *moderne-style*. Avec son référent daté, fini. Est d'avance un mouvement du passé.<sup>58</sup>

Ce conflit qu'illustre le titre du livre de Christian Ruby : *Le Champ de bataille : post-moderne/néo-moderne*<sup>59</sup>, peut se résumer dans les positions antagonistes d'Habermas pour qui la modernité est « un projet inachevé » et de Lyotard pour lequel on ne peut faire aujourd'hui « que des choix minimalistes d'écologies provisoires. »

*c-Habermas/Lyotard, le débat moderne/postmoderne :*

La question posée par le débat qui, de 1981 à 1984 anime les colonnes de la revue *Critique*<sup>60</sup>, conduit donc à se demander si le postmodernisme n'est qu'un néo-conservatisme ouvert à tous les relâchements ou si, en réclamant une « réécriture de la modernité »<sup>61</sup>, il peut

---

<sup>56</sup> : *L'Impureté*, op. cit., P. 18.

<sup>57</sup> : Paris, P.U.F., 1990.

<sup>58</sup> : *Modernité Modernité*, op. cit., P. 227, 295.

<sup>59</sup> : Paris, L'Harmattan, 1990.

<sup>60</sup> : Jürgen Habermas : « La Modernité : un projet inachevé », *Critique*, N° 418, 1981.

Jean-François Lyotard : « Réponse à la question : qu'est-ce que la postmoderne ? », *Critique*, N° 418, 1982.

Richard Rorty : « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique*, N° 442, 1984.

<sup>61</sup> : J.-F. Lyotard : « Réécrire la Modernité », *Les Cahiers de philosophie*, N°5, 1988, « La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. » p. 202.

apparaître au contraire comme une crise de la légitimité des valeurs, débouchant sur ce que Luc Ferry appelle un « ultramodernisme ».

Le point de départ de l'article d'Habermas est une définition de la postmodernité en architecture, donnée par un critique allemand, lors de la Biennale de Venise en 1980 : « La post-modernité se présente délibérément sous les traits d'une anti-modernité. » D'où il déduit qu'il s'agit d'un « nouveau conservatisme ». Après avoir brossé un tableau de la modernité comme idéal de perfection prôné par « les Lumières françaises », il met en évidence quelques uns des dangers qui la guettent et s'appuyant sur les analyses d'Adorno, soulève la question de la dynamique destructrice des avant-gardes et celle de l'autonomisation de l'art, qui depuis Kant, l'enferme dans une culture d' « experts », coupée de toute réalité sociale. Il faut, selon Habermas, pour tirer leçon de ces égarements, que l'expérience esthétique renoue avec le vécu, avec l'histoire, afin que la culture, sans faux-dépassements, participe pleinement au projet de modernisation sociale dont l'objet même est d'échapper à la logique économique et administrative du système capitaliste. Dans cette perspective il met en garde contre trois conservatismes. D'abord *l'anti-modernisme* des « jeunes conservateurs » qui ont fait l'expérience de la modernité esthétique et la rejettent en opposant à la raison instrumentale une affectivité liée à « un fonds archaïque lointain ». On reconnaît ici le déconstructivisme, sous la bannière de Nietzsche : Bataille, Derrida, Foucault. Vient ensuite le *pré-modernisme* des « vieux conservateurs », ceux qui ne se laissent pas contaminer par la modernité culturelle et prônent un retour à « des positions *antérieures* à la modernité », auquel incite la problématique écologique. Enfin, le *post-modernisme* des « néo-conservateurs » dont le sociologue américain Daniel Bell<sup>62</sup> fournit un exemple privilégié, consiste à dissocier modernité technique et modernité culturelle de manière à ne pas entraver la croissance capitaliste, l'art, coupé de la science et de la morale, selon la distinction kantienne de la culture en trois sphères autonomes, étant rabattu sur la sphère du privé.

Dans sa « Réponse la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », J.-F. Lyotard montre, à partir de la question du réalisme, qu'il y a deux types d'idéologies qui s'opposent pareillement mais pour des raisons inverses, à l'expérimentation. Le marxisme, dont se réclame l'école de Francfort, a combattu l'avant-garde. En subordonnant l'artiste au Parti afin de répondre à la demande de réalité du peuple, le Réalisme Socialiste a transformé la modernité esthétique en académisme. Ainsi, non seulement l'attaque contre l'expérimentation est-elle réactionnaire mais l'anti-modernisme relève du totalitarisme et Staline comme Hitler ont persécuté l'avant-garde. A l'inverse, condamner l'expérimentation



et l'innovation parce qu'économiquement ils ne répondent pas à l'attente des masses consuméristes du projet capitaliste, relève de la même attitude. L'éclectisme postmoderne, tel que le définit Jenks en architecture, ou la transavangarde dont le but est de liquider l'avant-garde, ne cherchent qu'à répondre à une sous-culture de masse en remplaçant l'œuvre expérimentale par le kitsch. L'anti-modernisme totalitaire ou le postmodernisme kitsch généré par le capital sont deux positions également intenable pour Lyotard qui cherche à définir un autre postmodernisme en montrant que le *différend* entre le moderne et le postmoderne qu'il postule peut être appréhendé à partir de la catégorie kantienne du sublime.

En effet, si le goût témoigne d'un accord entre la capacité de concevoir et celle de présenter qui se manifeste sur le mode du plaisir, le sublime révèle un autre sentiment où le plaisir procède de la souffrance. On y accède quand toutes les représentations d'un objet s'avèrent douloureusement insuffisantes car le sublime implique l'« imprésentable ». Or l'esthétique moderne qui consiste à faire allusion à de l'imprésentable est une esthétique du sublime mais « nostalgique » parce qu'il continue à offrir à la souffrance de l'impossible présentation, la « consolation des belles formes ». Le postmoderne refuse cette nostalgie qui mobilise des règles convenues et « allègue l'imprésentable dans la présentation même », en dehors de tout code, inventant ses propres lois dans l'advenue aléatoire de l'œuvre.

Au-delà de la sophistication même de l'analyse, Lyotard, dans sa réponse à Habermas, nous fait comprendre deux choses. Moderne et postmoderne sont liés dans leur effort commun pour témoigner de l'imprésentable contre le terrorisme de la représentation, contre toute forme de relâchement dont le réalisme socialiste ou l'art kitsch des sociétés consuméristes font un prétexte à la domination du Parti ou à celle des pouvoirs de l'Argent. Mais l'œuvre postmoderne telle que la conçoit Lyotard, ne peut se confondre avec le postmoderne éclectique. Elle reste perpétuellement à inventer, en dehors même des codes qui contraignent l'innovation à n'être que le fantasme du futur dans le présent. En ce sens le postmoderne est une forme exaspérée de la modernité qui rétraoagit sur le projet des Lumières « pour une relance de la question de la modernité », selon l'expression, déjà évoquée, de Marie Redonnet.

Si la défense de J.-F. Lyotard peut paraître parfois embrouiller la question, lorsqu'il affirme notamment 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 récurrent », elle montre cependant à quel point, piqué par l'attaque d'Habermas, il refuse de se laisser enfermer dans le cadre d'une pensée néo-

---

<sup>62</sup> : *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, P.U.F., 1976.

conservatrice. Dès lors, le « différend » comme l'a montré Richard Rorty<sup>63</sup> porte essentiellement sur l'abandon par Lyotard de toute prétention universalisante, c'est-à-dire nécessairement fondée sur des méta-récits, tandis qu'Habermas continue de penser que l'universalisme reste essentiel à la pensée sociale libérale. C'est cette distinction fondamentale entre pensée totalisante et pensée de la différence qui permet le mieux de comprendre ce qui sépare moderne et postmoderne, comme le souligne encore Jacques Ruby :

Mais, que l'on se porte sur un terrain ou sur l'autre, il n'en reste pas moins vrai que l'inversion s'amplifie : ou bien le postulat de la différence, ou bien celui de l'universel ; ou bien la radicale absence de centre, ou bien la réaffirmation d'un centre ; ou bien le divers pur, ou bien l'unité nécessaire.<sup>64</sup>

Or cette distinction, quoi qu'en pense Luc Ferry qui replace Lyotard dans le parcours des avant-gardes, n'est pas « infinitésimale, sinon inessentielle »<sup>65</sup>, c'est toute la représentation du monde, dans les deux courants de pensée, moderne et postmoderne, qui s'en trouve affectée.

## **I-2 Pour un postmoderne surmoderne :**

Si j'ai tant insisté sur ce conflit qui ancre, d'une manière polémique, la notion, dans le contexte franco-européen, c'est pour lever toute suspicion sur le sens qu'il convient de donner au mot « postmoderne », dans cette étude. En effet, le danger est grand, on peut s'en rendre compte, de voir récupérer le discours postmoderne par des idéologies régressives et conservatrices. Le divorce d'avec les Lumières et la mise à distance de ce bonheur collectif qui constituait l'horizon de la modernité peuvent avoir comme effets pervers l'appel à la résignation sociale et le repli passéiste face aux mutations de notre temps. On comprend dès lors le sursaut de Jean-Claude Guillebaud dans *La Trahison des Lumières*<sup>66</sup> ou l'ironie mordante de Meschonnic :

Il y avait une jeunesse dans les mythes avant-gardistes. Ce post-moderne-là est un mythe de vieux. Et ces vieux ont peur.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> : « Habermas, Lyotard et la postmodernité », op. cit.

<sup>64</sup> : *Le Champ de bataille post-moderne/néo-moderne*, op. cit., P. 76.

<sup>65</sup> : *Homo Aestheticus*, op. cit., P. 330.

<sup>66</sup> : *La Trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Le Seuil, 1995.

<sup>67</sup> : *Modernité Modernité*, op. cit., P. 233.

Mais il faut aussi garder à l'esprit que le marxisme-léninisme comme le capitalisme ont été, en politique, les purs produits de la modernité. S'il convient donc d'en opérer une double critique, cette critique doit aller dans le sens d'un dépassement et non servir à cautionner un nouveau conservatisme, fût-il littéraire. La vraie question qu'il faut se poser, à l'exemple de Scarpetta, reste donc la suivante :

Est-il une attitude postmoderne possible qui ne se réduise pas à un préjugé platement anti-moderne ? Comment sortir du mythe du progrès en art sans tomber dans un comportement nostalgique, régressif ?<sup>68</sup>

La réponse on peut la trouver dans cette distinction opérée par Jacques Ruby entre *post-modernes éclectiques ou esthético-centriques* et *post-modernes expérimentalistes*.<sup>69</sup> Si les premiers sont des néo-conservateurs qui tournent le dos à la modernité et en rejettent définitivement les valeurs, les seconds, dans l'esprit de Lyotard, se livrent à une critique de la modernité pour postuler un autre type de rapport avec le projet moderne. C'est, bien entendu, dans cette perspective - qu'on pourrait appeler, par souci de symétrie, « néo-gauchiste »- que s'inscrit cette étude :

La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique.<sup>70</sup>

Une autre approche qui apporte un éclairage complémentaire à l'hypothèse postmoderne est celle de Marc Augé dont la spécialité, en anthropologie, prend pour objet l'exploration de la *contemporanéité proche*. Pour lui aussi, c'est le besoin actuel de comprendre le présent, dans l'accélération vertigineuse de l'histoire, qui explique notre difficulté à donner un sens au passé proche. Mais son interprétation de la contemporanéité modifie légèrement la perspective postmoderne tout en lui offrant d'intéressants développements. En effet, au lieu d'analyser le retrait de l'idée de Progrès comme symptôme de l'émergence d'une « condition postmoderne », il préfère avancer l'hypothèse d'une *Surmodernité* qui se caractérise par trois figures de l'excès.

« L'excès de temps », c'est la surcharge événementielle du présent qui obscurcit le sens de l'histoire immédiate :

<sup>68</sup> : *L'Impureté*, op. cit., P. 19.

<sup>69</sup> : *Le Champ de bataille post-moderne/néo-moderne*, op. cit., P. 17-18.

<sup>70</sup> : J.-F. Lyotard : « Réécrire la modernité », op. cit., P. 202.

Aujourd'hui, les années récentes, les *sixties*, les *seventies*, bientôt les *eighties*, retournent à l'histoire aussi vite qu'elles y étaient survenues. Nous avons l'histoire sur les talons. Elle nous suit comme notre ombre, comme la mort. L'histoire : c'est-à-dire une série d'événements reconnus comme événements par beaucoup (les Beatles, 68, la guerre d'Algérie, le Vietnam, 81, la chute du mur de Berlin, la démocratisation des pays de l'Est, la guerre du Golfe, la décomposition de l'URSS), d'événements dont nous pouvons penser qu'ils compteront aux yeux des historiens de demain ou d'après-demain (...) <sup>71</sup>

« L'excès d'espace » correspond à la fois aux changements d'échelle, nés de l'avancée technologique des moyens de transport et à la confusion où nous plonge la surabondance d'images faussement homogènes qui mettent sur le même plan information, publicité, fiction :

Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. <sup>72</sup>

Enfin l'excès dans la singularisation de « l'égo », qui n'évite pas les pièges de la stéréotypie et du conformisme, se traduit par l'individualisation des références et par les « faits de singularité » qui offrent un « contre-point paradoxal » aux phénomènes de mondialisation de la culture.

Pour Marc Augé, c'est donc à partir de cette surmodernité de l'excès que peut se penser le présent, ce qui déplace, selon lui, la question du postmoderne :

De la surmodernité, on pourrait dire qu'elle est le côté face d'une pièce dont la post-modernité ne nous présente que le revers – le positif d'un négatif. <sup>73</sup>

En fait, ce concept nouveau, issu de l'anthropologie, tout en gommant sous prétexte de « positivité » les perversions du projet moderne, implique surtout un resserrement de perspective qui désigne l'intensification de certains effets à l'œuvre dans la culture postmoderne. Dès lors, l'idée de surmodernité met surtout l'accent sur trois modes d'événements que nous retrouverons dans l'analyse de la société postmoderne et qui ne font que renforcer les principes posés plus haut. C'est pourquoi, mon hypothèse qui fait de la postmodernité le seuil de l'extrême contemporain, tout en restant dans la ligne progressiste de

---

<sup>71</sup> : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 38-39.

<sup>72</sup> : *Ibid.*, p. 49.

<sup>73</sup> : *Ibid.*, p. 43.

Jean-François Lyotard, peut s'enrichir des réflexions de Marc Augé, dans le contexte de cette restriction de champ qu'elles opèrent.

Il reste donc, pour clore ce premier chapitre à montrer comment cette postmodernité surmoderne, se met en place concrètement, dans les discours, comme dans les pratiques, à partir des années 80, pour ce qui concerne l'espace culturel français.

### **I-3 Eléments de périodisation :**

Si le mot « postmoderne », comme nous l'avons vu, apparaît à quelques reprises aux Etats-Unis dans la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, il ne s'impose vraiment que dans les années 60, en littérature et en architecture avant de s'étendre à la sociologie et aux arts plastiques. Le premier article à y faire écho, en France, est celui d'Harry Blake : « Le Postmodernisme américain », paru dans la revue *Tel Quel*, en 1977, suivi en 1981 de l'étude du romancier américain John Barth dans *Poétique* : « La Fiction postmoderniste. »

Il faut pourtant attendre 1979, pour que J.-F. Lyotard s'en empare, avec son livre : *La Condition postmoderne* qui va, comme nous l'avons montré, susciter de nombreux débats et imposer peu à peu le terme de ce côté de l'Atlantique. Or, durant la décennie 70-80, le Nouveau Roman que Jean Ricardou s'efforce de réactiver en postulant un « nouveau » Nouveau Roman, est en voie d'extinction mais il occupe toujours le devant de la scène littéraire avec notamment les colloques de Cerisy dont la publication s'étale de 1972 (*Le Nouveau Roman hier et aujourd'hui*) à 1976 (colloque *Robbe-Grillet*). Sans doute est-ce pour cette raison que le mot « postmoderne » n'apparaît pas dans l'essai de Marianne Macé sur *Le Roman français des années 70*<sup>74</sup>, qui s'ouvre pourtant à la nouvelle production de Michel Butor et où l'on voit apparaître un auteur émergent comme Jean Echenoz. Pourtant la fin des avant-gardes les plus productives de cette seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle est amorcée et se confirme avec l'arrêt de la revue *Tel Quel*, dirigée par Philippe Sollers, en 1983.

Même si des indices d'une pratique postmoderne de l'écriture se manifestent en France dès les années 60, on conviendra donc d'en dater les effets, sur un nouveau type de production romanesque, autour de **1980**. Les Trente Glorieuses, période de progrès continu, s'achèvent en 1973, selon l'analyse de Jean Fourastié, avec le premier choc pétrolier et l'entrée dans la crise, tandis que les effets de 68, autre manifestation bruyante de la modernité de libération, s'effacent rapidement. Une nouvelle ère, l'ère *post-industrielle* (Alain Touraine, 1969 ; Daniel Bell, 1973) s'annonce avec toutes ses remises en cause.

Les principaux événements qui jalonnent la postmodernité européenne naissent d'abord autour des arts plastiques. Il s'agit de la Biennale de Venise de 1980 qui présente, en architecture et en peinture, les travaux de la transavangarde italienne. En France, Catherine Millet organise l'année suivante, à l'Arc, l'exposition *Baroques 81*, où les œuvres sélectionnées se caractérisent par les effets kitsch et l'« impureté » des formes, tandis qu'en 1985, l'exposition *Les Immatériaux*, organisée par J.-F. Lyotard au Centre Pompidou présente l'aspect nouvelles technologies de la création plastique.

Dans le domaine philosophique et littéraire c'est la Biennale de Venise de 1980, qui déclenche la réaction de Jürgen Habermas dont la défense de la modernité comme « projet inachevé », dans la revue *Critique*, en 1981, entraîne, l'année suivante, la réaction de Jean-François Lyotard : « Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme ? ». Henri Meschonnic se lance à son tour dans la bataille aux côtés d'Habermas dans son livre-pamphlet : *Modernité, Modernité*, édité en 1988, l'année même où les *Cahiers de Philosophie*, après une étude sur Lyotard : « Réécrire la modernité », publie un numéro spécial : « Postmoderne : les termes d'un usage. »

La chute du mur de Berlin, en 1989 qui, dans un premier temps peut apparaître comme une manifestation euphorique de l'émancipation des peuples, plonge l'Europe dans le chaos des conflits ethniques à l'impossible arbitrage. Michel Maffesoli qui avait prévu, dès 1988, *Le Temps des tribus*<sup>75</sup> voit ses analyses confirmées, Christian Ruby fait paraître en 1990 une synthèse de la question sous le titre : *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, tandis qu'Alain Touraine, à son tour publie en 1992 une *Critique de la modernité*<sup>76</sup>. Au plan strictement littéraire, c'est l'école d'Amsterdam qui tente une définition encore hésitante du postmodernisme avec l'article de A. Kibedi Varga, « Le Récit postmoderne », publié en 1990 dans la revue *Littérature*<sup>77</sup>, que prolongent deux études de Sophie Bertho : « L'Attente postmoderne. A propos de la littérature contemporaine en France », parue dans la très sérieuse *Revue d'Histoire littéraire de la France*<sup>78</sup>, en 1991 et « Temps et postmodernité », dans *Littérature*<sup>79</sup> en 1993. Notons enfin le très bon numéro de la revue québécoise *Etudes Littéraires*, en 1994, qui risque une comparaison entre les pratiques américaines et européennes selon cet étonnant principe que si les Européens sont les penseurs de la postmodernité, les réalisations dans le champ esthétique sont américaines... Ce numéro

---

<sup>74</sup> : Presses universitaires de Rennes, 1995.

<sup>75</sup> : Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

<sup>76</sup> : Paris, Fayard, 1992.

<sup>77</sup> : *Littérature*, N°77, 1990.

<sup>78</sup> : RHLF, N°4-5, 1991.

intitulé, nous l'avons vu, *Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Ethos des Europes*, se trouve démenti, en 1998, par deux événements éditoriaux en France, *Truismes* de Marie Darrieussecq et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, purs produits de la condition postmoderne qu'il est donc devenu difficile aujourd'hui d'ignorer. Le postmodernisme a-t-il fini par s'imposer ? C'est ce passage de l'hypothèse à la thèse que je vais à présent tenter d'argumenter.

---

<sup>79</sup> : *Littérature*, N° 92, 1993.

## Chapitre II : LA CULTURE POSTMODERNE

Pour pouvoir définir le postmodernisme en littérature, il est nécessaire de valider d'abord l'hypothèse postmoderne en recherchant ses manifestations attestées dans la culture contemporaine. Car le principe qui guide cette étude est celui d'une équivalence entre les modèles d'écriture et les types de configuration du champ social où ces modèles s'élaborent. Cette perspective m'amènera à mettre en évidence, moins des formes, qui enfermeraient les modalités du lien social dans une figure définitive, que des *formations*, plus ouvertes à la mobilité et à l'aléatoire. L'instabilité sociale de l'extrême contemporain ne révèle en effet que des tendances, qui peuvent engendrer tout au plus des *configurations* autorisant une représentation momentanée et essentiellement fuyante de la société, tout comme les textes narratifs, qui traduisent en écriture la culture postmoderne, seront traités sur le mode du *dispositif* et non sur celui de la forme, encore moins sur celui de la structure qui renverrait à l'idéologie du Système.

Dès lors, on conviendra d'appeler *culture*, les représentations du lien social au sens large du terme et celles du sujet qu'elles déterminent. Car la notion même de sujet résulte du tissage des traces multiples que la société inscrit dans cette combinatoire entre l'être et le faire qui constitue l'individu. Or les représentations qui semblent caractériser le plus fortement la société postmoderne sont liées à l'imaginaire socio-économique de la crise et à l'orientation des sciences de la nature vers l'analyse des phénomènes turbulents, qui modifient radicalement notre perception du monde. Sans doute cette mise en relation de l'économie et de la physique, pour dégager les traits les plus significatifs de la culture postmoderne, paraîtra-t-elle risquée, elle répond aux vœux d'un savant comme Erwin Schrödinger, par



exemple, pour qui la science, « élément constitutif de l'humanisme », fait nécessairement partie de la culture.<sup>80</sup>

## II-1 L'Imaginaire social postmoderne :

L'élément essentiel qui traverse la culture postmoderne est le principe d'*altérité*. Non seulement il gouverne les philosophies de la Différence, comme l'a montré Christian Ruby<sup>81</sup>, mais Jacques Derrida qui éprouve *l'autre*, comme creux actif dans son propre monolinguisme, en fait l'élément fondateur de sa pratique déconstructiviste.<sup>82</sup> L'irruption de l'autre sur la scène des années 80 caractérise cette décennie, ce dont témoignent les nombreuses études qui abordent la question sous des angles divers, mais toujours comme motif révélateur de la culture contemporaine dans son interculturalité : Jean Baudrillard (*L'autre par Lui-même*, 1987)<sup>83</sup>, Julia Kristeva (*Etrangers à nous-mêmes*, 1988)<sup>84</sup>, Tzvetan Todorov Todorov (*Nous et les autres*, 1989)<sup>85</sup>, Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*, 1990)<sup>86</sup>, Jean Baudrillard et Marc Guillaume (*Figures de l'altérité*, 1994)<sup>87</sup>...

En effet, contre l'idée de centre et de totalité qu'implique la raison dialectique, le principe d'altérité active l'image du réseau et celle de la dissémination, de sorte que si la modernité rêve l'*universel*, la postmodernité qui affirme une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, postule un *diversel* dont la loi essentielle reste celle de l'hétérogène. Or l'intrusion de l'hétérogène dans le champ social se manifeste par la *crise* qui constitue l'horizon culturel de la postmodernité. Encore faut-il s'entendre sur le sens de ce mot.

### *a-La crise comme horizon :*

Sans doute m'objectera-t-on que la crise qui marque une rupture dans un processus stable d'évolution, appartient à la modernité. Sans revenir à la crise fondatrice de 1789, on se souvient de celles qui ont affecté le 20ème siècle : la crise économique de 1929 qui secoue la doctrine libérale du capitalisme, la crise politique de 1937 qui bouleverse le système des relations internationales, avec la montée du nazisme... En outre, emprunté à la terminologie

<sup>80</sup> : *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Le Seuil, 1992, coll. Points Sciences.

<sup>81</sup> : « L'altérité mise en perspective, une altérité disruptive, se jouant à l'infini des synthèses et des unités, se répand dans l'espace nomadique des archipels, au point que le recours à une *logique* n'a plus guère de sens. » in *Les Archipels de la Différence*, op. cit., P. 104.

<sup>82</sup> : Cf. *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

<sup>83</sup> : Paris, éd. Galilée, 1987.

<sup>84</sup> : Paris, Arthème Fayard, 1988.

<sup>85</sup> : Paris, Le Seuil, 1989.

<sup>86</sup> : Paris, Le Seuil, 1990.

médicale, le terme *krisis*<sup>88</sup> désigne un changement brutal et momentané qui s'effectue sur le mode du paroxysme et qui, de ce point de vue, correspond assez bien, dans l'ordre de la culture, au phénomène des avant-gardes.

Or ce qu'on appelle, en France, « la Crise », en dépit des phases d'euphorie économique, c'est la conscience, depuis une vingtaine d'années, d'un mouvement général de déclin dont les symptômes les plus révélateurs<sup>89</sup>, dans notre imaginaire social, sont la montée du chômage (de 2,5 à 13 %), la violence dans les banlieues et les « affaires politiques ». D'où le titre d'un article de Sophie Gherardi : « La crise a 20 ans »<sup>90</sup>, qui, en 1994, explore ce paradoxe français et contemporain selon lequel la crise nous apparaît comme un processus lent, en contradiction avec le sens habituel du terme. Liée à la postmodernité, la crise change donc de statut et constitue plutôt un horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours d'achèvement. Jean Baudrillard va même jusqu'à voir dans la crise une « catastrophe au ralenti. »<sup>91</sup>

Mais une autre face du concept de crise le relie à la pensée postmoderne, c'est la double idée de l'aléatoire et de la complexité sur laquelle insistent la plupart des spécialistes. En effet, la crise est un phénomène turbulent que rien ne permet de prévoir. Penser la crise, pour Georges Benrekassa, c'est d'une certaine façon, penser l'aléatoire et il écrit :

Ce qui mérite d'être noté, et qui est plus important, c'est que le mot crise, au lieu d'introduire à une pensée du déterminé, importe de la médecine, nous allons y revenir, une certaine manière de désigner l'aléatoire, une expectative devant le verdict de l'historicité.<sup>92</sup>

De même, la crise qui fait éclater l'équilibre homéostatique des systèmes clos, introduit de la complexité dans un fonctionnement déterministe. Transposée dans le domaine de l'histoire et de la culture, elle relève moins d'un processus dialectique que d'une manifestation du discontinu qui désordonne et chaotise la linéarité moderniste :

Le seul problème qui importe à une histoire de la culture qui ne voudrait pas être une juxtaposition d'inventaires de domaines pensés à posteri, c'est celui des processus multiples, des connexités, des communications.<sup>93</sup>

<sup>87</sup> : Paris, Descartes & Cie, 1994.

<sup>88</sup> : Du grec *krinen* : « juger, décider », désigne une phase grave, décisive, de la maladie où la mort est impliquée soit comme terme, soit comme retour à la vie dans un processus mortel.

<sup>89</sup> : Symptômes que traduit bien le titre du roman de Michel Houellebecq : *Extension du domaine de la lutte*,

<sup>90</sup> : Numéro spécial des *Dossiers et documents du « Monde »* : « Bilan économique et social 1994 ».

<sup>91</sup> : *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p. 41.

<sup>92</sup> : « Lexique médical, vocabulaire dramatique, métaphore politique : la notion de crise au XVIII<sup>e</sup> siècle en France » in *Textuel*, Université de Paris 7, S.T.D., N° 19, 1987, *Dire la crise/Penser la crise*, p. 10.

<sup>93</sup> : *Ibid.*, p. 15.

Cette manière récurrente et paradoxale de nommer « crise » les effets de turbulence et de complexification de la réalité sociale depuis une bonne vingtaine d'années, révèle donc un mode de représentation par lequel la société postmoderne se pense comme la fin d'une histoire et entrée dans l' « après ». C'est à ce sens que se rallie aussi 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.<sup>94</sup>

Mais il s'agit davantage d'une « représentation » de la réalité que d'une analyse véritable car un regard objectif sur cette période montre que la production et que l'enrichissement n'ont pas cessé de croître dans les sociétés développées. S'il y a crise, c'est donc plutôt dans la répartition des richesses qu'il faut la rechercher et les dysfonctionnements dans ce domaine nous donnent effectivement l'illusion d'un arrêt dans un processus de progrès, une impression de mutation mal maîtrisée, qui expliquent que l'imaginaire social, en dépit des « reprises » et des « embellies », persiste à envisager cette fin de siècle sur le mode du déclin.

Sans doute cette illusion d'arrêt vient-elle de la fin d'un cycle économique qui offre une parfaite illustration de la modernité triomphante. Il s'agit des *Trente glorieuses*, ainsi nommées par Jean Fourastié<sup>95</sup> pour qualifier la période de forte expansion et de progrès social qui va de 1950 (effacement des effets négatifs de la seconde guerre mondiale) à 1973 (premier choc pétrolier). Ce qui caractérise cette époque, en effet, c'est un taux continu de croissance économique qui s'établit autour de 5 %, une forte productivité qui autorise un pouvoir d'achat en hausse constante, une situation de plein emploi (le taux de chômage se situe, en France, entre 1,6 et 1,9 % et les entreprises du secteur automobile doivent faire appel à la main d'œuvre immigrée). Ce miracle économique, explicable en partie par la reconstruction avec l'argent du plan Marshall et de la dette allemande, dans un contexte inflationniste qui favorise l'investissement, marque l'entrée dans l'ère de la consommation et s'accompagne d'un progrès social irrécusable. L'équipement des ménages ; le progrès de la science et de la technique dans le domaine des transports, de la médecine, de la communication ; la libération sexuelle avec la légalisation de la contraception et de l'IVG ; la démocratisation des loisirs et la généralisation du temps libre ; laissent croire à l'irréversibilité du progrès... Et la

<sup>94</sup> : *Le Temps des tribus*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1988, P. 67.

<sup>95</sup> : *Les Trente glorieuses ou La révolution invisible*, Paris, Fayard, 1979.

contestation de mai 68, entre révolution gauchiste et fête collective, marque l'apogée de cette dynamique moderniste que Baudrillard appelle l'Orgie :

*L'orgie, c'est tout le moment explosif de la modernité, celui de la libération dans tous les domaines. Libération politique, libération sexuelle, libération des forces productives, libération des forces destructives, libération de la femme, de l'enfant, des pulsions inconscientes, libération de l'art.*<sup>96</sup>

Notons qu'à l'extérieur des frontières, l'équilibre mondial fait reculer le souvenir des régressions totalitaires. Appuyé sur le partage de Yalta, l'ordre, qui résulte de la logique binaire de l'affrontement des blocs, repose sur l'équivalence du potentiel destructeur entre les forces de l'OTAN et celles du Pacte de Varsovie. La décolonisation qui met en œuvre le « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes » marque une avancée humaniste du droit international, tandis que l'ONU, en privilégiant la dialectique dans la négociation, canalise les conflits et étend sur l'occident son fameux « Lac de Paix ». Enfin, dans le domaine des arts, l'esprit d'avant-garde domine avec des expériences aussi variées que *Support-Surface*, *Tel Quel*, le *Nouveau Roman*, le *Théâtre d'avant-garde*, la *Nouvelle critique*, la *Nouvelle vague*... L'impression d'avancée est tellement forte que le coup d'arrêt du premier choc pétrolier, en 1973, aggravé par le second en 1979, fait ressentir les mutations qui s'annoncent comme une véritable entrée dans la crise.

Alain Touraine qui analyse cette crise de la modernité<sup>97</sup> en termes de « décomposition », en rejette la responsabilité sur la réduction du rationalisme libérateur des Lumières en rationalité instrumentale, dont la technique, dépouillée de tout environnement humaniste devient l'ultime résidu. Pour lui, la décomposition de la société moderne s'effectue sous la pression de quatre facteurs essentiels qui préparent la voie au néo-libéralisme. Les deux premiers affectent directement la notion de sujet. En effet, l'émergence du principe de *plaisir* fait du sujet social un « être de désir » replié sur la sphère narcissique du moi, tandis que l'économie de la *consommation* le livre, passif, aux manipulations du marché et du marketing publicitaire. Les deux autres facteurs sont d'ordre collectif. Le premier concerne la mutation des entreprises. Pour répondre aux besoins du marché, les unités de production, base du système capitaliste, abandonnent la configuration hiérarchisée qui donnait sens à la lutte des classes, pour un modèle *organisationnel* où le principe de rationalité fait place à une *stratégie* d'entreprise. Dès lors, l'adaptabilité, la flexibilité et la complexité deviennent la règle pour

---

<sup>96</sup> : *La Transparence du mal*, *op. cit.*, p. 11.

répondre aux mouvements aléatoires du marché. Et une « organisation faible », orientée de moins en moins vers la production et de plus en plus vers les stratégies de communication (comme les « start-up » des réseaux virtuels), remplace l'« organisation forte » et centralisée de l'entreprise moderne. D'où le glissement vers une société post-industrielle ou néo-libérale ouverte à la mobilité et à l'aléatoire :

Cette conception, si on l'élargit de l'entreprise à l'ensemble de la société, amène à dire que nous ne vivons plus dans une société industrielle dominée par des conflits sociaux centraux, mais dans un flux incessants de changements.<sup>98</sup>

Une telle économie, fondée sur les services et le tertiaire, avec l'hyper-développement de l'informatique et une nouvelle organisation du travail, implique, selon les analyses du sociologue américain, Daniel Bell<sup>99</sup>, la disparition des rapports sociaux traditionnels dans l'entreprise pour un *management* qui favorise les stratégies individuelle de promotion : fin de la « lutte des classes »... Enfin, un dernier facteur d'éclatement de la modernité s'attaque à la nature même des états. Le renouveau du sentiment identitaire et l'impératif d'indépendance nationale, altèrent le concept de *nation*, « forme politique de la modernité »<sup>100</sup>, au point que la dissociation entre la volonté rationnelle de modernisation économique et les désirs d'une conscience nationale fanatisée, précipite le déclin de la conception moderne de l'état, ouvrant la porte aux régressions nationalistes et intégristes.

Ces quatre forces de désagrégation de la société moderne, qui conduisent au « chaos culturel », définissent, pour Alain Touraine, la « post-modernité » comme contexte néo-libéral, né de la décomposition du gauchisme, où s'opère la dissociation entre la technique instrumentale et l'univers culturel de la socialité.

Cette analyse de la crise reste, pour une bonne part, indiscutable, même si Alain Touraine, dans sa défense jacobine de la *Cohérence* et du *Rationalisme*, n'a pas compris la positivité du principe d'altérité dans son travail nécessaire de déconstruction et de décentrement. Ce qui lui fait espérer, contre l'idée qu'il se fait de la « post-modernité », un retour à une modernité humaniste et éclairée, distincte de la modernisation libérale, sans envisager la possibilité de concevoir le postmoderne comme un regard critique sur les déviations du projet moderne.

---

<sup>97</sup> : « La modernité en crise » in *Critique de la modernité*, op. cit., p. 119.

<sup>98</sup> : Ibid., p. 233.

<sup>99</sup> : *Vers la société post-industrielle*, Paris, Robert Laffont, 1976.

<sup>100</sup> : Ibid., p. 176.

C'est à cette tâche, précisément, que s'adonne Immanuel Wallerstein, sociologue américain, que son traducteur, Patrick Hutchinson, présente comme « le premier marxiste postmoderne »<sup>101</sup>, non pas au sens d'une postmodernité néo-libérale dominée par le marché, comme la décrit Alain Touraine, mais :

Une postmodernité qui, au bout de ses cinq cents ans d'ascension, puis d'apothéose et de domination, nous permet de « désabsolutiser » quelque peu notre modernité occidentale, étatiste, capitaliste et libérale, afin de décentrer notre regard et regarder au-delà, tels de modernes Kepler, vers une pluralité de systèmes-mondes, une pluralité de modernités possibles... Et tout d'abord vers l'inconnu des lendemains, dans une nouvelle ouverture maximale du champ de notre rationalité, un maximum de souplesse et d'inventivité interactive pour nos luttes nouvelles.<sup>102</sup>

Selon Wallerstein, en effet, le libéralisme qui se constitue avec la révolution de 1789, s'affirme d'abord contre le conservatisme, par son caractère progressiste, puis contre le marxisme, par son idéal réformiste, pour connaître son apogée, avec l'hégémonie américaine, entre 1945 et 1968. Or, les valeurs de l'idéologie libérale attachée à un développement social rationnel, progressif et continu, sont celles de la modernité avec laquelle elle se confond :

Les libéraux plaçaient leur foi dans l'une des prémisses clés de la pensée des Lumières : la pensée rationnelle et l'action raisonnable vont mener l'humanité sur la voie du salut, c'est-à-dire du progrès.<sup>103</sup>

Le suffrage universel (et sa forme internationale : le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes) ainsi que l'Etat-providence (et sa variante élargie : l'aide au développement des peuples du tiers-monde), seront les modes de prises en charge des couches défavorisées (les « classes dangereuses ») par l'idéologie libérale, au moyen d'une redistribution mesurée de la plus-value qui ne menace en rien l'accumulation du Capital, tandis que l'intégration du citoyen s'opère par le bien du nationalisme dont l'assimilation entre l'individu et l'état-nation, ouvre la porte au racisme.

La chute du Mur de Berlin, en 1989, précipite la fin du libéralisme comme « géoculture du système-monde moderne », et signale, pour Wallerstein, un moment aigu de la *Crise* qui s'amorce avec la contestation internationale de 1968 :

---

<sup>101</sup> : *L'Après libéralisme. Essai sur un système-monde à réinventer*, Paris, éd. de l'Aube, 1999, p.9.

<sup>102</sup> : Ibid., p. 10.

<sup>103</sup> : Ibid., p. 100.

Je suis d'avis, pour ma part, que l'idéologie du libéralisme en tant que projet politique opérationnel a aujourd'hui largement atteint sa date limite, et qu'elle est en train d'imploser sous l'effet de la crise structurelle de l'économie-monde capitaliste.<sup>104</sup>

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'effondrement du bloc communiste devient donc, dans cette perspective, une conséquence majeure de l'affaiblissement du libéralisme, qui commence dès 1968. En effet, le consensus qui rapproche implicitement conservateurs-libéraux et socialistes-libéraux, autour d'une plate forme commune, se trouve fortement mis en cause par la contestation gauchiste et anti-libérale de 68. Il va littéralement s'effiloche en entrant dans la crise économique dont Wallerstein énumère les symptômes :

(...) le choc pétrolier et la recentration du capital qui s'en est ensuivie, la crise de la dette du Tiers Monde (à laquelle il faut ajouter celle du bloc socialiste), puis celle du déficit budgétaire des Etats-Unis, avec ce déplacement mondial du capital depuis les entreprises productives vers la spéculation financière qui a caractérisée toute cette période.<sup>105</sup>

Depuis 1989, nous assistons donc, avec la fin du libéralisme, à la désintégration de la modernité, de sorte que l'extrême contemporain se présente bien comme une période de transition ou de « bifurcation majeure »- ce que j'ai appelé moi-même un seuil - que nous avons du mal à nous représenter et dont l'issue reste imprévisible.<sup>106</sup>

Les causes de cet affaiblissement menant à la désintégration se trouvent dans les contradictions du système libéral que la crise a fait apparaître au grand jour, la principale de ces contradictions étant la disjonction, depuis la révolution française de 89, entre la modernité « de modernisation technologique » et la « modernité de libération ». C'est cet écart, toujours plus grand, entre les sphères économiques et sociales, qui révèle la vraie trahison des Lumières, ce qui explique le soin avec lequel l'idéologie libérale s'efforcera de brouiller cette réalité discordante dans son programme de réformisme rationnel :

Une des façons de résumer la pensée des Lumières serait peut-être de dire qu'elle s'enracinait profondément dans la croyance que la modernité de modernisation technologique et la modernité de libération étaient une et même.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> : Ibid., p. 45.

<sup>105</sup> : Ibid, p. 63.

<sup>106</sup> : Cependant, s'il s'avère finalement que « désintégration » soit un terme plus exact que « révolution » pour *décrire tout l'inconnu de ce qui se déroule actuellement sous nos yeux*, quelle posture, quel positionnement politiques devrions-nous alors adopter. Ibid., p. 18. C'est nous qui soulignons.

L'implosion de la modernité dans la crise n'est donc que la conséquence du dévoiement précoce du projet moderne dans l'idéologie libérale qui subsume, autour d'un centre réformiste, pris dans ses contradictions, les néo-conservateurs et la nouvelle gauche, d'où la désaffection de plus en plus grande à l'égard des partis traditionnels. Car l'une des tares essentielles du système libéral, derrière le discours des Droits de l'Homme qui lui sert de brouillage, est sa profonde inégalité, mise en relief par la crise dont on peut évoquer de la manière suivante les manifestations les plus visibles.

La modernité technologique qui se traduit par le tout-informatique et la délocalisation des entreprises à forte main-d'oeuvre a marginalisé une part importante de la population et engendré une nouvelle pauvreté que l'état libéral parvient de moins en moins à juguler, de même qu'il avoue son impuissance, face au cynisme du système, comme l'a montré la fermeture par Renault de l'usine belge de Vilvorde. Par contre l'augmentation des profits dans les gains de productivité et les opérations boursières, élargit le fossé entre une classe dirigeante de plus en plus restreinte et de plus en plus riche et la classe moyenne sur laquelle s'exerce une fiscalité intolérable permettant de financer le chômage (Assedic, RMI...) Ce fossé se retrouve entre les pays et du Nord et ceux du Sud, ce qui provoque une pression accrue du phénomène migratoire. Or, contre le principe même des Droits de l'Homme, dont celui de libre circulation, les états libéraux, qui se ferment aux pays du Sud (ou de l'Est), engendrent une immigration clandestine dont la vulnérabilité ajoute aux turbulences du sous-prolétariat des banlieues.

Il faut ajouter à ce contexte économique de crise de la répartition, la régression morale qui affaiblit la crédibilité du système (état, partis, syndicats) et tend à transformer la société en jungle où tout peut se réduire à une valeur marchande. Les « Affaires », après avoir touché l'Italie, l'Allemagne, s'étendent à l'ensemble de la vie politique française, témoignant ainsi de l'effondrement de la morale comme système globalisant, avec comme conséquence, sa fragmentation en *éthiques* multiples (de *l'éthique de l'entreprise* à la *bioéthique*). C'est ce transfert d'une méta-morale assurant la cohésion de la société civile, dans le projet moderne, vers des « éthiques locales », qu'A. Etchegoyen évoque dans son essai : *La Valse des éthiques*<sup>108</sup>. Mais l'affaiblissement de la conscience morale apparaît encore dans la médiatisation du phénomène de Bienfaisance qui mêle à travers des opérations de Charity-Business, des valeurs inconciliables : marketing et générosité, séduction et solidarité, notoriété et anonymat... Le chaos éthique qui témoigne de la crise des valeurs débouche sur

---

<sup>107</sup> : Ibid., p. 189.

<sup>108</sup> : Paris, Françoise Bourin, 1991.



une mise en scène de l'humanitaire comme pseudo-morale ou morale de substitution, que Jean-Claude Guillebaud caractérise de la sorte :

(...) un remords social inarticulé et impatient qui couvre subitement la France de *Restos du Cœur*, se suspend aux lèvres de l'abbé Pierre, inonde de chèques le téléthon, s'ameute pour le Rwanda et bouscule pour trois jours l'ordre ambiant.<sup>109</sup>

Ce *Crépuscule du devoir* qui marque l'entrée dans un « postmoralisme »<sup>110</sup> recoupe le cynisme économique du Capital dans la crise écologique sans précédent que nous annonce Wallerstein, lorsque la toxicité de l'activité industrielle rendra urgente et indispensable la remise en état de la biosphère polluée dans ses océans (les déchets nucléaires et pétroliers), ses forêts (le déboisement), son sol cultivable (nitrates, pesticides, OGM) et jusque dans l'air que nous respirons (les poussières, fumées, gaz, sans parler du trou de la couche d'ozone)...

Un autre aspect de la crise est sans doute l'apparition du SIDA, comme pandémie qui mêle à l'érotisme la menace mortelle du virus. Après la libération sexuelle des années 60, le risque sidaïque peut apparaître comme un nouveau symptôme de régression, obligeant à des pratiques contraignantes dans un domaine où la permissivité sociale ne semblait plus avoir de limite.

Enfin, avec la chute du mur de Berlin et l'effondrement du communisme à l'Est, nous sommes entrés dans une ère de turbulence géopolitique. En effet, la suppression du principe de rétroactivité dans l'affrontement binaire entre les Blocs, remplace une situation d'équilibre (les accords de Yalta et le « rideau de fer ») par un chaos qui oppose des nationalismes suractivés par l'idéologie religieuse, dans une agitation décentrée où triomphe l'irrationnel, le flou, l'aléatoire, l'imprévisible, ce qui fait dire à Alain Minc :

Faudra-t-il encore longtemps aux Européens pour comprendre qu'ils ont troqué un monde avec menace mais sans risque, pour un univers sans menace mais avec risques.<sup>111</sup>

Si ses observations pouvaient s'appuyer sur la Guerre du Golfe, en 1991, l'éclatement de la Yougoslavie, les génocides africains, les massacres algériens, le soulèvement tchétchène, la guerre contre les Serbes, ont donné depuis une résonance catastrophique à l'effondrement du mur et à la fin de la « guerre froide », avec ce vide laissé par l'effacement du communisme où

<sup>109</sup> : *La Trahison des lumières*, op. cit., p. 68.

<sup>110</sup> : Gilles Lipovetsky : *Le Crépuscule du devoir. L'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992.

s'engouffrent toutes les régressions intégristes et autres fantasmes identitaires . Ainsi, cette déstabilisation de l'ordre mondial, en nous ramenant des *Temps modernes* (la revue de Jean-Paul Sartre) au *Nouveau Moyen-âge* prédit par Alain Minc avec « le retour des crises, des secousses, des spasmes comme décor de notre quotidien »<sup>112</sup>, confirme l'analyse de Wallerstein qui fait de l'année 1989 la fin de la modernité sous la forme du libéralisme.

C'est donc la crise qui marque l'horizon de la postmodernité et quelle qu'en soit l'analyse qu'on peut en faire, au plan théorique, ses manifestations les plus évidentes s'inscrivent dans l'imaginaire social, sur le mode de la désillusion. Ce constat de désintégration de la modernité sur lequel s'accordent Touraine et Wallerstein peut donner lieu à des interprétations légèrement différentes. Pour Alain Touraine qui reste dans le cadre de la gauche française, le libéralisme est responsable de l'échec de la modernité mais, pour éviter l'ornière d'un néo-libéralisme post-industriel lié au « post-modernisme » qu'il assimile à un pur subjectivisme anti-moderne, il en appelle à une nouvelle modernité qui puisse construire une complémentarité entre la rationalité et le sujet, entre la raison technologique et le progrès social.

Immanuel Wallerstein, nourri par l'expérience américaine, fait du libéralisme le point commun des trois idéologies qui se partagent le champ politique (le conservatisme, le centrisme, le socialisme). Dès lors « l'après libéralisme » ne peut relever d'aucune de ces catégories et le « système-monde » qui sortira de la crise est à réinventer. D'où le sens qu'il assigne au postmodernisme, comme retour à une « vraie modernité » :

C'est un des modes du rejet de la modernité de la modernisation technologique en faveur d'un retour vers la modernité de libération.<sup>113</sup>

Quoi qu'il en soit, ce que Touraine et Wallerstein, l'un comme l'autre, espèrent de l'après-libéralisme, c'est plus de *démocratie* pour éviter de retomber dans les inégalités du système-monde moderne. On peut appeler ce monde à inventer néo-moderne et en rêver l'utopie... cette étude reste en deça et se propose d'envisager le *postmoderne* comme *crise* de la modernité.

#### *b- La Science du Chaos :*

---

<sup>111</sup> : *Le Nouveau Moyen-âge*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15.

<sup>112</sup> : *Ibid.*, p. 10.

<sup>113</sup> : *L'Après libéralisme*, op. cit., p. 208.

Jean-François Lyotard, le premier, a indiqué une possible connexion entre le développement contemporain des sciences de la *complexité* et l'imaginaire postmoderne dominé par le principe d'altérité sous la double modalité de l'hétérogène et du discontinu. Ce qu'il appelle « la science postmoderne »<sup>114</sup>, en focalisant ses recherches sur les phénomènes instables bouleverse la dynamique des systèmes à fonctionnement déterministe, de sorte que le modèle laplacien de représentation du monde, fondé sur les principes de régularité et de prévisibilité, devient inopérant, aux très petites comme aux très grandes échelles et ne peut guère avoir d'application que locale et partielle. Wallerstein à son tour insiste sur le rapport entre ce qui pour lui relève de « la nouvelle science » et le postmodernisme, en montrant comment l'universalité du modèle newtonien, issu de la rationalité des lumières, se trouve remise en cause par les sciences de la complexité :

Ainsi, aujourd'hui les nouveaux mots d'ordre attractifs sont : chaos, bifurcation, logique floue, fractal, flèche du temps. Le monde naturel et ses phénomènes sont désormais historicisés.<sup>115</sup>

En fait, la prise de conscience de la complexité remonte au début du 20<sup>ème</sup> siècle avec le développement de la physique des particules et de la mécanique quantique qui mettent en évidence, contre l'idée de déterminisme, les notions d'instabilité, de logique floue et d'imprédictibilité, résumées par le fameux *Principe d'Heisenberg*. Mais l'exploration du désordre ne devient vraiment systématique que dans les années 70 avec l'apparition des *Sciences du chaos*.

La mécanique quantique comme théorie de la mesure, dans la physique de l'élémentarité, a bouleversé notre représentation du monde et en particulier la conception classique de la matière selon laquelle on peut en fournir une description exacte, continue, prévoir son comportement, déterminé de manière rigoureuse par les conditions initiales... Si les principales découvertes remontent aux années 20 (1926 : équation de Schrödinger et relation d'Heisenberg), il a fallu un bon demi-siècle pour que les mutations opérées par la physique quantique, dans notre rapport au monde, commencent à pénétrer le public cultivé et Schrödinger lui-même estime à 50 ans le décalage entre les découvertes de la science et leur réception par les non spécialistes.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> : *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 88.

<sup>115</sup> : *L'Après libéralisme*, op. cit., p. 208.

<sup>116</sup> : *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Le Seuil, 1992, coll. Points Sciences, p. 30. La publication des travaux dans les collections grand-public, témoignent de ce décalage : W. Heisenberg, *La Nature dans la physique contemporaine*, Paris, Gallimard, 1962, coll. Idées, Gilles Cohen-Tannoudji et Michel Spiro, *La Matière-espace-temps*, Paris, éd. Folio, 1990.

Or la révélation la plus importante, apportée par la mécanique quantique est celle du *discontinu* de la matière à l'échelle de l'éléментарité. La notion de particule comme entité corpusculaire doit être radicalement révisée. Ce sont, nous dit Schrödinger, de « pures figurations », sans « identité » propre, sans autre permanence que leur manifestation intantanée qui en fait de purs « événements » dans des séries discontinues qu'on appelle d'une manière assez impropre les « trajectoires corpusculaires » :

La matière a cessé d'être cette chose simple, palpable, qui se meut dans l'espace, dont on peut suivre la trajectoire, dont chaque partie peut-être suivie dans son propre mouvement (...) <sup>117</sup>

La discontinuité se manifeste jusque dans le procès de mesure, puisque comme l'ont montré Bohr et Heisenberg, dans toute opération de mesure quantique il y a une interférence entre le sujet et l'objet qui « entremêlent » leurs champs particuliers au point que la perturbation induite par la simple observation, « ni négligeable, ni complètement analysable » <sup>118</sup>, rend impossible toute description exacte des objets physiques. C'est cette perturbation, la constante  $h$ , qu'Heisenberg formule dans la célèbre relation d'incertitude :

$$\Delta x \cdot \Delta p_x \geq h$$

qui met en crise la double idée de continuité et de causalité de la science classique en énonçant le principe de variables floues et d'indétermination.

Même si la théorie quantique contemporaine essaie d'évoluer vers un modèle probabilitaire en alléguant la « prédiction statistique » et en cherchant avec la fonction  $\psi$  à mesurer le flou des variables, l'image du discontinu et les notions connexes de hasard et d'imprédictibilité, se sont imposées à notre imaginaire. Ainsi, selon le modèle quantique, nous nous représentons la matière comme un champ de particules dont le comportement aléatoire complexifié par le *quantum d'interaction* entre particules de matières et particules d'énergie, produit ce *mouvement brownien* dont la formule nous est rappelée par J.-F. Lyotard :

(...) le vecteur du déplacement de la particule à partir d'un point est isotrope, c'est-à-dire que toutes les directions possibles sont également probables. <sup>119</sup>

Dans la mesure où Schrödinger lui-même écarte l'idée d'un transfert possible des concepts de la physique vers l'éthique (ce qui reste à démontrer), on se demandera sans doute quels

---

<sup>117</sup> : Ibid., p. 33.

<sup>118</sup> : Ibid., p. 69.

<sup>119</sup> : *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 94.

liens peuvent s'établir entre la physique des particules et la littérature... Il s'agit ici d'émettre simplement l'hypothèse d'un imaginaire de la science à partir duquel se construit notre image de la réalité, ce que confirment les romanciers eux-mêmes, jusque dans le choix de leurs titres : *Le Principe d'incertitude*, de Michel Rio (1993), *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq (1998)... Tandis que, dans *Monsieur* (1992), Jean-Philippe Toussaint fait de la mécanique quantique la métaphore légère des hésitations de son personnage :

Selon Prigogine, en effet, la théorie des quanta détruit la conviction que la description physique est réaliste et que son langage peut représenter les propriétés d'un système indépendamment des conditions d'observation. Bien, bien. A côté de lui sur le blanc, en évidence, était posée la main d'Anna Bruckhardt.<sup>120</sup>

La théorie du *Chaos* qui se développe depuis les années 70 a bénéficié d'une médiatisation précoce<sup>121</sup> et fait aujourd'hui partie du paysage de la science contemporaine. Or, plus encore que la physique des particules, elle nous confronte à une image du monde infiniment discontinu, granulaire, étrange, qui dément l'ordre de la mécanique céleste hérité des Lumières. De quoi s'agit-il, au juste ?

On appelle science du chaos, la convergence de certaines recherches, en météorologie, biologie, physique, astronomie, vers la description mathématique des phénomènes de turbulence dont le physicien américain Mitchell Feigenbaum avait eu l'intuition en observant la formation des nuages. Le domaine, en grande partie inexploré, qui s'ouvre ainsi à la nouvelle science est celui de la *complexité* produite par des séquences d'interaction entre une dynamique non-linéaire et des boucles de feed-back. Il s'agit de la 3<sup>ème</sup> grande révolution que la science ait connu, au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, après la Relativité et la Mécanique quantique :

La relativité a éliminé l'illusion newtonienne d'un espace et d'un temps absolu ; la théorie quantique a supprimé le rêve newtonien d'un processus de mesure contrôlable ; le chaos, lui, élimine l'utopie laplacienne d'une prédictibilité déterministe.<sup>122</sup>

L'une des premières applications du chaos a été ce qu'Eward Lorenz, météorologue au Massachusetts Institute of Technology, a nommé « l'effet papillon ». A partir d'un ordinateur qui reproduit en miniature toutes les constantes des phénomènes météo, Lorenz découvre

<sup>120</sup> : Paris, éd. de Minuit, 1992, p. 110.

<sup>121</sup> : Cf. James Gleick : *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Albin Michel, 1989, Pierre Gilles de Gennes (sous la direction de) : *L'Ordre du chaos*, Paris, Belin, 1989, David Ruelle : *Hasard et chaos*, Paris, Odile Jacob, 1991.

<sup>122</sup> : Cité par James Gleick : *La Théorie du chaos*, op. cit., p. 21.

l'impossibilité de toute prévision à plus de 3 ou 4 jours. Les mêmes données introduites dans l'ordinateur font apparaître très vite une divergence de plus en plus grande dans le comportement des systèmes observés, qui montre que deux perturbations, par exemple, ne se reproduisent jamais à l'identique. Après avoir mis en évidence « la dépendance sensitive aux conditions initiales » qui entraîne cette imprédictibilité, Lorenz formule ainsi l'effet papillon, métaphore du désordre à l'état pur, par suite de l'interférence entre les petites et les grandes échelles :

Le battement d'aile d'un papillon aujourd'hui à Pékin, engendre dans l'air des remous qui peuvent se transformer en tempête le mois prochain à New York.<sup>123</sup>

Un autre développement essentiel de la science du chaos donne naissance à la *géométrie fractale* de Benoît Mandelbrot<sup>124</sup>, Juif polonais, émigré en France, avant de rejoindre le groupe IBM aux USA. Le problème qu'il se pose, en visitant la Bretagne, est celui des formes irrégulières comme celles de la côte finistérienne, découpée, irrégulière, qu'on la regarde d'avion ou qu'on l'arpente par les sentiers pédestres à moins que l'on choisisse d'en suivre le rivage... Ce qu'il découvre ainsi, c'est qu'il existe des objets aux formes irrégulières, quelle que soit l'échelle à laquelle on les observe, dont la géométrie euclidienne est incapable de rendre compte. Ces formes, il propose de les appeler « fractales<sup>125</sup> » à la fois parce que l'étymologie renvoie au mot latin « fractus », de « frangere » : « briser » et parce qu'on ne peut les calculer qu'à partir d'un opérateur fractionnaire. L'invariance d'échelle permet donc de définir comme objet fractal, toute forme qui présente la même irrégularité quelle que soit l'échelle de l'observation. La particule comme la galaxie sont des objets fractals et « l'ensemble de Mandelbrot » qui permet d'en rendre compte offre la représentation graphique du désordre fractal infini où le monde nous apparaît sur le mode d'une « schizosphère » :

---

<sup>123</sup> : Ibid., p. 24.

<sup>124</sup> : *Les Objets fractals*, Paris, Flammarion, 1985, 1984, 1989.

<sup>125</sup> : « Se dit d'une figure géométrique ou d'un objet naturel qui combine les caractères que voici :

- A) Ses parties ont la même forme ou la même structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées.
- B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement ininterrompue ou fragmentée, et le reste, quelle que soit l'échelle d'examen.
- C) Il contient des « éléments distinctifs » dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme. » in *Les Objets fractals, suivi de Survol du langage fractal*, 3<sup>ème</sup> édition, Flammarion, 1989, p. 154.

La nouvelle géométrie donne de l'univers une image anguleuse et non arrondie, rugueuse et non lisse. C'est une géométrie du grêlé, du disloqué, du tordu, de l'enchevêtré, de l'entrelac.<sup>126</sup>

Mais Lorenz reste le premier qui ait tenté de formaliser, par ordinateur, sous forme de courbe, le phénomène de turbulence dans un système aperiodique. Le résultat de ses travaux a été un « attracteur étrange », formant une figure complexe de boucles enchevêtrées, modèle virtuel vers lequel convergent les systèmes turbulents. Prolongés en France par l'astronome Michel Hénon qui s'intéresse aux trajectoires d'étoiles dans une galaxie et par le physicien David Ruelle, les travaux sur les attracteurs étranges recherchent une modélisation de la complexité dans des figures, en miroir, d'imbrication et d'auto-similarité nées du mouvement fractal et de l'itération de la règle.

Enfin, la *Théorie des catastrophes* de René Thom<sup>127</sup> peut, en France, s'inscrire dans l'ensemble des travaux en cours sur le chaos. Il s'agit d'une recherche qui vise la description mathématique des discontinuités productrices de formes inattendues dans les systèmes stables. A partir des notions mathématiques complexes d'« attracteur formel », de variables « internes » et « externes », qui créent ou détruisent les formes (processus appelé « catastrophe »), René Thom montre que la règle qui domine est celle de l'instabilité des formes dans un déterminisme circonscrit aux données locales du processus. En d'autres termes, la théorie des catastrophes explore un autre versant du procès général de discontinuité et nous renvoie l'image d'un réel instable dont le procès majeur est celui d'une agonistique.

Ainsi, la science postmoderne, sans abandonner totalement l'idée de déterminisme, en restreint considérablement le champ. Qu'il s'agisse de la mécanique quantique ou de la théorie du chaos, le fait majeur qui gère les phénomènes de turbulence, d'irrégularité ou d'instabilité, est le principe de *discontinuité*. Nous sommes ramenés par là à la question de l'*altérité* qui imprègne totalement la pensée postmoderne et les configurations sociales qui nous apparaissent, sous l'horizon de la crise, comme homologues à l'idée de chaos développée par la nouvelle science, trouvent une illustration littéraire, aussi bien dans la référence aux fractas qui aide Edouard Glissant à penser la « relation » dans le cadre de la « diversité »<sup>128</sup> que dans les turbulences d'un univers où se désagrègent le cadre urbain, les corps et le langage, comme celui que nous propose Paul Auster dans *Le Voyage d'Anna*

<sup>126</sup> : Ibid., p. 127.

<sup>127</sup> : *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Paris, Ediscience, 1972, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, 1980. Notons la tentative de Jean Petitot d'appliquer à la sémiologie la théorie des catastrophes : *Morphogénèse du sens*, Paris, P.U.F., 1985.

<sup>128</sup> : Cf. dans *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit. , la référence à Heisenberg, p. 75, à la théorie du chaos et à la notion d'imprédictibilité, p. 85.

*Blume*... Mais un écrivain du nomadisme comme Kenneth White, se réfère lui aussi à la géométrie fractale comme principe d'incertitude<sup>129</sup> et cherche à mettre en œuvre dans ses textes où se construit une vision réticulaire et multidimensionnelle de l'espace, une écriture *cahoticiste*<sup>130</sup>...

## II-2 Le Sujet postmoderne :

En effet, les turbulences qui affectent les modes de configuration d'une société en mutation, mettent en cause la notion de *sujet* héritée de la modernité et déterminent de nouvelles pratiques qui manifestent un sujet en crise, dont l'altérité s'inscrit jusque dans les comportements les plus intimes.

### *a-La Crise du sujet :*

Le sujet moderne idéal, issu de la pensée des Lumières est un sujet *holiste* qui accède à l'identité par l'exercice de la raison et dont les valeurs fondamentales sont la *liberté*, envisagée dans le cadre d'un droit collectif et l'*universalité*. Pour Alain Touraine, le sujet moderne émerge contre l'oppression féodale et l'obscurantisme en se qualifiant d'abord comme « acteur social ». Il résulte de la « transformation du Soi en acteur »<sup>131</sup> et le procès de rationalisation qui permet ce passage du *Soi* au *Je* fait de sa liberté l'exercice d'une responsabilité dans ce contexte inter-relationnel que Rousseau appelle « le contrat social ».

En outre, le sujet des Lumières, comme l'a montré Kristeva, est un sujet cosmopolite dont l'idéal de progrès qui s'ouvre à l'ensemble du genre humain, s'affirme comme projet universaliste. Rousseau, Montesquieu, Diderot, ont exprimé chacun à sa manière cette perspective cosmopolite qui marque le triomphe de la raison contre les forces de l'irrationnel et, à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, Kant résume l'universalisme des Lumières dans son projet de *Paix éternelle* où il imagine une fédération de tous les états fondée sur la co-existence pacifique des différences.<sup>132</sup>

Mais déjà, la révolution de 1789, en créant une distinction entre les droits de *l'homme* et du *citoyen*, opère un clivage entre l'homme abstrait et le citoyen patriote, sujet de la nation. L'idéal cosmopolite se dissout dans le nationalisme et l'exacerbation de l'idée de fierté puis

<sup>129</sup> : « On peut se poser scientifiquement (...) des questions comme celles-ci : quelle est la longueur de la côte bretonne ? Mais si on veut être scrupuleux, en allant de cap en cap, de caillou en caillou, on constate qu'il n'y a pas de réponse définitive. » in *Une apocalypse tranquille*, Paris, Grasset, 1985, p. 217.

<sup>130</sup> : Cf. « Le Manifeste chaotiste » in *Atlantica*, Paris, Grasset, 1986.

<sup>131</sup> : *Critique de la modernité* : « Naissance du Sujet », op. cit., p. 268.



de supériorité nationales aboutit à tous les excès modernes, du racisme au nazisme. Sur cette perversion du sujet citoyen en sujet totalitaire l'analyse de Kristeva rejoint celle de Touraine. Mais l'autre perversion du projet moderne qui se réalise dans la modernisation capitaliste, si l'on reprend la distinction d'Alain Touraine, vient des excès du libéralisme. La dissociation entre la raison et la rationalité instrumentale prépare l'avènement de la consommation et l'affaiblissement du lien social qui renvoie le sujet à son contraire, l'*individu*.

La consommation de masse précipite en effet l'évolution d'une société *holiste* vers une société *individualiste*<sup>133</sup> qui se caractérise par le repliement du sujet sur la sphère narcissique du soi et la perte du sens collectif. Ce procès d'individuation qu'on peut analyser comme une crise du sujet s'opère à partir d'une mutation d'un mode de liberté contractuelle qui caractérisait le sujet vers une liberté de jouissance où se réalise l'individu.

L'accès à la libre consommation, dans les « Trente glorieuses » peut-être considéré comme une manifestation du progrès avec l'équipement des ménages qui libère des tâches fastidieuses. Lorsque le consumérisme devient l'expression d'un désir narcissique qui rabat le principe de liberté individuelle sur la légitimation des choix personnels, alors s'ouvrent ces *non-lieux* de la *surmodernité* que sont pour Marc Augé les grandes surfaces et autres hypermarchés. Le Clézio en fait le cadre d'un roman, *La Guerre*, qu'on peut lire comme une allégorie du chaos, en écho au *Voyage d'Anna Blume* de l'Américain Paul Auster.

Quelles sont les caractéristiques de ce chaos consumériste qui transforme le sujet centré de la modernité en sujet discontinu ? Les analyses de Gilles Lipovetsky, en ce domaine, ne manquent pas d'intérêt, même si sa perception, sur le mode « soft » d'une postmodernité comme « art de la glisse »<sup>134</sup> et réalisation de l'idéal « cool » de la modernité, reste très discutable. Lipovetsky montre, en effet, comment le développement de l'offre qui stimule le désir de consommation, met en place un « procès de personnalisation » définissant l'individualisme contemporain. De plus en plus sollicité par la libéralisation du crédit et par les stratégies de séduction du marketing, l'individu identifie la jouissance de l'avoir à la liberté d'être et trouve dans un narcissisme hédoniste le mode de réalisation du Soï confondu avec le Je. Ce narcissisme contemporain détourne le sujet des formes sociales et collectives d'accomplissement et le replie sur la sphère privée ce qui explique le désinvestissement dont la politique comme le syndicalisme font aujourd'hui l'objet.

---

<sup>132</sup> : Cf. Julia Kristeva : *Etrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 252.

<sup>133</sup> : *Homo hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>134</sup> : *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. folio essais, 1993, p. 20.

Ce constat, auquel pourrait souscrire Alain Touraine me semble décisif, c'est l'interprétation qu'en donne Lipovesty, qui peut surprendre. Sans doute le procès de personnalisation marque-t-il une « rupture avec la phase inaugurale des sociétés modernes, démocratiques-disciplinaires, universalistes-rigoristes, idéologiques-coercitives »<sup>135</sup>, faut-il y voir pour autant une émancipation qui, finalement, répondrait au souhait des Lumières ? La liberté de choisir, de consommer apparaît-elle comme une libération ou comme un leurre : le masque de la grande manipulation dans laquelle le marché, avec ses modèles publicitaires, ses techniques de vente, la tyrannie de la mode, enferme le consommateur ?

Si l'on peut débattre de sa signification, il faut convenir que ce repli narcissique de l'individu sur un hédonisme consumériste produit un éclatement du tissu social par où réapparaît le travail du discontinu qui caractérise la postmodernité. En effet, l'hyper-investissement du moi, consécutif au retrait du sujet de la sphère collective<sup>136</sup>, nous renvoie l'image d'une société qui se fragmente en une mosaïque d'ego corpusculaires, livrés au mouvement brownien des choix personnels que stimule infiniment l'explosion de l'offre, comme des particules dans un champ de force. *L'individu autonome*, qu'évoque Jean-Claude Guillebaud, c'est-à-dire « l'individu autosuffisant *et propriétaire de soi-même* qui se constitue sur « le *Moi* devenu fou »<sup>137</sup> poursuit ainsi la trajectoire complexe et erratique de ses désirs personnels, dans l'isolement (le baladeur stéréo et l'usage des stupéfiants) mais aussi l'indifférence. Or cette indifférence qui naît de l'excès -de l'hyper-sollicitation, de l'hyper-information- marque l'interstice vide où a sombré le lien social dans le procès d'atomisation du sujet collectif. D'où cette image de l'individualisme que nous donne encore Guillebaud :

L'individu planté aujourd'hui devant le monde est plus différent de ses grands-parents que le serait un extra-terrestre. Il se sent capable de rompre pour la première fois, avec toutes les sujétions, localisations, appartenances, fidélités auxquelles sa vie se trouva si longtemps soumise : famille-refuge, morale de groupe, héritages, repères collectifs ou traditions précautionneuses... Le « moi » est libéré du « nous ». Il tient dans sa

---

<sup>135</sup> : Ibid., p. 10.

<sup>136</sup> : On peut illustrer ce « retrait » par un passage de Paul Virilio où il rapporte ce qu'Alain Bombard, qui avait traversé l'Atlantique en naufragé volontaire, pense de l'exploit de Gérard D'Aboville, an 1991 : « La principale différence avec la traversée que j'ai effectuée se situe au niveau de la motivation. En ce qui me concerne, je voulais prouver que les naufragés peuvent survivre en mer. Abandonner signifiait que l'on ne pouvait pas y parvenir et cela concernait beaucoup de gens... Par contre la motivation de Gérard d'Aboville est uniquement personnelle, son périple de 10 000 kilomètres à l'aviron est un exploit purement sportif, presque inhumain qui représente une limite. » En effet, d'Aboville déclare à son arrivée : « Ce que j'ai fait ne sert à rien, mais je l'ai réussi... maintenant, c'est le vide, je ne sais plus quoi faire de cette vie que j'ai gagnée. » Et Virilio ajoute que « l'exploit de Bombard était le reflet d'une société solidaire » tandis que celui de d'Aboville est « si intime que personne en fin de compte, ne saurait le comprendre. », in *Un paysage d'événements*, Paris, Galilée, 1996, p. 84-87.

<sup>137</sup> : *La Trahison des Lumières*, op. cit., p. 181-182.

propre main tous les fils de son destin. Tout se passe comme s'il atteignait pour de bons à des rivages longtemps imaginés : l'individualisme chimiquement pur.<sup>138</sup>

*b-L'altérité à soi :*

Mais le principe de *désir*, avant de s'investir dans l'idéal consumériste qui atomise la société en particules individuelles, avait déjà commencé son travail d'hétérogénéisation du sujet avec le discours freudien. En effet, pour Alain Touraine, Freud se trouve, avec Nietzsche, à l'origine de la désintégration de la modernité... Le Freud de la deuxième topique, notamment, qui fait du *moi* un lieu d'interaction entre les forces pulsionnelles du *ça* et les contraintes collectives du *Surmoi* (entre le *désir* et la *loi*), ouvre le sujet à la conscience de son altérité, au sentiment de sa propre discontinuité. C'est cette idée que développe Julia Kristeva dans son livre, *Etrangers à nous-mêmes* :

Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une *altérité* à la fois biologique et symbolique, qui devient partie intégrante du *même*.<sup>139</sup>

Pour illustrer cette irruption de *l'autre scène*, dans le sujet centré de la psychologie classique, elle reprend le concept freudien d' « inquiétante étrangeté », l'*unheimliche*, qui retrace la découverte, à partir d'une lecture de Hoffmann, d'un phénomène de projection des angoisses du refoulé sur nos perceptions extérieures. C'est *l'autre* en nous, le *ça*, qui se manifeste ainsi, dans l'ambivalence entre le familier et l'inquiétant, de sorte que la sensation d'*unheimliche* traduit la matérialisation de l'autre comme double d'un moi clivé, c'est-à-dire comme double, étranger à moi-même : « Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés. »<sup>140</sup> On comprend que le roman de Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable* (1986), qui raconte l'histoire -non-narrable- d'un dédoublement homme/femme, comme métaphore du bilinguisme et de la double culture, fasse dériver son titre d'un des contes d'Hoffmann analysés par Freud : *L'Homme de sable*, tout en offrant, nous le verrons, d'autres connexions avec Borgès (*Le Livre de sable*)...<sup>141</sup>

Mais, pour Kristeva, l'inquiétante étrangeté, dans un fonctionnement inverse à celui que décrit Freud, peut s'investir dans la figure de l'étranger, reconnu, avec une sensation

<sup>138</sup> : Ibid., p. 184.

<sup>139</sup> : Op. cit., p. 268.

<sup>140</sup> : Ibid.

<sup>141</sup> : Cf. Marc Gontard : *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

d'*étonnement*, comme double du même, sans qui le moi reste impuissant à s'édifier. Et nous abordons ici, un élément essentiel de la culture postmoderne, l'intégration de l'autre – cet ennemi pour la modernité – dans la conscience de l'*identité-ipse*<sup>142</sup>.

En effet, en faisant du nationalisme l'un des modes de subjectivation qui identifie le citoyen à l'état-nation, la modernité développe le racisme et l'exclusion comme l'ont montré Touraine et Wallerstein. Or, la pensée de l'altérité dans la culture postmoderne, renouvelle, de ce point de vue la question du sujet. Il va de soi que l'actuelle poussée migratoire, en dépit des contraintes réglementaires, transforme de plus en plus le paysage européen des cultures ataviques en espace culturel composite. Pour s'arrêter au cas de la France qui assiste à l'irruption, au cœur de la nation, de ses anciennes colonies, la cohabitation plus ou moins facile, a modifié jusqu'au discours républicain de l'*intégration* auquel personne ne croit plus. L'étranger africain ou maghrébin qui s'installe en France, le fait avec ses *différences* et c'est le développement de cette culture de l'hétérogène née du contact entre les différences (avec le rai, le rap, le hip-hop, les rythmes afro, les salsas caraïbes et autres regae) qui perturbent ceux qui vivent encore avec le fantasme moderne de la race pure et de l'identité-racine. Il est vrai que l'afflux migratoire et les turbulences qu'il engendre apparaît dans l'imaginaire social comme l'une des composantes de la crise mais on ne peut réduire un phénomène majeur à ses seuls effets pervers et qu'on le veuille ou non, l'autre, avec ses mosquées ou les dragons de la fête du Têth, fait désormais partie du paysage familial auquel *je* m'identifie.

La littérature francophone, on le verra, reflète, jusque dans ses formes narratives, ce *mixing* culturel, en installant la diglossie et le bilinguisme dans les dispositifs textuels, pour traduire le chaos identitaire qui révèle au sujet postmoderne son identité composite. Et cette textualisation de l'hétérogène gagne les littératures régionales comme la littérature bretonne qui rejette l'identité négative engendrée par le modernisme jacobin pour reconnaître la pluralité des langues (le breton celtique, le français, le gallo) où puise son imaginaire (Yves Elléouët, Xavier Grall, Paol Keineg...) D'où, renforcée par l'« exception » corse, la controverse entre l'état républicain et le désir d'émancipation des cultures régionales.

C'est le discours antillais de la créolité qui a le mieux pensé cet éclatement du sujet-ipse, Edouard Glissant notamment, en reprenant, nous l'avons vu, les notions d'*identité-racine* et d'*identité-rhizome*, élaborées par Gilles Deleuze. Ce que postule Glissant et à sa suite les écrivains de la créolité (Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant), c'est la construction d'une identité mosaïque, ouverte par la relation au « Tout-Monde » dont le projet

---

<sup>142</sup> : Sur l'opposition entre *identité-idem* et *identité-ipse*, voir Paul Ricoeur : *Soi-même comme un autre*, op. cit.

de culture composite ne renvoie pas à l'idée moderne de totalité mais au principe postmoderne de diversalité.

La figure de l'autre, en relation avec laquelle le moi se configure, traverse donc le sujet postmoderne, archipélisé par le travail, en lui, des différences. Lorsque Alain Touraine stigmatise, à juste titre, le repli identitaire qui revient à la forme exclusive de l'identité-racine, il oublie que l'universalisme cosmopolite dont il rêve pour une nouvelle modernité, couvre le risque d'une mondialisation culturelle entropique que déjoue précisément le principe postmoderne de créolisation. A l'ordre binaire de l'opposition de l'autre et du moi se substitue la complexité du rhizome qui tisse les différences et cette « altérité intime », comme l'appelle encore Marc Augé, rend proprement impensable l'idée même « l'individualité absolue »<sup>143</sup>.

On pourrait ajouter comme symptôme de ce décentrement du sujet, le marquage du corps dans la culture postmoderne qui, à travers les pratiques néo-archaïsantes du *tattoo* et du *percings*, désigne un *exotisme* du moi, au sens où Segalen emploie ce terme : « exo : en dehors de »<sup>144</sup> : tout ce qui résulte du déport vers l'autre. Car le corps, nous allons le voir, au-delà de ce marquage, qui, sans doute, reste anecdotique, devient le lieu ultime où s'inscrit le principe de discontinuité dont résulte la fragmentation du sujet de la modernité.

#### *c-Le corps discontinu :*

Le corps postmoderne est avant tout un corps déculpabilisé qui échappe totalement à l'austérité puritaine sur laquelle, selon la théorie de Max Weber, s'est édifié le capitalisme occidental. C'est cette déculpabilisation qui prend la forme, jugée parfois outrancière de la pornographie.

Or, la pornographie qui met le sexe au cœur de la recherche hédoniste et qui en fait un « site » privilégié de l'ensemble des réseaux virtuels, signifie d'abord, comme l'affirme Lipovetsky une levée « de l'ordre archaïque de la Loi et de l'Interdit »<sup>145</sup>. C'est pourquoi toute répression à l'égard de la pornographie, sous prétexte d' « atteinte aux bonnes mœurs » peut traduire un retour du puritanisme castrateur de la modernité. Certes, l'inflation du porno et la réification de l'éros ne doivent pas cacher l'effet de marchandisation, ni le caractère souvent réactionnaire et stéréotypé de la distribution des rôles (hommes/femmes) dans les sous-productions vidéo des séries X. C'est au-delà de la notion incontestable de *marché du*

<sup>143</sup> : « Les représentations de l'altérité intime, dans les systèmes qu'étudie l'ethnologie, en situent la nécessité au cœur même de l'individualité, interdisant du même coup de dissocier la question de l'identité collective de celle de l'identité individuelle. » in *Non-Lieux*, op. cit., p. 29-30.

<sup>144</sup> : Cf. *Essai sur l'Exotisme*

<sup>145</sup> : *L'Ere du vide*, op. cit., p. 43.

sexe, que mon propos veut se situer. Car la pornographie, comme pratique excessive, a mis en évidence une nouvelle atomisation du sujet en déconnectant la recherche du plaisir de la contrainte sentimentale. Le corps pornographique est un corps sans affectivité, un dispositif d'organes à brancher sur un autre, dans le contexte dépassionné de l'expérimentation et de la performance érotique. C'est cette recherche individualiste de la jouissance que Kundera met en scène dans ce qu'il appelle « l'amitié érotique » (*L'Insoutenable légèreté de l'être*) et que l'on retrouve, sous le terme d' « aimance » chez un écrivain marocain comme Abdelkebir Khatibi (*Un été à Stockholm*), l'aimance étant précisément une manière de se désengager de l'aventure passionnelle, nécessairement binaire et conflictuelle, pour une quête du plaisir, flottante et sans attaches, soumise au hasard des rencontres et au jeu aléatoire des attractions (encore la métaphore du mouvement brownien des molécules...) D'où ces comportements néo-libertins –objets de la pornographie- qui cherchent dans l'échangisme et les pratiques de groupe, de nouvelles combinatoires et des dispositifs toujours inédits de jouissance. A l'inverse de ces pratiques collectives, qui réduisent la notion de couple à la sphère affective, le sexe postmoderne peut-être solitaire et virtuel, dans une connexion interactive avec les sites spécialisés du réseau ou dans la mise en œuvres d'interfaces technologiques et robotiques qui activent le fantasme de l'orgasme solitaire.

Une autre forme de désintégration du sujet naît de la revendication homosexuelle qui vient déconstruire le système du couple fondé sur l'opposition des sexes. En effet, tandis que la modernité culmine avec la libération sexuelle comme lutte *politique* dont les modalités essentielles sont le recul de la culpabilisation religieuse et la contraception, c'est-à-dire, pour la femme, le libre choix entre la fonction maternelle et la recherche du plaisir, la *gay pride* vient brouiller la relation binaire traditionnelle virilité/féminité en instituant une différence dont le pacs civil vient de permettre la reconnaissance comme norme nouvelle. La pratique trans-individualiste et postmoderne du *groupisme*, au sens de Wallerstein<sup>146</sup>, trouve ici l'un de ses terrains d'élection en favorisant la mise en réseau de cette nouvelle différence qui découpe à l'intérieur de la société hétérosexuelle une zone de séparation des sexes où se contruit la culture gay, avec ses lieux de rencontre, ses rites festifs, ses sites de communication et sa littérature... L'émergence, chez un éditeur comme Balland, par exemple, d'un « rayon gay » avec ses best-sellers (Nicolas Pagès) traduit ce phénomène de différenciation.

---

<sup>146</sup> : « Nous vivons l'ère du « groupisme », celle de la constitution de groupes défensifs, dont chacun revendique une identité propre autour de laquelle il tisse u réseau de solidarité, grâce auquel il luttera pour la survie aux côtés –mais aussi en concurrence avec- d'autres groupes semblables. » in *L'Après libéralisme*, op. cit., p. 21.

Quant à la revendication lesbienne, après avoir constitué le fer de lance du féminisme militant (Monique Wittig : *Les Guérillères*), en postulant une séparation radicale entre la femme, ultra-réceptive au plaisir et l'homme, impuissant à la satisfaire<sup>147</sup>, elle se replie aujourd'hui sur un groupisme parallèle à celui des homosexuels masculins, solidaire dans la revendication mais en décalage dans les rituels d'identification. Là aussi, au-delà de la « guerre des sexes », se constitue une nouvelle culture qui tend à sortir de la marge, avec, à titre d'exemple, l'émergence d'un polar lesbien dont la meilleure représentante, en France, à l'instar des Américaines, Sandra Scoppettone et Laurie King, reste à ce jour, Maud Tabachnik (*Le Festin de l'araignée*, 1996)...

Plus significatif encore, de cette déconstruction du sujet hétérosexuel, le phénomène transsexuel rend compte du tremblement identitaire contemporain. Qu'il s'agisse de l'exhibitionnisme travesti ou des opérations cliniques de transformisme, la transsexualité détermine une zone hybride du corps postmoderne où l'altérité quitte l'espace pulsionnel du ça pour développer un mal-être somatique qui s'extériorise par une mise en scène de l'ambivalence. Et peut-être, la révolte de Jean Baudrillard contre l'indifférence contemporaine et la superficialité d'une société du spectacle, manque-t-elle un peu d'indulgence pour ce qui concerne la souffrance souvent réelle du travesti :

Les choses ont bien changé depuis que sexe et politique faisaient partie du même projet subversif : si la Cicciolina peut être aujourd'hui député au Parlement italien, c'est justement que le transsexuel et la transpolitique se rejoignent dans la même indifférence ironique. Cette performance, impensable il y a seulement quelques années, témoigne du fait que c'est non seulement la culture sexuelle, mais toute la culture politique qui est passée du côté du travesti.<sup>148</sup>

Le corps postmoderne, après l'« orgie » de la modernité de libération (1968), porte donc la marque d'une série de discontinuités qui traduisent la levée des interdits sociaux et la revendication de nouvelles différences. Si le corps pornographique réalise la séparation radicale du sexe et du sentiment, le corps homosexuel, dans sa demande de reconnaissance, introduit une autre rupture dans la normalité hétérosexuelle en opérant une stricte dissociation des genres dont la transsexualité marque les zones d'incertitude et de transit, reflétées d'une autre manière par le modèle androgyne de la mode.

Le discontinu et l'aléatoire apparaissent donc comme les deux grands principes, producteurs d'altérité, autour desquels se constitue la culture postmoderne. L'imaginaire

---

<sup>147</sup> : Cf. Luce Irigaray : *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, éd. de Minuit, 1977.

social, avec la crise comme horizon de turbulence et le développement des sciences du chaos, nous offre ainsi l'image d'une modernité en voie de désintégration, tandis que le sujet, issu des mutations du système-monde moderne, devient lui-même une particule narcissique dans une société atomisée par l'effacement du lien social. Mais la crise du sujet opère à l'intérieur même de l'individu qui prend conscience de l'altérité comme élément irréductible d'une identité vécue de plus en plus sur le mode du composite, de sorte que le corps, à son tour, expérimente la « fractalisation » de la culture jusque dans l'inflation pornographique de l'éros et la *gay pride* qui brouille les figures de l'identité sexuelle. Le sujet absolu que postulait Hegel comme horizon de la modernité révèle son utopie et l'« incrédulité » qui marque l'émergence d'un sujet postmoderne, en fait un « ensemble flou », soumis au principe de discontinuité et à la relation d'incertitude...

### **II-3 Pratiques postmodernes :**

Si l'on accepte l'hypothèse postmoderne comme mode de désignation d'une phase de turbulence consécutive à l'affaissement de l'idéal des lumières dans les perversions du projet moderne, il est clair que les nouveaux modes de configuration du champ social que je viens d'esquisser doivent se retrouver dans les dispositifs à partir desquels s'élabore l'objet esthétique. Car, l'artiste authentique, même sous la contrainte du marché, est celui qui exprime d'une manière sismographique les ébranlements d'une culture dont il constitue, souvent de manière implicite, la chambre d'écho. Avant d'aborder la littérature, il convient donc, rapidement, d'évoquer quelques pratiques contemporaines qui attestent la culture postmoderne. Et le premier constat sur lequel il faudra revenir est le constat inévitable du pluriel de *postmodernismes*.

#### *a-Architecture :*

L'architecture a offert au postmodernisme, l'un de ses premiers lieux de contestation de la modernité. En effet, si les principes fondamentaux d'une rationalisation de l'urbanisme s'élaborent à partir de 1928, à l'occasion des CIAM (Congrès International de l'Architecture Moderne), auxquels participent des architectes novateurs comme Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe, la Charte d'Athènes, en 1933, constitue une synthèse de leurs échanges en élaborant le concept progressiste de *ville moderne*, fondé sur trois critères : rationalité, fonctionnalisme, dépouillement (Mies Van der Rohe : « La forme c'est la fonction »)... Cette

---

<sup>148</sup> : *La Transparence du mal*, op. cit., p. 30.



esthétique urbaine qui privilégie les formes géométriques (tours, barres) et la recherche des matières lisses (béton) et réfléchissantes (verre, plastiques), transpose dans une rêverie de la flèche et du cristal la pensée de l'unique jusqu'à l'évidement par la lumière de l'effet matière : Manhattan, Toronto, Shinjuku, Curitiba... Mais en dehors de quelques réalisations célèbres, cette esthétique si contraire à la pensée du rhizome débouche très vite sur un univers déshumanisé où la suppression des rues, comme lieux d'échange, renforce l'incommunicabilité. Le caractère répétitif des grands ensembles, le refus de l'ornement et le découpage fonctionnel du système urbain en zones d'habitation et zones d'activité, aboutissent à la construction de cités dortoirs soumises à la tyrannie de l'automobile, tandis que l'uniformisation et la répétition des formes font disparaître toute identification à une histoire locale, un patrimoine culturel. Bref, hormis quelques *downtown* prestigieux dont La Défense n'est qu'un pâle reflet, le fonctionnalisme moderne a rendu la ville inhabitable.

Dès 1966, l'Américain Robert Venturi réagit au modernisme architectural qu'il identifie à la morale et au langage du puritanisme, en revendiquant le droit à la *complexité* et à la *contradiction*, c'est-à-dire à l'hybridité et au désordre des formes<sup>149</sup>. Dans un texte-manifeste de 1972, « Learning from Las Vegas », il fait l'apologie de l'art kitsch utilisé dans un contexte parodique et soutient contre le purisme élitiste de l'architecture moderne, une pratique de l'ambiguïté, intégrant les formes du Pop-Art. D'autres architectes, Paolo Portoghesi, Charles Moore, Aldo Rossi, Ricardo Boffil, Hans Hollein, suivront bientôt son exemple, de sorte que Charles Jenks pourra définir en 1977 : *The Language of Post-Modern architecture*<sup>150</sup> qui présente un ensemble diversifié de pratiques dont le souci commun est le rejet du dogme universaliste des architectes de la modernité :

L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heures trente-deux (ou à peu-près), quand l'ensemble tant décrié de Pruitt-Igoe, ou plus exactement certains de ses blocs reçurent *le coup de grâce final à la dynamite*... Boum, Boum Boum.<sup>151</sup>

L'un des aspects majeurs de l'architecture postmoderne qu'on a trop souvent désigné par la notion généralisante d'« éclectisme » est le goût de l'hétérogène. Le plus souvent, l'effet d'hétérogénéité s'obtient par un contraste entre l'emploi d'un matériau contemporain comme le béton, l'aluminium, le néon, et des formes qui font allusion à l'histoire, d'une manière souvent ironique et distanciée. Ainsi, l'architecture classique, d'inspiration gréco-romaine,

<sup>149</sup> : Cf. *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976.

<sup>150</sup> : Op. cit.

<sup>151</sup> : Charles Jenks, traduction française : *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979, p. 9.

apparaît-elle fréquemment sous forme de citation du passé ou de réécriture ludique dans un contexte contemporain. On peut prendre, à titre d'exemple, la « Piazza d'Italie » construite à la Nouvelle Orléans par Charles Moore, de 1977 à 1978. Il s'agit d'une grande place circulaire qui offre, en trompe l'œil, la façade d'un temple avec frontons et arcades, dont les colonnes métalliques, soulignées de néon, réfèrent aux cinq ordres classiques. Une fontaine, des jets d'eaux, avec contrastes de lumières et de couleurs, des lignes courbes, rectangulaires, brisées, complétées au sol par une représentation de l'Italie qui s'allonge jusqu'au centre de la place, contribuent à l'effet d'hybridation parodique entre un référent historique qui fait allusion à l'immigration sicilienne et le contexte technologique de l'Amérique contemporaine. On pourrait évoquer, dans le même esprit, l'architecte catalan Ricardo Boffil qui, après une période ultramoderne à Barcelone, glisse vers un postmodernisme où la pratique de la citation, dans l'ensemble de Marne-la-Vallée, transpose dans du béton armé les colonnes de marbre du Bernin, autour d'un arc de triomphe, tandis que le viaduc d'Alicante, ou le théâtre de Barcelone, s'inspirent des aqueducs ou des temples romains.

Parfois, l'architecture postmoderne choisit de référer à des formes locales, réintégrant, d'une manière toujours allusive, l'habitat dans son environnement identitaire. Ainsi, la marina de Port Grimaud, construite par Spoerry, en 1966, dans l'esprit d'un petit port de pêche traditionnel. Parfois, la fonction symbolique de l'édifice se trouve surcodée, contre l'exclusivité accordée par l'architecture moderne au rôle fonctionnel. Dans cette perspective, la *Sagrada Família* d'Antonio Gaudi à Barcelone, immense cathédrale dont les formes bio-végétales, souples et irrégulières, se moulent dans du béton, a joué un rôle précurseur, d'autant plus que son achèvement est toujours en cours.

D'une manière plus générale, le design de la monumentalité postmoderne privilégie l'irrégularité des formes, la discontinuité, la fragmentation et la *Cité de la Musique*, à Paris, édifiée par Christian de Portzamparc, selon une esthétique discordante de volumes déboîtés où les effets d'ordre géométrique mis en tension par un jeu perpétuel de ruptures, évoquent une matérialisation du rythme selon Gilles Deleuze –*différence et répétition*– ce qui convient particulièrement à un environnement dédié à la musique. Mais l'architecte breton est également l'auteur à Rennes d'une xxx qui relève d'une expérience esthétique du même type.

#### *b-Arts plastiques, expression murale :*

En peinture, c'est surtout la *transavant-garde* italienne (dont l'appellation même se veut une dérision de l'avant-garde) qui illustre le postmodernisme. Créé en 1979 par le critique d'art Achille Bonito Oliva, ce mouvement qui regroupe des peintres comme Sandro Chia,

Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Palladino ou Nicolas de Maria, émerge à la faveur de la Biennale de Venise en 1980. Dans son souci de réactiver l'histoire de la peinture, les artistes de la transavant-garde reviennent à la figuration en renouant avec l'expressionnisme du début du siècle et avec les techniques traditionnelles (fusain, huile, pastel, pochoir, perspective). Par ailleurs, le rejet du principe d'originalité sur lequel se fonde l'innovation moderniste engendre, comme en architecture, tout un dispositif d'allusions où le passé revit sur le mode de la citation, de la trace, du pastiche. Francesco Clemente réalise des diptyques, peint des fresques, Sandro Chia parodie le mythe de Sisyphe dont Camus fit l'allégorie de l'homme moderne, révolté. En Allemagne, Anselm Kiefer joue avec les références à l'antiquité... En France, Gérard Garouste se situe dans cette perspective. Si l'une de ses toiles s'intitule « Déjà vu », son travail sur *La Divine Comédie*, intègre à la peinture des référents textuels qui renvoient à l'œuvre de Dante et à la culture de l'époque. Comme la plupart des postmodernes, Garouste abandonne le système de l'*installation* qui vise à sortir l'œuvre plastique de la peinture et du tableau, pour revenir à l'huile et à la toile sur châssis et aux techniques de la figuration. Mais ce retour aux formes traditionnelles de la peinture n'exclut pas l'utilisation des nouvelles technologies, pour créer ruptures et tensions entre les matériaux importés dans l'espace plastique et le néo-académisme de la représentation.

Aux USA, la *Bad Painting*, représente une autre forme de postmodernisme, dans son refus de l'avant-garde et de l'innovation. Ce terme générique apparaît pour la première fois en 1978, lors de l'exposition de Neil Jenney, organisée par Marcia Tucker au New Museum de New-York, pour désigner un mouvement de réaction contre l'intellectualisme des années 70 et les règles élitistes du bon-goût. Contre les valeurs consensuelles de la modernité la « mauvaise peinture » cherche à réhabiliter aussi bien la peinture des années 50 que les produits de la sous-culture populaire. D'où la citation de genres académiques, comme les paysages de Malcolm Morley, les silhouettes issues de la Bande Dessinée de Borofsky, les personnages au trait de Jean Michel Basquiat, entre dessins d'enfants et expression murale, le graffiti devenant lui-même un genre exploité par Keith Haring qui met en relation le peintre et les arts de la rue. En France, Daniel Baugeste, en détournant les affiches publicitaires, se situe dans cette perspective.

Plus symptomatique, en effet, de l'individualisme contemporain et des ses configurations groupales, l'expression murale urbaine, sous la forme du *tag* et du *graff'art*, témoigne du désir d'être, d'un sujet en dérive dans l'anonymat du monde moderne. Nées dans les ghettos de New-york et de Philadelphie autour des années 70, ces formes d'intervention sur les murs de la ville se répandent en Europe à partir des années 80, pour atteindre leur plein

développement dans les années 90, en relation avec le succès musical des mouvements *rap* et *hip-hop*. Rappelons que le tag est une signature codée sous la forme d'un pseudonyme, tandis que le mot graff désigne une représentation plus élaborée qui associe lettrage et figuration et dont la forme la plus achevée est la fresque.<sup>152</sup>

Ce que recherchent, en effet, taggeurs et graff'artistes en imposant leur marque sur les murs de la ville, c'est une forme de ré-appropriation de l'espace urbain où leur identité se trouve menacée de dissolution dans la modernité technologique. D'où le choix, comme supports privilégiés, des véhicules et des voies de communication, métro, voies ferrées, gares et autres lieux de transit qui leur assure la visibilité mais aussi, murs dégradés des friches industrielles qui révèlent l'après-libéralisme... Ce mode d'expression venu des ghettos et des banlieues, très vite condamné par les autorités municipales, apparaît le plus souvent comme une forme de provocation sociale où s'affirme un héroïsme de l'ombre qui impose à la vue du passant, figures gigantesques, couleurs violentes, lettrage illisible... Mais des styles nettement différenciés affichent une certaine recherche esthétique (lettres « plateau », lettres « bulles », « Wild Style ») et certains graff-artistes choisissent des endroits reculés, parfois même des tunnels désaffectés, preuve que leur performance se situe au-delà du simple geste de détérioration du patrimoine urbain, où on veut les enfermer.

Car il s'agit, avec des moyens élémentaires -la bombe aérosol de peinture et le support mural- d'affirmer leur existence, sous une forme codée que seuls les initiés du groupe ou d'un autre groupe concurrent, sauront reconnaître, même lorsque la récupération médiatique fera émerger certaines signatures, comme, aux USA, *Tracy 168, Lee, Slave, Doc 109, Mike 171...* Or ce mode d'expression turbulente où s'affiche un individualisme de la marge contre le modernisme de la cité, renvoie à l'esthétique postmoderne par son hétérogénéité, tout d'abord. Un graff, le plus souvent taggé en surimpression, comporte toujours un message que le traitement graphique rend illisible (absence de cadre fixe, effet de miroir, déformations, mise en relief de la bordure des lettres). Le seul sens de ce message à information faible semble être : « j'existe ! »... De cette calligraphie complexe surgissent des scènes figurées, animaux, visages humains, présence énigmatique qui réfère parfois à l'univers stéréotypé de la bande dessinée. S'ajoute à l'hétérogénéité de la représentation, l'effet de discontinuité qui provient de la vitesse d'exécution et qui culmine dans la fresque, avec la juxtaposition de graffs, sans souci de continuité, dans une succession aléatoire, non hiérarchique, livrée au hasard de l'espace mural. Plus encore que dans la peinture sur châssis où l'individualisme se

---

<sup>152</sup> : Cf. Martine Lani-Bayle : *Du Tag au Graff'art. Les messages de l'expression murale graffitée*, Marseille, Edition Hommes et Perspectives, 1993, coll. Psychologie et société.

paie d'une signature, l'affirmation d'un « je » anonyme, dans le chaos urbain, sous forme de traces discontinues, inachevées, en voie déjà de recouvrement ou de désintégration, semble constituer l'un des modes d'expression authentique de la crise du sujet.

*c- Photographie :*

Sans doute certains aspects de l'art photographique contemporain mériteraient-il de se voir interroger dans le même sens, d'autant plus que la nature même du médium, par sa capacité à reproduire, à répéter, le place au cœur de la problématique postmoderne. En effet, entre le réalisme documentaire –de moins en moins crédible- et le néo-pictorialisme qui tend vers les arts plastiques, l'art photographique joue aujourd'hui sur l'incertitude même de son statut ce qui le rend particulièrement apte à traduire l'ambiguïté de la culture postmoderne et à déconstruire les stéréotypes visuels de la modernité véhiculés par la télévision ou la publicité.

C'est d'abord au dogme de *l'originalité* que s'attaquent des photographes comme les Américaines Sherrie Levin et Cindy Sherman. La première, en faisant figurer sur ses travaux la mention *after (d'après)*, interroge le concept d'originalité de l'œuvre, si déterminant dans l'art moderne. Ses photographies de clichés réalistes d'artistes décédés, comme Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981), sont à la photo ce que sont les récits de Borgès à la littérature et comme le *Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte*, l'une de ses références, elle fait de l'œuvre d'art le simple lieu d'une *reproduction* infinie qui fait perdre toute pertinence à la question de l'original. Cindy Sherman, avec la série *Untitled film stills* (1978-1986) se prend elle-même pour modèle, dans une mise en scène qui évoque les portraits stéréotypés de la femme dans l'imagerie hollywoodienne. D'où un triple enracinement de son travail dans la culture postmoderne. Ainsi la crise du sujet se traduit-elle par le flou qui disperse les modalités du moi dans les figures confondues de l'auteur-photographe (*je*), de l'auteur-modèle (*moi*) et de l'auteur-femme (*elles/nous*) représentée, de manière parodique, à la manière hollywoodienne. Cet éclatement entraîne une autre ambivalence, celle de l'identité et de ce point de vue, le travail de Cindy Sherman peut apparaître comme une forme photographique de *l'autofiction* où l'auteur fictionnalise sa propre altérité comme dans le roman de Jean-Philippe Toussaint : *Auto-portait (à l'étranger)* (2000). Enfin la prétention à l'originalité se trouve à nouveau interrogée, à travers l'impression de « déjà vu », chacune des poses renvoyant au stéréotype de la femme dans le cinéma américain.

Ce travail sur la « seconde main » se retrouve chez les photographes français Pierre & Gilles, associés depuis 1977 autour de la question de l'implicite dans l'imagerie grand-public (posters, cartes postales, images pieuses, revues X). Le caractère artificiel des poses souligné

par l'utilisation d'une technique mixte (photographie, collages, peinture) débouche, là encore sur une déconstruction des stéréotypes de l'idéologie collective, avec effet de citation décalée par le travail de l'ironie. En outre, le travail en double qui se développe de plus en plus dans le domaine de la photographie remet en cause la notion d'auteur unique comme sujet absolu, (théologique), de sorte que, non seulement le médium joue sur l'ambivalence modèle/reproduction, mais aussi sur le principe de l'univocité de l'œuvre comme expression d'un sujet centré. C'est encore le cas pour les photographes israéliens installés à New-York, Clecc & Guttmann qui, par une technique de collage-montage, déconstruisent les formes collectives du pouvoir dans la société post-industrielle, en théâtralisant dans des photographies de groupe les codes de présentation, saturés d'implicite, des conseils d'administration et autres directoires (*The Assembly of Deans*, 1989).

Enfin les Suisses, Peter Fischli & David Weiss proposent un travail inspiré par la Théorie des Catastrophes de René Thom, en associant sur leurs clichés, des objets hétéroclites (pièces de mobilier, matériel culinaire, accessoires d'automobiles...) dans des systèmes à l'équilibre instable, figés dans l'instantanéité de la prise de vue qui renforce la précarité d'un assemblage aléatoire (*Stiller Nachmittag* : « Un après-midi tranquille », 1980)...

La photographie postmoderne, contre l'esthétique réaliste ou pictorialiste s'affirme donc d'abord comme un art du montage, ironique et déconstructif, qui met en crise la notion d'originalité en exhibant, sous les codes saturés du paraître, le vide du sujet dans une société en proie au chaos.

#### *d-Cinéma :*

Le cinéma lui-même, qui s'est depuis longtemps substitué au roman comme médium artistique le plus populaire, intègre dans ses marges, malgré la contrainte économique qui pèse sur la production, des pratiques postmodernes. Si Christian Ruby cite des metteurs en scène comme Jean-Jacques Beineix, Hans Jürgen Syberberg ou Léos Carrax<sup>153</sup>, on songe surtout à des œuvres comme *Scream*, la trilogie de Wes Craven, dont l'aspect autoréférentiel institue un dialogue ironique avec les stéréotypes du cinéma d'épouvante. Il en est de même pour *Tueurs nés*, d'Oliver Stone, dont la réception aux Etats-Unis, a suscité davantage de réserves, que les productions précédentes (*Platoon*, *JFK*)...

Avec ce film de 1994, Oliver Stone s'intéresse au pouvoir de l'image dans une société de surinformation, comme la société américaine où l'imaginaire individuel, saturé par la télévision et ses sous-genres (publicité, clip, reality show, sitcom, love story, thriller...) finit

par fonctionner sur le mode du zapping. La pensée elle-même, constituée en flashes visuels a perdu son pouvoir d'abstraction pour devenir un répertoire d'objets préformés, nourri par l'inflation commerciale de l'image. C'est cet empoisonnement de l'imaginaire et de la pensée qu'évoque le film, à travers la cavale meurtrière d'un couple de tueurs en séries, Mickey et Mallauray, dont la conscience se réduit à un chaos d'images. Pour traduire la violence même de ce zapping perpétuel, Oliver Stone utilise un procédé de subjectivation qui projette sur le récit principal les flux d'images hétérogènes issues du courant de conscience des personnages. D'où un montage en cut-up, totalement discontinu, qui mêle aux fantasmes pulsionnels et aux fragments de souvenirs, des images prélevées dans les supports les plus divers. Ainsi dans le patchwork visuel qui vient hybrider le récit principal s'insèrent des séquences-flash alimentées par les images d'archives, films publicitaires, clip-vidéo, dessins animés. On peut y reconnaître des allusions au phénomène de surmédiatisation avec la brève apparition de O J Simpson ou de Tonya Harding ainsi que des citations de films comme *Midnight Express* d'Alan Parker ou *Scarface* de Brian de Palma.

Si l'on peut voir dans ce travail une déconstruction parodique des méta-récits télévisuels, par son traitement sociologique et filmique de l'image, il témoigne des spectaculaires possibilités du cinéma à traduire l'imaginaire postmoderne, c'est-à-dire le chaos individuel, manifesté par l'éclatement de la conscience des personnages sous la pression violente d'une surinformation visuelle, mais aussi le chaos collectif, symbolisé ici par l'éthique malsaine du reality show qui entraîne le présentateur de télévision, Wayne Gale, dans le piège mortel auquel il a lui-même contribué. Enfin, la technique complexe qui fragmente la diégèse et l'image en produisant une œuvre hétérogène et discontinue, constitue l'un des dispositifs majeurs de l'esthétique postmoderne.

#### *e-Musique :*

Le cas de la musique est un peu plus complexe, dans la mesure où la pratique du mélange des genres y est déjà ancienne. Ainsi, dès avant guerre, des compositeurs comme Stravinsky ou Bartok intègrent à la musique savante des éléments du patrimoine populaire, tandis que le jazz, issu du blues est déjà, au plein sens du terme, une musique métisse. Si l'avant-garde musicale se manifeste à travers deux grands courants, le *sérialisme* qui radicalise le dodécaphonisme en reconstruisant sur les ruines du système tonal un nouvel ordre sériel (Schoenberg, Boulez, Stockhausen) et la *musique concrète* qui, dans sa volonté d'explorer les rapports entre la matière et le son, participe de cette modernité technologique des Trente

---

<sup>153</sup> : *Le Champ de bataille post-moderne/néo-moderne*, op. cit., p. 102.

Glorieuses (Pierre Schaeffer : « Etude aux chemins de fer, aux tourniquets, aux casseroles », 1948), avec John Cage, la musique savante arrive à la charnière entre modernité et postmodernité. En effet, si la *musique aléatoire* appartient encore au champ de l'expérimentation moderniste, sa volonté de soumettre la musique au désordre et au hasard des sons fait de ses compositions une exploration du chaos sonore. D'où cette technique du « piano préparé » entre les cordes duquel il introduit des objets de bois ou de métal pour produire, au sein même de l'ordre musical, de l'aléatoire...

La musique populaire qui connaît un développement sans précédent dans les années 60, autour de la promotion commerciale du Rock'n roll, ne touche guère aux catégories musicales traditionnelles, même si dans la mouvance hippie certains groupes pratiquent un métissage musical et instrumental ou intègrent des phénomènes de bruitage. C'est à partir de 1970 que le *rock progressif* commence à subvertir les lois du genre dans une perspective d'innovation, tandis que dans les années 80-90, avec l'accentuation de la crise, le chaos s'impose dans certaines variétés de *hard rock* (le *noisy*, le *trash*, le *heavy metal*) avec la technique de saturation du son et des voix. Mais le phénomène musical le plus proche, aujourd'hui, de la culture postmoderne, reste le *rap* qui pratique fragmentation, collage, montages discontinus et la musique *techno*, par l'intervention du D.J. sur les supports sonores (disque ou bande magnétique) qui soumet l'exécution musicale aux phénomènes aléatoires d'interférences, de mixage, de brouillage, d'écrasement du son...

Ces quelques exemples de pratiques artistiques contemporaines nous montrent que non seulement, il existe un imaginaire social postmoderne d'où procède l'émergence d'un sujet flou, narcissique, atomisé, mais que le postmodernisme comme esthétique se manifeste dans les domaines les plus divers de la représentation, ce qui confirme pleinement l'hypothèse posée au début de ce travail.

Certes, de l'architecture à la musique, et à l'intérieur même de chaque domaine, les expressions diffèrent. Le postmodernisme n'est ni un genre, ni une école. Toutefois, des constantes apparaissent dans les modes de représentation, autour du principe général d'altérité qui engendre des dispositifs d'hétérogénéité et de chaotisation (fragmentation, métissage) dont l'effet de complexification contredit la « pureté » de l'esthétique moderniste. Un autre principe récurrent d'un art à l'autre est la mise en doute de la notion d'originalité. Tout travail artistique est un travail de « seconde main » (Compagnon) où l'autre, à travers le « palimpseste » de la culture (Genette), affirme sa présence dans le moi créateur. D'où la mise en évidence de ce perpétuel recyclage à travers des pratiques variées comme celle de la



citation, de la parodie, du simulacre, avec cette distance ironique où s'inscrit la réflexion critique sur l'idée de progrès. La littérature, bien entendu, participe de cette esthétique et constitue l'un des fondements essentiels de la culture postmoderne que l'on peut rejeter mais certainement plus nier.

**Deuxième partie : LE POSTMODERNISME EN  
LITTERATURE**

## Chapitre I : EN QUÊTE D'UNE POETIQUE

La culture postmoderne qui se constitue sous l'horizon de la crise peut donc se définir comme un retour critique sur la modernité dont les dévoiements, précoces (dès 1789) et cumulés, ont fait de l'idéal philosophique des Lumières un rêve utopique. Les contradictions entre le procès d'émancipation de l'homme par la raison, et la modernisation avec son impératif technico-économique de rationalisation, ont fait éclater le sujet collectif des Lumières en particules individuelles dont le comportement, régi par les lois d'attraction du désir et de la consommation, s'apparente aux configurations fractales ou au mouvement brownien des trajectoires, dans la physique de l'élémentaire... Dès lors, l'idée même de Progrès devient suspecte et fait place à l'incrédulité et au principe d'incertitude dont les effets de turbulence mettent en cause les notions de centre et de totalité pour leur substituer celles de discontinuité et d'hétérogénéité.

Dans le champ esthétique, cette mise en question affecte notamment le phénomène de l'avant-garde et son impératif d'innovation ainsi que les notions de pureté des arts, d'unité et d'originalité de l'œuvre, ce qui détermine un ensemble de pratiques dont j'ai montré les points de convergences. La même analyse peut se transposer dans le domaine littéraire, ce qui devrait permettre de mieux caractériser l'après Nouveau Roman, ultime avant-garde dont la contestation marque à la fois l'apogée et la fin de la modernité liée au système libéral.

Le problème à résoudre reste, bien entendu, celui de la mise en relation de la culture et de la littérature postmodernes. Pour éviter les pièges d'un sociologisme obsolète qui cherche

dans le contenu imaginaire de l'œuvre, une image de la réalité sociale, je poserai comme principe ce postulat, sur lequel je me suis appuyé pour analyser la crise du sujet : il existe une relation de détermination entre les configurations sociales et individuelles, l'individu étant pour une large part le produit d'une culture. Lorsque le Robinson de Daniel Defoë échoue sur une île déserte, ce qu'il cherche à reproduire, c'est le fonctionnement même de la société capitaliste dans ses modes de production et d'accumulation, tandis qu'avec la réécriture de Michel Tournier, c'est le modèle culturel indigène, celui de Vendredi, qui s'impose et subvertit la relation maître-esclave. Mais ce retournement du point de vue ne change en rien la sujétion du personnage à sa culture d'origine. Ce que nous apprennent tous les sociologues, c'est que dans l'inter-relation avec la société à laquelle il appartient, l'individu est certes producteur de culture (surtout quand il est sujet) mais les effets de codification au sein du groupe rétroagissent à leur tour sur la configuration de l'égo qui intériorise les modalités du lien social dans cet « emboîtement de représentations » qui, selon Edmond Cros, aboutit au texte. Partant de ce principe, on peut avancer que dans les productions culturelles individuelles, les codes sociaux rétroagissent sur les modélisations de l'imaginaire (et Lévy-Strauss, notamment, parle de l'œuvre d'art comme d'un « modèle réduit »), de sorte que si le texte narratif rend compte des fonctionnements sociaux, ce n'est pas d'une manière *thématique* mais *rhématique*<sup>154</sup>. Or les codes rigides des sociétés holistes (que l'on retrouve par exemple dans les « genres » littéraires) ont été remplacés dans la culture postmoderne par des dispositifs qui se modèlent sur la réalité changeante d'une société en crise, comme autant de configurations souples et mouvantes. Ce sont ces dispositifs configurants à l'œuvre dans l'interface romanesque entre l'individu et la société que je vais tenter de mettre en évidence dans le roman contemporain, afin de dégager, si possible, une poétique du postmodernisme littéraire.

### **I-1 Quels critères ?**

Les théoriciens qui se sont penchés sur cette question sont d'abord restés très prudents. Harry Blake, le premier, qui présente ainsi, en 1977, le postmodernisme américain dans les colonnes de *Tel Quel* :

---

<sup>154</sup> : Car le rhème, où s'articulent représentations sociales et figures textuelles (l' « idéosème » d'Edmond Cros), peut très bien contredire le thème et les exemples ne manquent pas dans la littérature de type jdanoviste où l'engagement social explicite se paie d'un conservatisme formel implicitement réactionnaire.

Il ne s'agit pas d'un mouvement littéraire cohérent, basé sur une école ou sur une théorie précises. Tel phénomène est impossible dans le contexte américain. Il serait osé en même temps de proposer une description de l'énoncé typique de cette écriture contemporaine, car il n'y en a pas.<sup>155</sup>

De son côté, Sophie Bertho se montre tout aussi circonspecte :

Existe-t-il, après tant d'autres, une poétique de la postmodernité ? Le postmoderne est-il susceptible d'une poétique, la supporte-t-il ? Et l'interprète saurait-il en construire une, lui qui vit dans le postmoderne, dans ce qu'il considère comme rigoureusement contemporain ?<sup>156</sup>

Bien entendu, il ne s'agit pas ici de produire une théorie « forte » sur un mouvement qui n'en est pas un et qui, par principe, se dérobe à toute théorisation, c'est-à-dire à toute volonté de systématisation. Ma démarche sera donc plutôt d'ordre inductif et cherchera à identifier un ensemble de dispositifs textuels qui s'articulent aux grands principes configurants de la culture postmoderne. Mais penchons nous d'abord sur les approches qui ont été tentées en ce sens, afin de mettre en place une première série de critères.

Dans son article de 1990<sup>157</sup>, Aaron Kibédi Varga établit en mai 1968, la « ligne de partage » entre modernité et postmodernité, sous l'influence de la pensée déconstructiviste qui ruine le structuralisme et son système binaire de théorisation. Car, pour lui, « Déconstruire, c'est détruire en trichant » et 68 lui apparaît comme une révolution *impertinente* qui triche avec le pouvoir. Dès lors, la contestation de l'Unique dans son procès d'historicisation ne peut qu'amener le règne du *polemos*. Si le Nouveau Roman disparaît avec le structuralisme, après avoir lui-même succédé à l'humanisme engagé du roman existentialiste, le récit postmoderne se caractérise d'abord par la *renarrativisation* du texte, mais sous une forme qui exclut tout retour naïf au point de vue réaliste. D'où la modalisation ironique qui aboutit à deux formes spécifiquement postmodernes : la « réécriture » et le « déguisement ».

La réécriture affecte d'une manière parodique les genres fortement codifiés comme le roman policier, chez Toussaint et Echenoz. Mais elle s'attaque aussi au roman historique et Michel Tournier, avec *Le Roi des aulnes*, par exemple, devient une sorte d'initiateur en ce domaine dont la logique sera poussée jusqu'au bout par Renaud Camus dans son entreprise de fictionnalisation de l'Histoire (on pense à *Roman Roi*)... Quant au roman déguisé, moins narrativisé, il aboutit aux formes déroutantes du récit selon Perec ou Nabokov.

<sup>155</sup> : « Le Post-modernisme américain », op. cit., p. 171.

<sup>156</sup> : « Temps, récit et postmodernité », op. cit., p. 90.

<sup>157</sup> : « Le Récit postmoderne », op. cit.

Si ce regard sur le récit postmoderne a le mérite de proposer certains critères, on peut lui opposer deux objections. Mai 68, comme le montre aussi Wallerstein marque à la fois l'apogée et le déclin du libéralisme, de sorte qu'on peut y voir un ultime sursaut de la modernité de libération contre la rationalité technologique. C'est pourquoi, dans la décennie suivante, le Nouveau Roman continue à s'affirmer au plan théorique (Jean Ricardou) tandis que le structuralisme domine les études littéraires (Genette, Hamon, Todorov, Greimas). La ligne de partage n'est donc pas aussi nette et si un certain « tuilage » peut déjà apparaître, 1980 correspond davantage à l'émergence du roman postmoderne. Par ailleurs, ni Tournier, ni Perec, ne me semblent postmodernes dans l'écriture, le premier parce qu'il reste trop attaché à une certaine rhétorique narrative, le second, à cause de la systémique oulipienne d'un roman comme *La Vie mode d'emploi* qui le renvoie au champ de l'expérimentation.

Sophie Bertho<sup>158</sup> reprend une partie des thèses de Kibédi Varga mais elle y ajoute une réflexion intéressante sur le chaos d'où elle déduit que, dans son refus de l'Histoire comme téléologie et face à l'angoisse du discontinu, le sujet postmoderne éprouve le besoin de renarrativiser son existence. Au plan romanesque, cette renarrativisation se traduit par un procès de réécriture qui prend ici encore appui sur Michel Tournier (*Le Medianoche amoureux*) mais aussi sur le roman parodique (Echenoz, Deville). Elle y ajoute une autre voie, celle du roman « minimaliste » (J.-P. Toussaint) qui met en œuvre une « forme réduite de narration ». Là où l'analyse achoppe c'est lorsque Sophie Bertho essaie d'imaginer « le roman, réaliste, du discontinu » avec l'exemple de Perec (*La Vie mode d'emploi*) et de Sollers (*Le Secret*). Non seulement, on ne peut accepter le terme de « minimalisme » qui désigne, dans les arts plastiques, un mouvement d'avant-garde lié à la modernité, mais une poétique du discontinu, comme critère de l'écriture postmoderne, ne peut se ramener à une esthétique du simultané.

Au Canada, c'est Janet M. Paterson<sup>159</sup> qui tente une description du roman postmoderne, à partir d'un corpus québécois et sa position d'autant plus intéressante qu'elle se situe entre l'analyse lyotardienne et le discours américain sur le postmodernisme. L'idée fondamentale sur laquelle se fonde sa caractérisation est celle de l'*hétérogénéité* du savoir postmoderne qui travaille les instances narratives avec la diversification du point de vue, la réflexivité de la fonction narrative déléguée le plus souvent à un narrateur-écrivain et le surcodage de la relation narrateur/narrataire. Au plan de l'énoncé narratif, l'hétérogène se manifeste d'abord par le principe de *rupture* qui instaure « l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de

<sup>158</sup> : « Temps, récit et postmodernité », op. cit.

<sup>159</sup> : *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'université d'Ottawa, 1993, éd. augmentée.

l'ouverture »<sup>160</sup>, par l'autoreprésentation et l'hypertextualité et enfin par le mélange des genres, avec une tonalité souvent parodique ou auto-parodique. Enfin, le roman féministe ou lesbien (Marie-Claire Blais, Nicole Brossard), par sa vision deconstructiviste de l'Histoire patriarcale participe du postmodernisme québécois.

Pour la première fois, dans un essai consacré au roman de langue française, on voit apparaître un ensemble de traits pertinents qui peuvent se constituer en poétique, à ceci près que Janet M. Paterson a trop souvent tendance à tirer le Nouveau Roman vers le postmodernisme. Certains procédés qu'elle impute à l'écriture postmoderne font déjà partie de l'expérimentation néo-romanesque : l'éclatement du point de vue narratif, l'exhibition de la dimension littérale du texte et la mise en abyme, qu'elle confond, sous l'appellation générique de réflexivité, avec la métatextualité. Il me semble, dès lors, nécessaire, de revenir brièvement sur la question du Nouveau Roman.

## I-2 L'Après Nouveau Roman :

Contrairement à l'idée parfois répandue outre-Atlantique, le Nouveau Roman français n'est pas postmoderne, il marque au contraire, surtout dans sa seconde phase, le *Nouveau Nouveau Roman*, le point de basculement de l'expérimentation romanesque dans l'aporie de l'avant-garde. En voulant, à juste titre, combattre l'illusion référentielle par des procédés de rupture et d'inconfort de lecture, qui font apparaître la dimension littérale et fictive du récit, il s'est condamné à l'illisibilité et à l'abstraction textuelle, se coupant ainsi de tout lectorat.

En effet, même si le Nouveau Roman n'est pas une école, comme on l'a souvent répété<sup>161</sup>, il possède toutes les caractéristiques des avant-gardes de la modernité. Il croit en la perfectibilité des formes narratives et s'il refuse l'engagement par réaction au roman existentialiste, il est implicitement politique et ouvertement progressiste. Il instaure un débat polémique avec le roman réaliste, « cartésien » ou « balzacien », désignations qui construisent un anti-modèle auquel il peut s'opposer de manière radicale. Enfin, il s'accompagne d'un effort de théorisation, dans la ligne avant-gardiste du manifeste, qui le distingue de l'allergie postmoderne à toute théorie. Citons pêle-mêle : Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon* (1956), Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (1963), Michel Butor, *Répertoires I,II* (1960, 1964), Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* (1973), ainsi que le colloque de Cerisy-la-Salle : *Nouveau Roman hier et aujourd'hui*, publié en 1972.

<sup>160</sup> : Ibid., p. 20.

<sup>161</sup> : Cf. Michel Allemand : *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.

Pour Alain Robbe-Grillet, le Nouveau Roman s'affirme d'abord comme rupture avec les générations précédentes (« Sur quelques notions périmées ») même s'il se reconnaît des précurseurs : Kafka, Joyce, Faulkner, Woolf... Sa conception de l'histoire littéraire est nettement téléologique : « Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque »<sup>162</sup> et la revendication appuyée du caractère novateur de son travail se fonde sur l'idée de progrès.

Chez Nathalie Sarraute, le concept de *tropisme* sur lequel s'appuie sa représentation narrative des rapports inter-personnels dans la conversation et le monologue intérieur, obéit à la même exigence de recherche, dont le cadre évolutionniste définit pour elle l'idée même de modernité :

Il ne faut pas confondre sous la même étiquette la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire mais dépassée, avec la mise en mouvement des forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer.<sup>163</sup>

Comme Robbe-Grillet, elle considère que son effort d'innovation marque un progrès, non seulement à l'intérieur du genre auquel elle apporte une nouvelle conception du réalisme psychologique, mais d'une manière plus générale, dans la perspective universaliste de l'émancipation de l'homme, ce qui en fait une héritière du discours des Lumières. La subversion des formes narratives sclérosées devient ainsi un acte révolutionnaire, le seul que s'autorisent les né-romanciers dans les limites étroites de leur art, mais ce geste entre en résonance avec les luttes d'émancipation qui se mènent dans la réalité sociale :

(...) leurs œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès.<sup>164</sup>

On retrouve les mêmes principes chez Michel Butor qui, dans *Répertoire I*, pose « Le roman comme recherche », c'est-à-dire comme champ d'expérimentation orienté par l'idée d'« invention formelle » à l'intérieur du « fonctionnement social »<sup>165</sup>. Le Nouveau Roman, apparaît donc d'une manière indéniable comme un mouvement d'avant-garde, particulièrement actif entre 1950 et 1970, c'est-à-dire dans la phase d'expansion des Trente Glorieuses dont il partage l'illusion d'un progrès continu lié au principe d'innovation... Si le

<sup>162</sup> : *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963, coll. Idées, p. 146.

<sup>163</sup> : *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, coll. Idées, p. 182.

<sup>164</sup> : Ibid.



mouvement s'épuise rapidement après 1973 (premier choc pétrolier) l'évolution ultérieure des Nouveaux Romanciers se caractérise par un glissement vers d'autres pratiques comme le collage (Butor) et la méta-textualité (Robert Pinget : *Charrue*) ou vers une forme de subjectivité qui, dans une tension entre l'autobiographie et l'autofiction, les rabat vers la culture postmoderne. Ainsi, Nathalie Sarraute : *Enfance, Tu ne t'aimes pas*, Claude Ollier : *Une histoire illisible*, Alain Robbe-Grillet : *Le Miroir qui revient*, Marguerite Duras : *L'Amant...*

Nul ne peut nier l'apport incontestable du Nouveau Roman à l'esthétique romanesque et l'impression forte d'avancée qu'il donne à son époque contre l'indigence intellectuelle du roman commercial ou les scléroses du réalisme. Mouvement véritablement moderne, dans ses refus polémiques, son désir d'expérimentation, comme dans ses ambitions théoriques, il s'impose à l'écriture contemporaine avec une telle évidence que le roman postmoderne ne peut se concevoir sans une traversée de la contestation néo-romanesque. En effet, qu'on le rejette pour ses excès modernistes, afin de revenir à une situation antérieure ou qu'on le pose comme paragon d'une pratique indépassable avec cette question : comment écrire après le Nouveau Roman ? l'esthétique postmoderne exclut toute naïveté de l'écriture qui conduirait à intégrer comme telles les productions les plus mercantiles. Ainsi, sans minimiser l'apport d'autres avant-gardes comme *Tel Quel* ou l'*Oulipo*, le postmodernisme me semble l'une des manières de désigner l'*après* Nouveau Roman, ce que confirme le « bilan critique » dressé, en 1999, par Franck Wagner :

Le « Nouveau Roman » apparaît donc rétrospectivement comme une *étape* capitale de l'évolution romanesque, où se donne déjà à lire une graduelle prise de distance, très progressivement affinée au cours des années, à l'égard des pré-supposés modernistes – tendance largement confirmée et amplifiée dans la pratique narrative d'auteurs postérieurs tels que Le Clézio, Modiano, Toussaint, Echenoz ou encore Volodine.<sup>166</sup>

### **I-3 Dispositifs :**

Si l'on accepte de considérer le roman postmoderne comme un après Nouveau Roman, les analyses croisées de Kibédi Varga, Sophie Bertho ou Janet Paterson, mettent en évidence un certain nombre de critères dont la récurrence atteste la fonction configurante : discontinuité, hétérogénéité, renarrativisation, parodie, retour du sujet, auto-représentation... Même si ces traits peuvent, dans un premier temps, paraître contradictoires, ils n'en renvoient pas moins

---

<sup>165</sup> : *Repertoire I*, Paris, éd. de Minuit, 1960, p. 9, 11.

aux critères généraux dégagés de l'observation du champ esthétique contemporain. Dans la revue québécoise, *Etudes littéraires*, qui s'intéresse de près à la question du postmodernisme, André Lamontagne énumère, de son point de vue, les tendances formelles de l'écriture postmoderne et cette fois c'est la diversité et le foisonnement qui frappent :

Malgré les divergences évoquées, il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants : autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus « lisible », réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse.<sup>167</sup>

Mais l'on retrouve cette multiplication des figures textuelles dans la présentation, en Page 4 de couverture, du roman espagnol postmoderne :

Et il apparaît que l'œuvre des créateurs offre avec régularité ce que l'on pourrait appeler les traits pertinents d'une écriture postmoderne, à savoir pêle-mêle et sans prétention à l'exhaustivité : le retour du sujet et du récit, la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitare et culture de masse, l'effritement des cloisons génériques, la diction spatiale d'un temps in-signifiant et discontinu, l'expression du décentrement et de la fragmentation qui caractérisent notre époque, l'esthétique du reflet, l'éclectisme, la préoccupation autoréférentielle, l'affirmation par l'ironie, l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche, de la perte de toute innocence. Un trop-plein qui atteste, en quelque sorte, l'existence de l'ère du vide !<sup>168</sup>

Si cette caractérisation, en forme d'énumération, n'est guère opératoire pour une analyse rigoureuse du champ romanesque, elle permet néanmoins de mettre en place des réseaux de critères qui font apparaître un certain nombre de dispositifs configurants dont l'articulation avec les pratiques sociales est particulièrement évidente. Ainsi, en refusant la perspective d'une modélisation unique qui serait contraire à l'objectif de cette étude, il est possible de distinguer, dans le roman postmoderne, trois grandes familles de tendances formelles.

La première s'organise autour du principe de *discontinuité*. Contre la pensée unitaire et totalisante de la modernité, elle met au premier plan l'expérience de l'hétérogène, de l'altérité,

---

<sup>166</sup> : « Nouveau Roman/Anciennes théories », *L'Icosathèque*, N° 16, 1999, p. 169.

<sup>167</sup> : « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Etudes littéraires*, vol. 30, N°3, été 1998, p. 63.

<sup>168</sup> : *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, textes réunis par Georges Tyras, op. cit., p. 1996.

du chaos, selon l'ontologie lyotardienne du Différend. D'où l'utilisation de procédés qui relèvent du collage, de la fragmentation et de l'hybridation.

Une autre tendance forte apparaît dans la mise en cause de la notion d'originalité qui relativise le pouvoir d'innovation. Volontiers hypertextuel, le roman postmoderne pratique citation, réécriture, pastiche, métatextualité, dans une mise à distance ironique de l'avant-garde où s'effondre l'autorité des savoirs de la modernité.

Enfin, la troisième famille de tendances correspond à ce que Kibédi Varga désigne par le terme de « renarrativisation ». Après l'« effet dévastateur » du Nouveau Roman comme l'appelle Alain Nadaud<sup>169</sup>, la recherche d'une nouvelle lisibilité se caractérise par une linéarité en trompe-l'œil, le recours carnavalesque à l'Histoire comme modèle de narrativité et la tentation de l'autofiction qui pervertit le repli narcissique du sujet par une mise en fiction de l'altérité du moi.

Bien entendu, ces tendances peuvent se croiser, jusqu'à saturation, dans le même texte : l'écriture en fragments se révèle souvent métanarrative et le discontinu peut travailler certains effets de renarrativisation, tandis que l'ironie affecte la plupart des dispositifs et pas seulement la réécriture... Mais, pour la clarté de l'analyse, il m'a fallu opérer des choix, à la fois dans le corpus, en retenant des textes significatifs et dans les angles de lecture, en privilégiant, dans les romans étudiés, certains aspects plutôt que d'autres.

---

<sup>169</sup> : *L'Infini*, N°19, « Où en est la littérature ? », op. cit., p. 8.

## Chapitre 2 : ECRITURES DU DISCONTINU

### *2-1 COLLAGES : De Butor à Sollers*

L'un des dispositifs qui, dans le champ romanesque produit un effet massif de discontinuité est le collage. D'abord utilisé dans les Arts Plastiques au début du siècle, le collage provoque des rapprochements inattendus en juxtaposant sur une même surface des éléments hétérogènes. Braque utilise cette technique dès 1912 en incorporant à sa toile des fragments de papiers collés, de carton, des imitations de bois, de marbre, des lettres... Il sera suivi par Picasso et la technique, qui se généralise dans la phase du Cubisme dit « synthétique », va devenir l'une des caractéristiques de l'avant-garde internationale. Toute l'œuvre de Kurt Schwitters procède du recyclage et du collage de matériaux usés et abandonnés : chiffons, tickets de transport, fragments de bois, de métal... Les Dadaïstes, Max Ernst, Juan Miró, utilisent abondamment cette technique ainsi que les artistes du Pop'Art américain, Jasper Johns ou Robert Rauschenberg qui, dans ses « Combine-Paintings » propose des tableaux-objets-agglomérats, témoins d'une surconsommation industrielle permise par le développement sans entrave de la modernité technologique à l'ère de l'épandage et du déchet .

Dans un premier temps, le collage appartient donc à l'expérimentation et aux avant-gardes issues du Simultanéisme dont le but était de représenter la simultanéité temporelle par un effet spatial de contiguité. C'est dans cette perspective qu'il passe en littérature : en poésie, avec Cendrars, par exemple pour exprimer une dynamique où l'espace-temps subit les distorsions de la vitesse (*La Prose du Transsibérien*, 1913) ; dans le roman avec la tentative de Jules Romain pour rendre compte de la « vie unanime » (*Les Hommes de bonne volonté*, 27 tomes, 1932-1946). On retrouve des montages simultanéistes qui s'apparentent au collage chez Musil ou Döblin, en Allemagne, Galsworthy ou Dos Passos dans le domaine anglo-saxon. Chez ce

dernier, on songe à un roman comme *La Grosse Galette* qui superpose à la trame narrative pluridimensionnelle des coupures de presse, textes de chansons, fragments de biographies historiques, pour rendre compte de la diversité complexe de la société américaine. Toutefois, l'expérience se limite le plus souvent à la juxtaposition de plusieurs récits simultanés, non reliés par des liens de causalité, mais unifiés par la présence de personnages communs. Aragon, dans son projet romanesque de Réalisme Socialiste utilise lui aussi des collages qui intègrent à la fiction des faits d'actualités et des événements historiques.

Si le collage apparaît donc comme une invention de la modernité, son utilisation dans un contexte postmoderne en modifie le sens et les techniques. En effet, le collage moderne ne contrevient pas à l'unité de l'œuvre. Bien qu'il désigne une certaine hétérogénéité de l'expérience liée à l'essor de la technologie, l'œuvre, plastique ou romanesque, reste le lieu où s'harmonisent et se résorbent les tensions. Ce que confirme par ailleurs la nature même du projet de Jules Romain qui s'inscrit explicitement dans une perspective « unanimiste » de l'être, de même que le « Monde réel » d'Aragon trouve sa cohérence dans la vision « communiste » d'une société en devenir. La définition du collage par le Groupe  $\mu$ , poètes structuralistes, insiste sur cette volonté d'homogénéiser, dans l'œuvre, le différent :

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers.<sup>170</sup>

Le collage postmoderne implique au contraire l'hétérogénéité radicale d'un monde rebelle à l'intention globalisante qui est la marque de tout système. Williams Burroughs dans *Le Festin nu* comme dans la trilogie *Nova* utilise ce type de procédé en prélevant des fragments hétéroclites (paroles de chanson, articles de magazine, extraits de récits de voyage ou de romans de science-fiction) détournés de leur contexte d'origine et assemblés de manière aléatoire par la technique du *fold-in*, qui consiste à plier et à relier des pages, ou par celle du *cut-up* dont il donne la définition suivante :

Prenez une page (...) découpez la dans le sens de la longueur et de la largeur. Vous obtenez quatre fragments 1234...Maintenant réorganisez les fragments en plaçant la fragment quatre avec le fragment un et le fragment deux avec le fragment trois. Et vous obtenez une nouvelle page.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> : « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes », in *Collages, Revue d'Esthétique* 3-4, Paris, U.G.E. 10/18, 1978, p. 13.

Aujourd'hui la métaphore qui exprime le mieux la pratique postmoderne du collage est celle du *zapping*. Empruntée à la sphère médiatique, cette expression désigne, on le sait, l'acte de passer instantanément d'une chaîne de télévision à une autre au moyen de la télécommande. Le zapping apparaît donc comme une réponse individuelle à la saturation des choix, dans une technoculture marquée par le sur-développement de l'information et des canaux audio-visuels. En ce sens, le zappeur vit dans un univers superficiel et infini de collages dont le récit postmoderne surinvesti par la sphère médiatique offre l'équivalent dans certains dispositifs. Cette expérience nouvelle d'une réalité patch-work de clips et de séquences-flashes détermine un véritable cut-up mental dont Didier Daeninckx, par exemple, rend compte dans les nouvelles de *Zapping*<sup>172</sup>. Et la littérature rejoint ici l'univers sonore et visuel d'un film comme *Tueurs nés*, d'Olliver Stone.

Mais la vitesse comme opérateur de discontinuité travaille aussi notre perception de l'espace dans ce zapping d'un autre genre qu'est le voyage sous « l'horizon négatif » (Virilio). Et l'avion, notamment, dans l'ellipse temporelle du trajet à longue distance, superpose les continents et les cultures, dans une représentation du monde totalement discontinu. Ainsi le *lieu* où s'inscrivait le paysage comme cohérence et comme totalité s'est-il dissipé en *espace* de zapping, dans ce changement d'échelle qui signe à sa manière le passage de la modernité à la postmodernité.

C'est donc la culture de l'excès, telle que l'analyse Marc Augé<sup>173</sup> : excès d'information, excès d'événements, excès d'espace, qui transforme notre vision de la réalité-paysage en plis d'espace où le diversel se manifeste sous l'apparence du collage. A la réalité linéaire que représentait le récit chronologique se substitue une expérience tabulaire qui, dans le même instant, nous confronte à une pluralité d'images discontinues

### **Michel Butor : *Mobile*<sup>174</sup>**

Un exemple, précoce en France, de collage postmoderne en contexte narratif, apparaît dès 1962 avec *Mobile* de Michel Butor, dont Roland Barthes identifie immédiatement le discontinu textuel comme une atteinte à la linéarité rationnelle du Livre<sup>175</sup>. En fait, avec *Mobile*, Butor se détourne du Nouveau Roman dont il a été l'une des figures marquantes. Rappelons-nous : *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification*

---

<sup>171</sup> : William Burroughs et Brion Gysin, *Œuvre croisée*, Paris Flammarion, 1976, pour la trd., p. 42.

<sup>172</sup> : Paris, Denoël, 1992 .

<sup>173</sup> : *Non-Lieux*, op. cit.

<sup>174</sup> : *Mobile : Etude pour une représentation des Etats-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

(1957), *Degrés* (1960), expérimentent des montages narratifs toujours plus complexes où une configuration temporelle de l'espace recoupe une configuration spatiale du temps dans un dispositif intertextuel à caractère subversif (le chant VI de *L'Énéide*, dans *La Modification* ; *Le Livre des Merveilles*, de Marco Polo, dans *Degrés*). A partir de *Degrés*, il prend conscience des limites de l'expérimentation néo-romanesque et s'engage dans une autre voie comme il l'a lui-même confié à Madeleine Santshi :

(...)Déjà auparavant la classification « Nouveau roman » ne collait pas, parce que j'étais un « Nouveau roman » spécial à moi tout seul et que la classification « romancier » ne collait pas non plus. Alors évidemment la parution de « Mobile » a tout fait éclater. Les gens ont dit « Qu'est-ce que c'est ? ». Ce n'était pas un poème au sens habituel, pas un essai non plus. En tout cas pas un roman. Donc c'était autre chose.<sup>176</sup>

Cette « autre chose » désigne une aventure narrative qui va se prolonger avec *Le Génie du lieu* (notamment, avec *Boomerang* et *Transit*<sup>177</sup>) et qui s'inscrit, par son projet formel, dans l'esthétique postmoderne.

En effet, *Mobile* peut apparaître comme une tentative pour saisir en simultané la diversité foisonnante du monde américain où l'Europe s'efface comme origine au profit d'un ensemble fractal, discontinu, mosaïque de peuples, de traditions et de pratiques, dont les éléments ne peuvent être représentés que par collage. D'où cette métaphore qui, par auto-référence renvoie au dispositif textuel :

Ce « Mobile » est composé un peu comme un « quilt ». (p. 45)

Tout récit linéaire étant inopérant face à une telle diversité, le livre s'ouvre sur une carte des Etats-Unis, assemblage tabulaire d'états qui défie tout itinéraire, c'est-à-dire toute possibilité de raconter. Quant au narrateur, un professeur de français dont la subjectivité ne se révèle qu'à une ou deux reprises, il disparaît dans une énonciation impersonnelle où se raconte l'histoire de l'Amérique sur la base d'un certain nombre de textes découpés et juxtaposés dans l'opération de collage.

Or tout collage suppose au préalable une fragmentation du matériau d'origine, les fragments étant prélevés de leur base pour être redistribués selon une combinatoire nouvelle. Ici, trois grands récits fondateurs de l'Amérique sont éclatés dans le texte et mêlés à des

<sup>175</sup> : « Littérature et discontinu » paru dans la revue *Critique* en 1962, repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>176</sup> : Madeleine Santshi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, P. 40-41.

<sup>177</sup> : *Le Génie du lieu* 3, Paris, Gallimard, 1978 ; *Le Génie du lieu* 4, ibid., 1992.

fragments multiples d'actualité, de sorte que deux principes contradictoires, dissémination et sérialité (qui sont les modes même de la turbulence) président à la distribution des fragments. Le premier ensemble thématique concerne l'histoire des Amérindiens dans leur contact violent et mortel avec les Européens. Outre leur contenu, un trait distinctif, permet de repérer ces fragments, c'est l'usage de l'italique. Le second ensemble raconte le procès de Susanna Martin, le 29 juin 1692 (les Sorcières de Salem). Témoignage historique du protestantisme puritain, que les analystes contemporains mettent en relation avec le développement du capitalisme, ce récit est lui-même distribué en fragments identifiables par leur ordre numérique, chaque séquence étant numérotée de 1 à 12 ; par l'indication déictique qui ouvre ou ferme la séquence : « Salem, 29 juin 1692 » ; par l'occurrence du nom propre Suzanna Martin ; par les guillemets et l'italiques qui constituent la double ponctuation distinctive de ce récit fragmenté. Le troisième ensemble relate l'histoire des immigrants européens, de la conquête de l'ouest à la ruée vers l'or, en passant par les guerres et par le génocide indien. Là encore, la combinaison des fragments fondée sur cette thématique permet de déceler, au-delà du collage disjonctif, un possible récit.

Entre ces trois ensembles, pas de structure unifiante ni d'hypo-texte commun. La mise en séries des fragments dans l'opération de collage évoque la technique d'un film de David W. Griffith, *Intolérance*, pour lequel Butor avoue son admiration :

*Intolérance* de Griffith, est une merveilleuse performance qui superpose quatre époques et raconte quatre histoires en même temps. Magnifique !<sup>178</sup>

Ces trois récits se trouvent eux-mêmes archipélisés au sein d'une mosaïque de fragments d'origine diverses issus de prélèvements effectués dans des traités, discours, notes, lettres, ouvrages d'histoire naturelle (Audubon), films, journaux, publicité (prospectus, panneaux, enseignes, marques, annonces), descriptions de la nature... Ces fragments, totalement hétérogènes quant à l'auteur, au genre, à l'époque, au support, proviennent d'une dissémination des messages dont l'excès même renvoie à l'hypertrophie de l'espace culturel américain. A l'exemple des mobiles de Calder, engrenages de formes brisées maintenues dans un équilibre dynamique, le texte de Butor fonctionne par fragmentation et dissémination du modèle, dans une discontinuité où les fragments de réalité se trouvent assemblés de manière contiguë selon le principe même du collage.

---

<sup>178</sup> : « Leurs Films cultes » in *L'Événement du Jeudi*, N° 236, 11-17 mai 1989.



Le montage de ce patchwork obéit à un principe d'ordre apparent qui ne fait que renforcer l'effet de discontinuité du texte. En effet, contrairement à la technique du récit de voyage, on ne trouve pas ici d'itinéraire comme opérateur narratif mais une présentation tabulaire dans laquelle les 50 états se suivent alphabétiquement. Or comme l'a bien vu Roland Barthes, quoi de plus arbitraire que l'ordre alphabétique qui juxtapose, comme une addition d'étoiles sur le drapeau américain, des états géographiquement disjoints et culturellement hétérogènes : Alabama/Alaska/Arizona...cet ordre étant lui-même perturbé par des similitudes toponymiques qui rapprochent sous le même titre-incipit des lieux aussi éloignés que Concord, en Caroline du Nord, où se trouve le restaurant Howard Johnson, Concord en Georgie et Concord en Floride. Dans l'opération de collage, la successivité alphabétique croisée avec une sérialité homonymique induit une turbulence textuelle qui nous renvoie au principe même des attracteurs étranges, courbes fractales où se révèle la complexité du mouvement chaotique.

Cette distribution turbulente des fragments dans l'espace américain entre en tension avec une successivité temporelle tout aussi arbitraire puisque dans chaque état il se passe une heure, de sorte qu'au défilement spatial correspond une durée de 50 heures, c'est-à-dire d'un peu plus de deux jours : « NUIT NOIRE à Cordoue, Alabama, le profond Sud, (p. 14) Vingt-deux heures à DANVILLE » Virginie, (p. 501)...L'effet de vitesse dans le défilement des lieux ajoute à la chaotisation narrative une nouvelle complexité, qui rend compte au plan formel de la diversalité du référent.

Enfin, le dispositif aléatoire du montage spatio-temporel se retrouve dans le montage syntaxique du texte puisqu'au-delà de la dissémination turbulente des fragments, *Mobile* se présente comme une phrase immense sans incipit ni clausule où l'apposition infiniment renouvelée devient la figure grammaticale du collage. C'est ce que Butor lui-même confirme à Madeleine Santshi :

J'ai éprouvé le besoin de distendre la phrase le plus possible. On peut dire comme vous le faites qu'il s'agit d'une seule phrase, et même d'une phrase inachevée.<sup>179</sup>

A l'itinéraire géographique, mode de montage habituel du récit de voyage, se substitue donc cette représentation de l'Amérique en une phrase impossible, homologue à la multiplicité des discours et à leur concurrence dans cet intercontinent qui superpose les fragments du rêve américain : l'automobile, l'urbanisation, l'hypertrophie publicitaire et la sur-consommation,

<sup>179</sup> : *Voyage avec Michel Butor*, op. cit., p. 42-53.

aux éléments d'un passé trouble : le massacre des Indiens, l'avidité et les souffrances des immigrants, les carences d'une justice puritaine... Le collage devient ici un dispositif de dérégulation du système narratif qui rend compte à la fois de l'hétérotopie et de l'hétérologie d'un continent dont le Libéralisme en excès apparaît comme un principe turbulent. D'où la dédicace « A la mémoire de Jackson Pollock » qui, par ses Drip paintings, a fait entrer l'aléatoire dans le geste pictural.

\*

Si *Mobile*, en rompant avec les formes romanesques, ouvre la narrativité au discontinu, dans une perspective qui s'apparente au projet postmoderne, Philippe Sollers, dans *L'Année du Tigre*<sup>180</sup> nous propose une forme plus immédiate d'écriture-zapping où le collage devient la seule forme possible de représentation de la réalité dans un contexte dominé par l'excès d'information et la surmédiatisation.

## **2-2 ECRITURES FRAGMENTALES : de Perros à Annie Ernaux**

Si le collage peut apparaître comme un dispositif de discontinuité dans le récit postmoderne, une autre forme, proche par certains aspects de ce mode de turbulence est l'écriture en fragments. Il s'agit, bien entendu d'une pratique très ancienne puisque tous les modes de discours, depuis l'antiquité nous en offrent des exemples (en médecine : Hippocrate ; en histoire : Tacite ; en philosophie : Héraclite) et que la littérature française regorge d'œuvres de ce type : *Pensées* de Pascal, *Maximes* de la Rochefoucauld ou de Chamfort, *Caractères* de La Bruyère... Au XX<sup>ème</sup> siècle, le genre prolifère dans tous les domaines et dans toutes les littératures : Valéry : *Tel Quel* (1941-1943) ; Georges Bataille : *L'Expérience intérieure* (1943) ; Cioran : *Syllogismes de l'amertume* (1952) ; Julien Gracq : *Lettrines* (1967-1974), Maurice Blanchot : *L'Écriture du désastre* (1980) ; Roland Barthes : *Fragments d'un discours amoureux* (1977) ; Abdelkebir Khatibi : *Par-dessus l'épaule* (1988) ; Fernando Pessoa : *Le Livre de l'intranquillité* (1991) ; Jean Baudrillard : *Fragments* (1995) ; Michel Houellebecq : *Rester vivant* (1999)... et l'on pourrait citer bien d'autres titres. Bien entendu, il n'est pas question de considérer tous ces textes comme des produits du postmodernisme mais de voir dans quelles conditions le fragment peut devenir un dispositif d'hétérogénéité qui prédispose ce type d'écriture à un emploi postmoderne.

Une première chose est de différencier le texte *fragmentaire* du texte *fragmental*<sup>181</sup>. Dans le premier cas, ce qui est en cause c'est soit l'inachèvement (œuvre posthume) soit l'incomplétude (manuscrit endommagé ou partiellement perdu). Dans le second cas, l'adjectif *fragmental* désigne une écriture consciente d'elle-même, une esthétique concertée.

Comme l'a montré Jean-Louis Galay, l'une des meilleures analyses de la question du fragmental se trouve chez Paul Valéry, lorsqu'il questionne à contrario une pratique qui a souvent été la sienne, non seulement dans ses *Cahiers*, mais aussi dans *Tel Quel*, *Mélange*, *Analecta*... Le principal défaut du texte fragmental reste pour lui le désordre, le manque d'élaboration, alors que le concept d'œuvre implique l'idée d'une totalité achevée :

De telles productions ne peuvent correspondre qu'à un « état naissant », « embryonnaire » ou « provisoire » de la formulation de la pensée.<sup>182</sup>

Le fragment apparaît donc comme un produit de l'instant, c'est-à-dire du discontinu, soumis au hasard et non à l'effort de composition qui caractérise toute œuvre, « chose fermée ». Pour opposer à l'élaboration et à la clôture de l'œuvre le chaos et l'ouverture du texte fragmental, Valéry met en relation le travail littéraire avec l'activité psychique telle qu'elle se manifeste dans ce qu'il appelle le phénomène de « self-variance ». Le cerveau, à l'état de repos, se caractérise par son instabilité. Il est livré au désordre, à la diversité des impressions. L'état d'éveil, par l'exercice de la faculté d'attention, permet le passage du chaos de la self-variance à l'ordre de la pensée structurée.

Or pour Valéry, ce processus est celui-même de l'œuvre. Si le fragment correspond à l'enregistrement des données les plus fortes de la self-variance, l'œuvre achevée manifeste un contrôle, un effort de construction, qui transforment le spontané en procès duratif, le discontinu en continu, l'ouvert en fermé, l'œuvre devenant système, structure close, totalité en fonctionnement. Dans la création littéraire, l'activité de relecture, de correction, de composition, caractérise l'économie du texte continu dont le modèle opératoire est celui de la dispositio rhétorique : intégration des petites unités dans des unités supérieures constituées en systèmes interdépendants au sein d'une structure commune. L'œuvre valéryenne, le texte clos, c'est en fait le texte-système du Structuralisme.

---

<sup>180</sup> : éd. du Seuil, coll. Points, 2000.

<sup>181</sup> : C. Jean-Louis Galay : « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » in *Poétique*, N° 31, Le Seuil, Sept. 1977.

<sup>182</sup> : Ibid., p. 337.

Cette vision de l'œuvre comme contrôle du désordre et de l'instabilité peut-être mise en relation avec la question plus générale de la maîtrise et du pouvoir de l'esprit sur la nature dans le projet rationaliste des Lumières. Mais, si la mise-en-œuvre correspond à une mise-en-ordre, le texte fragmental, inorganisé, hétérogène, apparaît au contraire comme ce qui échappe à la volonté de maîtrise en subvertissant le principe d'Unité et donc celui de Vérité issu du même rationalisme dialectique. L'écriture fragmentale apparaît au contraire comme une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des vérités provisoires. Deleuze et Guattari, dans *L'Anti-Œdipe*, ont montré que les fragments sont :

Sans référence à une totalité originelle même perdue, ni à une totalité résultante même à venir (...) une somme qui ne réunit jamais les parties en un tout.<sup>183</sup> \*\*\*

C'est en ce sens que l'écriture fragmentale peut intéresser le postmodernisme au même titre que le cut-up ou le collage, c'est une écriture du chaos, du discontinu, qui introduit le vertige du particulière et de l'aléatoire dans un contexte marqué par l'effondrement des méta-récits et par un horizon de crise.

Tout texte en fragments ne peut prétendre cependant relever d'une esthétique postmoderne et il y a fort à parier que des écrivains comme Blanchot ou Gracq récuseraient ce qualificatif. La difficulté principale vient de la confusion typologique qui règne au sein du genre fragmental et des différences de mise en œuvre de ce type d'écriture.

Dans son essai sur *Les Formes brèves*<sup>184</sup>, Alain Montandon, reconnaît cette difficulté taxinomique et dans son premier chapitre intitulé « Une étourdissante diversité » il insiste sur les chevauchements et les recoupements des différentes nomenclatures :

Citons seulement l'adage, l'anecdote, l'aperçu, l'aphorisme, l'apophtegme, l'axiome, l'énigme, l'emblème, l'épigramme, l'épigraphe, l'esquisse, l'essai, l'exergue, l'histoire drôle, l'impromptu, la thèse, l'improvisation, l'instantané, l'oracle, la bribe, la charade, la citation, la dédicace, la définition, la devinette, la devise, la *gnômè*, la maxime, la pensée, la parabole, la préface, la proposition, la réflexion, la remarque, la sentence, la similitude, le théorème, la *xénie*, le « mot », le cas, le *conchetto*, le conseil, les criaileries, le dicton, le fragment, le madrigal, le monodistique, le mot d'esprit, le portrait, le précepte, le proverbe, le slogan, le trait, la pointe, le *Witz*, et ajoutons un *et coetera* (...)<sup>185</sup>

<sup>183</sup> : Gilles Deleuze et Georges Guattari : *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p.

<sup>184</sup> : Paris, Hachette, 1992.

<sup>185</sup> : Ibid., p. 5.

Parmi ces formes brèves, recensées par la rhétorique et dont le sens évolue au cours des siècles, avec les changements de pratiques, j'en retiendrai trois qui me permettront de dégager les éléments d'une pratique postmoderne du fragment, il s'agit de la maxime, de l'aphorisme et de la note.

La maxime, souvent confondue avec sentence ou apophtegme, tire son étymologie de l'expression latine « maxima sententia ». Il s'agit d'un concept juridique désignant la « vérité la plus large », dont vont s'emparer les moralistes dans leur ambition d'énoncer un universel à propos de l'homme. Serge Meleuc qui a étudié les « Structures de la maxime »<sup>186</sup> a montré comment cette forme brève tend vers un modèle formulaire dont les caractéristiques principales sont l'énonciation impersonnelle et généralisante soutenue par l'emploi d'absolutisants dans un énoncé fortement contraint qui peut revêtir une fonction définitoire, prendre une forme binaire, antithétique ou paradoxale, ou encore résulter d'une transformation négative. On retrouve ces caractéristiques chez La Rochefoucauld, par exemple :

Maxime 102 : L'esprit est toujours la dupe du cœur

Maxime 103 : Tous ceux qui connaissent leur esprit ne connaissent pas leur cœur.

Reconnaissons-le tout de suite, la maxime est un genre fragmental qui ne convient pas au postmodernisme à cause de sa visée didactique, de sa prétention à énoncer des vérités universelles et de son organisation en recueil. Certes, même si la composition en est souvent très lâche ou parfois posthume, comme on a pu le montrer avec les *Maximes* de La Rochefoucauld où les *Pensées* de Pascal, la présence d'une intentionnalité forte qui produit un effet d'ordre dans la succession des fragments et dans leur regroupement thématique, rapproche le recueil de maximes de l'œuvre valéryenne, surtout lorsque le style formulaire, mis au service d'une esthétique de la concision et de l'efficacité rhétorique, transfère au niveau de l'élémentarité du fragment le principe de clôture textuelle.

Autre type de fragment, l'aphorisme est, à l'origine, un procédé mnémotechnique utilisé dans le domaine médical et scientifique (les 400 aphorismes d'Hippocrate), avant de servir à exprimer des pensées historiques ou politiques et de se confondre parfois avec la maxime. Toutefois l'aphorisme s'en distingue fortement, surtout dans ses pratiques les plus récentes où les valeurs de vérité générale de la maxime se trouvent subverties dans une fragmentalité qui

---

<sup>186</sup> : in *Langages*, 13 mars 1968.

devient plutôt le support d'un discours alternatif. Si l'écriture relève toujours d'une rhétorique formulaire, l'énonciation subjective et la visée transgressive donnent à l'aphorisme cette frappe si particulière qui est la marque de Cioran, par exemple :

Besoin physique de déshonneur. J'aurais aimé être fils de bourreau.

Ma faculté d'être déçu dépasse l'entendement. C'est elle qui me fait comprendre le Bouddha, mais c'est elle qui m'empêche de le suivre.<sup>187</sup>

Telle quelle, cette forme d'écriture fragmentale se rapproche de l'esthétique postmoderne par son caractère provocateur qui cherche à faire réagir le lecteur et son pouvoir d'ébranlement du discours doxologique. La vitesse d'exécution de l'aphorisme accentue en outre son effet de fragmentation, de fracture, qui manifeste le refus de tout discours consensuel, de toute vérité unique et universelle. Pour Georges Perros, par exemple, l'aphorisme est un exemple d'écriture limite, lorsque toute autre est devenue impossible :

L'écartèlement, le saut, la tentation et la perte de la note, c'est l'aphorisme.

L'aphorisme est caillou. Inexplicable.

La prose d'Alain est pleine d'aphorismes. Mais aphorismes pour vivre. Aphorismes de bonne santé. Il les fabrique. Le véritable aphorisme, c'est mort et vie, endroit-envers, forme et fond défigurés. L'aphorisme est positivement fou (...) <sup>188</sup>

Mais cet effet de déflagration de l'aphorisme en relation avec une certaine violence du discours peut également servir le projet moderne et les aphorismes de René Char dans les *Feuillets d'Hypnos*, par exemple, tout en constituant une écriture de l'urgence, à l'heure de l'action, témoignent d'une volonté de résistance, de justice et de liberté, dans la France occupée des années 40. La fragmentalité de l'œuvre reste clairement, dans ce cas, du côté de la modernité.

L'aphorisme postmoderne, dans la postérité de Nietzsche chez qui l'effet d'énonciation déconstruit tout énoncé de vérité, se retrouve plutôt dans la pratique de Baudrillard, par exemple. Non seulement *Fragments*<sup>189</sup> cultive la discontinuité dans ce zapping permanent qui nous fait passer du cinéma à la médecine, de la psychanalyse à l'écologie, des médias aux

<sup>187</sup> : *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973, coll. Folio, pp. 11, 13.

<sup>188</sup> : *Papiers collés* (« Notes pour une préface »), Paris, Gallimard, 1960, pp. 13, 14, 16.

chambres à gaz, des animaux aux intellectuels ou de Baudelaire aux hommes politiques... mais le caractère transgressif des énoncés formulaires est toujours tempéré par l'ironie et par le caractère ludique des jeux sur le langage qui tiennent à distance jusqu'au cynisme désespéré du discours :

Raconter n'importe quoi à quelqu'un, c'est le transformer en n'importe qui. C'est exactement le travail de l'information. (p. 16)

L'aphélie : nous sommes le plus loin possible du soleil. L'apogée : nous sommes le plus loin possible de la terre. L'apathie : nous sommes le plus loin possible de la souffrance. L'agonie : nous sommes le plus loin possible de la mort. (p. 56)

Plus besoin de s'en prendre à la classe politique. Elle pratique l'autodestruction spontanée. Tout ce qu'il faut faire, c'est pratiquer une non-assistance implacable à personne en danger. (p. 63)

Etre contre la guerre - raconter des histoires - chanter sous la douche – ce sont les signes d'un bon naturel. (p. 88)

La servilité est le combustible de la puissance et l'arrogance en est le lubrifiant. (p. 138)

Ceci dit, l'aphorisme, y compris dans ses applications postmodernes, relève essentiellement du genre discursif. En contexte narratif c'est la note qui entre le mieux en résonance avec le principe archipelique de la postmodernité. En effet, la note révèle une écriture du quotidien qui substitue à l'intention diariste un discontinu d'instantanés saisis dans l'hétérogénéité même des formes fragmentales, puisque la note, rebelle à toute rhétorique, peut être tour à tour, pensée, anecdote, aphorisme, digression, souvenir, portrait, description, fait-divers... Il s'agit donc de la forme fragmentale la plus chaotique puisque la seule définition qu'on pourrait en donner rejoint celle des corpuscules de la physique de l'élémentaire dont Schödinger nous dit qu'elles ne sont pas des « entités permanentes » issus de la fragmentation d'un substrat matériel mais des « événements instantanés » :

Nous n'avons plus affaire à des corpuscules dont l'identité est parfois douteuse, mais à des séries discontinues d'événements qu'il est parfois commode d'agglomérer en une trajectoire corpusculaire.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> : Paris, Galilée, 1995.

<sup>190</sup> : Michel Bitbol in Erwin Schödinger : *Physique quantique et représentation du monde*, op. cit., p. 12.

Chez Georges Perros, notamment, la note, sous la forme du fragment libre, apparaît comme un pur événement, pris sur le vif, qui témoigne d'une « lecture » monde dans la conjonction du hasard et de la diversité. D'où la multiplication des supports qui l'accueillent et qui en traduisent l'instantanéité comme la vitesse de saisie : « Pour ne rien perdre de cette incessante lecture, tout m'est bon – bouts de papier, souvent hygiénique, tickets de métro, boîtes d'allumettes, pages de livres. J'en suis couvert. »<sup>191</sup> *Papiers collés* présente ainsi une succession de lieux, d'impressions, de réflexions littéraires, de formules gnomiques, qui sont autant de points d'émergence d'une intériorité en état de self-variance dans une temporalisation totalement discontinue. C'est le monologue incessant d'un énonciateur kaléidoscopique, tour à tour, moraliste désabusé, autobiographe ironique, critique maniant le paradoxe, qui découpe dans une réalité complexe des notes-événements dont la trajectoire sur la page est totalement aléatoire :

La vie est une aveugle qui tient l'homme en laisse.

Il faisait d'elle ce qu'elle voulait.

Au café, à côté de moi, un monsieur riait en lisant *l'Information financière*.

Cours d'éducation moderne. Dites trois fois : Dieu est mort. La vie est absurde. Il faut une révolution, etc. C'est bien. Maintenant, allez jouer aux billes.

J'ai rencontré M. Teste. Et je ne l'ai pas reconnu. Donc c'était bien M. Teste.

Le *Cimetière Marin*. Je regarde. Je pense. Je me pense. Je me dépense.

Ecrire, c'est renoncer au monde en implorant le monde de ne pas renoncer à nous.

Parler, c'était pour lui prendre un temps.<sup>192</sup>

Si l'on examine à titre d'échantillon cette page de *Papiers collés*, on découvre à quel point la note devient chez Perros un principe turbulent. L'instabilité énonciative, tout d'abord, en modifiant sans cesse la focalisation, ouvre et ferme, de manière imprévisible le champ perceptif interne ou externe et l'on passe de l'impersonnel dans sa fonction généralisante à

<sup>191</sup> : *Papiers collés*, Paris, Gallimard, 1960, p. 8.



une subjectivité particularisante, qui transite par des formes mixtes mêlant l'impersonnel exprimé par la phrase nominale ou par l'infinitif aux modes personnels. Cette instabilité travaille ensuite la forme des énoncés qui oscille de la maxime à l'aphorisme en passant par des instantanés perçus ou pensés sur le mode paradoxal, dont la variabilité rhématique redouble les ruptures thématiques. Mais la discontinuité se manifeste également dans le rapport des fragments au blanc de la page qui les sépare et les isole. On voit ainsi se constituer un espace de tension (un champ de force) qui résulte du flux chaotique des particules de langage sur fond de vide ou d'impensé. D'où les deux caractéristiques majeures de ce mode d'écriture fragmentale : l'insularité et la dissémination.

Plus encore que tout autre fragment dont Pascal Quignard souligne « l'autarcie absolue »<sup>193</sup>, la note forme un isolat dans l'économie discontinue du texte particulière. « La note est orpheline » écrit Perros dans la préface de *Papiers collés* et l'écrivain marocain de langue française, Abdelkebir Khatibi, à qui on doit un beau recueil de notes, insiste sur cet aspect :

Ces notes ne sont pas les fragments d'une totalité imaginaire. Elle se replie en leur insularité.<sup>194</sup>

Dès lors, comme on l'a vu plus haut, il n'y a plus d'élément de liaison d'une note à l'autre, le blanc fonctionne comme un interstice vide. Le seul procès de production des fragments est l'adjonction dans une successivité totalement aléatoire.

Cette insularité de la note entraîne sa dissémination en amas inorganisé dont la fractalité contredit toute conception unitaire de l'œuvre. De même que l'amas se substitue au système, le composite remplace le composé dans l'économie discontinue du texte. La note apparaît ainsi comme un déni de la totalité, comme une manière de subvertir les ensembles structurés, les machines textuelles, les grandes constructions narratives ou discursives. D'où l'allergie de Perros aux formes littéraires continues :

Je n'ai pas envie « d'écrire un livre », j'aurai le temps lorsque je serai mort (...) Le goût de l'entreprise m'est totalement étranger. (P.C., p. 7)

---

<sup>192</sup> : Ibid., p. 67.

<sup>193</sup> : *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Fata Morgana, 1986.

<sup>194</sup> : « Notes de mémoire » in *Par-dessus l'épaule*, éd. Aubier, 1988, p. 70, repris sous le titre *Le Livre de l'aimance*, Rabat, éd. Marsam, 1995.

Dès lors, le statut même d'écrivain, en rapport avec l'idéologie de l'œuvre comme *poiésis*, se voit contesté par cette pratique à la fois marginale et déviante qui transforme les « faiseurs de notes » en « contrebandiers de la littérature » :

Donc j'écris pour un écrivain qui sera peut-être moi, mais je n'y tiens pas exagérément. (P.C., p. 10)

Chez Khatibi également la note est une écriture de l'immédiat qui s'oppose aussi bien au journal comme forme linéaire de l'autobiographie qu'au discours conceptuel, de sorte que le livre devient « plus un mode de notation-clip qu'une volonté de penser coûte que coûte. »<sup>195</sup> Ce plaisir du zapping textuel qui fait du fragment libre une écriture résiduelle soumis au principe de désordre, se trouve exprimée de manière analogue chez Perros :

La littérature commence le jour où pour mettre en valeur ce déchet, on se trouve le génie, on prend le temps d'écrire un roman, une lettre, d'entretenir un Journal. C'est justement ce dont je me sens incapable, sans pour autant me résoudre à tuer tous mes spartiates. (P.C., p. 11)

En ce sens, la note peut devenir un mode d'écriture postmoderne, refusant le principe d'unité et de construction mais aussi l'autorité, la hiérarchie, pour le désordre, la self-variance l'archipélagité. Cette dimension « fractale » du fragment libre dont l'irrégularité apparaît autant dans l'effet de discontinuité du texte que dans l'hétérogénéité des particules-événements, explique son emploi chez un auteur de la nouvelle génération comme Annie Ernaux.

### ***2-3 HYBRIDATION ET METISSAGE DU TEXTE : écritures francophones***

Si le collage et la fragmentation sont des dispositifs de discontinuité aptes à représenter le chaos postmoderne, le métissage du texte peut apparaître comme une atteinte à l'unité générique (c'est-à-dire à la « pureté » de l'œuvre), qui fait entrer le principe d'hétérogénéité dans l'ordre de la narration. Mikhaïl Bakhtine<sup>196</sup> a déjà analysé l'*hétérologie* romanesque en proposant les notions-clés de *dialogisme* et d'*hybridation* pour traduire la *polyphonie* de certains textes narratifs (Dostoïevsky, Rabelais). Mais sa perspective translinguistique, qui fait de l'être humain un sujet-en-dialogue, reste intraculturelle et n'affecte pas de manière directe l'identité du sujet moderne. Par contre la littérature dite francophone, dans ses développements les plus récents, en affirmant son hétéroglossie, met en œuvre des dispositifs

<sup>195</sup> : Ibid., p. 10.

<sup>196</sup> : Cf. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pour la traduction française.

de métissage et de créolisation qui manifestent le travail de l'altérité au cœur même de la problématique identitaire. C'est en ce sens que le roman francophone participe de l'aventure postmoderne. Encore faut-il s'entendre sur cette désignation.

Par rapport à la littérature française, le texte francophone introduit une nouvelle complexité qui est d'abord d'ordre linguistique. En effet, la littérature francophone est, fondamentalement, une littérature entre deux langues et si le texte s'écrit en français, il s'agit d'un français déterritorialisé qui héberge toujours une langue étrangère. Or avec l'autre langue, c'est une autre culture, un autre système de valeurs, qui entrent en interférence avec le champ culturel français, de sorte que le frottement des langues mises en contact ne se réduit pas aux seuls effets linguistiques mais induit des dispositifs d'écriture qui relèvent du métissage.

Or l'une des ambiguïtés essentielles du discours politique sur la Francophonie est de donner l'illusion d'une communauté. Sont désignés comme francophones, dans la phraséologie officielle, les pays qui ont « le français en partage », c'est-à-dire un peu plus d'une cinquantaine d'états dont l'ordre alphabétique s'étend de la Belgique à l'ancien Zaïre. Or le mot « partage » reste une métaphore idéologique qui gomme d'importantes différences et de profondes inégalités dans le rapport au français. Quoi de commun, en effet, entre la Belgique, le Luxembourg, la Suisse où le français est l'une des langues nationales, le Québec où il apparaît clairement comme la langue de l'identité face à l'anglo-américain, et le Maghreb où, comme dans tous les pays colonisés, il a été imposé contre les langues nationales ou vernaculaires, qui sont l'arabe classique, l'arabe dialectal et le berbère ? Selon l'histoire du français, dans les pays francophones, la situation linguistique évolue donc d'un bi-linguisme diglossique à fort pouvoir acculturant à un bilinguisme consenti ou assumé qui peut se traduire par des phénomènes d'alternance codique (code-switching) ou de mélange des codes (code-mixing) que le texte littéraire va s'efforcer de reproduire. Car l'histoire même de la littérature francophone traduit cette situation de pluri-linguisme et de compétition symbolique qui met en jeu le français.

En effet, la période pré-moderne, apparaît pour les littératures maghrébine et africaine, dans les années 50. Les premiers écrivains sont souvent des instituteurs, formés à l'école coloniale, qui reproduisent dans un français académique, les modèles littéraires dominants enseignés par l'institution (le roman réaliste et le récit autobiographique). D'où un effet massif d'acculturation... Ainsi Mouloud Feraoun, en Algérie (*Le Fils du pauvre*, 1950) ou Ahmed Sefrioui au Maroc (*La Boite à merveilles*, 1954), racontent-ils, avec une foule de détails d'ordre descriptif, leur enfance, dans la montagne kabyle ou dans la ville de Fes,

cherchant à donner de leur culture une vision de l'intérieur, sans prendre conscience qu'à travers la langue française, ils importent des formes occidentales d'écriture, amnésiques de leurs propres traditions. On retrouve ce modèle mimétique dans la littérature négro-africaine de la première génération (Ousmane Socé : *Karim*, 1935 ; Camara Laye : *L'Enfant noir*, 1953) mais aussi dans la littérature antillaise, avec ce qu'on a appelé le roman « doudouiste » (Daniel de Grandmaison : *Rendez-vous au Macouba*, 1948 ; Gilbert de Chambertrand : *Cœurs créoles*, 1950) qui reproduit les stéréotypes exotiques suscités par un horizon d'attente métropolitain. Le Canada francophone va lui-même développer, de manière plus précoce, à partir de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, une forme de récit mimétique avec le roman du terroir qui exalte l'attachement à l'histoire héroïque de la Nouvelle France et aux valeurs ruralistes prônées par le clergé catholique (Patrice Lacombe : *La Terre paternelle* (1846) ; Antoine Gérin-Lajoie : *Jean Rivard le défricheur*, 1862). Ce roman de la survivance, activé par l'énorme succès de *Maria Chapdelaine* (1914) du Breton-Canadien Louis Hémon, se prolonge jusqu'au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle avec Felix-Antoine Savard ou Germaine Guèvremont.

La modernité, avec ses valeurs d'émancipation et de progrès, apparaît dans la prise de conscience de l'aliénation culturelle et dans la révolte qui, en littérature donnent le jour à une double modernité.

La modernité *contestataire*, tout en utilisant les formes réalistes du roman engagé, dénonce le processus d'acculturation engendré par la situation coloniale. Ainsi Mohammed Dib, en Algérie, dresse-t-il, dans une trilogie romanesque, un tableau de la société qui fonctionne comme un appel à l'insurrection (*La Grande maison*, 1952 ; *Le Métier à tisser*, 1954 ; *L'Incendie*, 1957), tandis qu'aux Antilles comme en Afrique Noire ce sont les valeurs de la négritude qui réinscrivent, contre l'hégémonie des modèles occidentaux, les valeurs africaines, comme fondatrices de l'identité. On connaît à cet égard l'engagement de Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas. Dans le roman, la dénonciation du fait colonial s'inscrit dans la trilogie de l'écrivain camerounais Ferdinand Oyono (*Une vie de boy*, 1956 ; *Le Vieux Nègre et la médaille*, 1956 ; *Chemin d'Europe*, 1960) ou dans l'oeuvre du romancier martiniquais Léonard Sainville (*Dominique, Nègre esclave*, 1951). Au Québec, enfin, la Révolution Tranquille est préparée par les auteurs francophones qui remettent en cause l'idéologie conservatrice et la double colonisation dont ils se sentent victimes : celle des anglo-saxons au plan politique et linguistique et celle du clergé catholique, au plan moral. D'où le développement du roman social qui déplace vers la ville la problématique

existentielle avec Gabrielle Roy, par exemple (*Bonheur d'occasion*, 1945), André Giroux (*Le Gouffre a toujours soif*, 1953), Jean Simard (*Les Sentiers de la nuit*, 1959).

Mais la modernité explosive avec ses valeurs de rupture et d'avant-garde ne révèle que dans les années 60-70 sa dimension *expérimentaliste* en pratiquant, ce que j'ai appelé dans un essai sur la littérature marocaine de langue française, la « violence du texte »<sup>197</sup>. En Algérie, c'est Kateb Yacine qui le premier s'attaque au modèle cartésien du roman en opérant, dans *Nedjma* (1956), une subversion des formes narratives qui rend compte, textuellement, de la déstructuration de l'être colonisé. Après l'indépendance, avec la mise en place d'un régime autoritaire qui confisque la parole et les libertés, un écrivain comme Mourad Bourboune cherche à traduire sa révolte en faisant de son narrateur le prédicateur bègue d'un « anti-Coran » (*Le Muezzin*, 1968) dont le monologue halluciné fait éclater le modèle réaliste du récit. Mais c'est surtout Rachid Boudjedra qui poursuit le combat en déplaçant dans les stratégies d'écriture la dynamique révolutionnaire. Ainsi, dans *La Répudiation* (1969), le récit primaire qui naît d'un échange érotique entre Rachid et son amante française Céline, s'enroule-t-il autour temporalité qui renvoie à deux moments obsédants de la vie du narrateur : son enfance, marquée par le « saccage » de la répudiation de sa mère; son internement au lendemain de l'Indépendance par les M.S.C. (Membres Secrets du Clan) qui évoque la liquidation par le FLN des militants communistes, en dépit de leur engagement dans les maquis. D'où la forme à la fois violente, répétitive, et hantée d'un récit qui ressasse à l'infini les blessures identitaires.

Au Maroc, autour de la revue francophone *Souffles*, fondée par Abdellatif Laâbi en 1966, un groupe d'écrivains expérimente ce que l'un d'entre eux, Mohammed Khaïr-Eddine appelle la « guérilla linguistique ». Car il s'agit de lutter sur deux fronts : sur le front néo-colonial où le français qui s'implante massivement, du fait de la coopération, menace l'identité marocaine, et sur le front politique, où la résistance à la politique répressive du pouvoir d'Hassan II se traduit dans l'écriture par l'éclatement des formes narratives et la mise en œuvre de structures délirantes, figures textuelles de l'oppression (Abdellatif Laâbi : *L'Oeil et la Nuit*, 1969 ; Tahar Ben Jelloun : *Harrouda*, 1973 ; Mohammed Khaïr-Eddine : *Le Déterreur*, 1973).

Au Québec, si le dégel commence avec l'arrivée au pouvoir du Parti Libéral de Jean Lesage qui marque le début de la Révolution Tranquille, très vite l'explosion culturelle de la modernité débouche sur la revendication autonomiste avec la création du Parti Québécois et la naissance d'un Front de Libération du Québec, le FLQ qui commet ses premiers attentats. Les

romanciers vont, de la même manière qu'au Maghreb, se libérer des formes sclérosées du roman ruraliste ou social et mettre en cause les modes de représentation narrative traditionnels. Ainsi : Marie-Claire Blais (*Une saison dans la vie d'Emmanuelle*, 1965) ; Hubert Aquin (*Trou de mémoire*, 1968) ; Anne Hébert (*Kamouraska*, 1970). On trouverait des exemples identiques dans la littérature antillaise, chez l'écrivain martiniquais Vincent Placoloy dont le roman *Vie et mort de Marcel Gontran* (1971) utilise ruptures formelles et figures délirantes ou chez le Haïtien Gérard Etienne dont *Le Nègre crucifié* (1974) porte l'écriture de la violence à la limite de la lisibilité.

\*

Le roman francophone entre dans la postmodernité à partir des années 80. Au Maghreb, la modernité de libération a échoué dans sa tentative de subversion politique et le pouvoir d'Hassan II s'est imposé, tout comme celui du FLN en Algérie. Si aux Antilles, les émeutes nationalistes sont fermement réprimées, au Québec le référendum pour l'indépendance échoue à deux reprises. Face à ce qu'il ressent comme une situation de blocage social, l'écrivain se retourne sur lui-même, passant d'une littérature de l'*idem* (où il se fait le porte parole d'une identité collective) à une littérature de l'*ipse*, c'est-à-dire du moi. Or, dans une société où, désormais, le bilinguisme est assumé, sinon choisi, ce que découvre l'écrivain francophone à travers sa double culture, c'est sa propre altérité qui renvoie l'identité-racine à sa fonction de mythe. Ainsi se manifeste le caractère nécessairement composite, hétérogène, pluriel, de toute identité, individuelle ou collective qui ouvre le texte au métissage, c'est-à-dire à la complexité. Par ailleurs, l'écrivain francophone devient, de plus en plus, un écrivain nomade, vivant entre plusieurs continents et plusieurs cultures, ce qui donne à son regard un caractère nettement décentré, apte à saisir le Différend et à explorer, dans ses propres discontinuités, le travail de la trace contre le monologisme des discours ataviques. Si Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun, Mohammed Dib, Abdelwahab Meddeb, mais aussi Jacques Poulin ou Anne Hébert (jusqu'à son décès), ont choisi la France, Hédi Bouraoui ou Abdelhak Serhane sont installés au Canada, Assia Djebar aux Etats-Unis, sans parler de la nouvelle génération algérienne, déracinée par l'islamisme : Malika Mokeddem, Leïla Marouane, Abdelkader Djemaï, exilés en France... C'est dire que les écrivains francophones, même issus de sociétés post-coloniales, sont en contact permanent avec la pensée contemporaine à l'exemple d' Abdelkebir Khatibi

---

<sup>197</sup> : Marc Gontard : *Violence du texte. La Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981

qui, bien que résidant au Maroc, se désigne comme « étranger professionnel », familier du Collège de Philosophie sous les auspices de Jacques Derrida.

Je m'arrêterai ici sur quelques exemples pour montrer comment le métissage du texte opéré par le roman francophone introduit dans le fonctionnement même des formes narratives une hétérogénéité qui remet en cause l'opposition binaire du même et de l'autre, dans un renouvellement postmoderne du discours sur l'altérité. En effet, si le récit francophone s'énonce entre deux langues, dans un processus de tissage et tension qui aboutit à la constitution d'hybrides narratifs, le dispositif de métissage agit principalement à un double niveau : au niveau du code, tout d'abord, puisque le récit relève de genres différents dans les cultures métissantes, et au niveau des langues, dans la mesure où les interférences linguistiques mettent en place une véritable hétéroglossie du texte. Abordons d'abord la question du métissage générique.

Si l'on prend comme exemple le cas de la littérature maghrébine de langue française où la trace arabo-musulmane travaille la mise en récit, il est évident que le genre romanesque n'existe pas dans la tradition islamique qui ne connaît que trois genres narratifs principaux : la *hikâyat* (le conte), la *sîra* (biographie) et la *maqama* (séance) qui se combine avec la *rhila* (récit de pèlerinage). Dans la culture orale du Maghreb, le conte reste, bien entendu, l'une des formes narratives les plus riches et les plus vivantes et Tahar Ben Jelloun, notamment, a choisi de remplacer dans certains de ses romans la figure balzacienne du narrateur omniscient par celle du conteur populaire tel qu'on le rencontre encore sur la célèbre place Jemaâ-el-fna à Marrakech. Dans ce contexte culturel spécifique, le conteur professionnel tire ses moyens de subsistance de sa performance narrative. Il doit donc d'abord attirer et séduire le public qui déambule sur la place et par l'adresse de son boniment constituer autour de lui un cercle d'auditeurs : la *halqa*. Puis il lui faut ménager suspense et rebondissements pour fidéliser les membres de sa *halqa* qui peuvent à tout moment intervenir pour commenter ou contredire ses propos. C'est ce dispositif oral où la performance du conteur-narrateur se mesure aux réactions de son public que Ben Jelloun introduit comme forme narrative métissante dans ses meilleurs récits : *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987) ou *La Nuit de l'erreur* (1997) :

Amis du bien ! hommes de cœur et d'esprit ! Gens de la Bonté, de l'Ecoute et du Don ! Passants entre les mains de l'Eternel ! Vous qui aimez regarder de l'autre côté de l'horizon, vous qui penchez la tête pour entendre les bruits du monde, vous qui prenez des chemins de traverse pour éviter d'être pris dans les rets de celle qui nous aime tous au point de nous donner tout pour nous le retirer en une fraction de seconde, ô mes amis, sachez qu'il

restera toujours une histoire à conter pour voiler le temps qui passe, une histoire à dire dans l'oreille d'un mourant, un conte à inventer pour aider chacun à revenir à soi, car où que nous allions, quoi que nous fassions, le bonheur est là, à portée de main, sous notre regard, le bonheur est simple, c'est apprendre à se contenter de ce que le jour apporte à la nuit, avoir la santé du corps et de l'esprit et savoir que la clé du trésor est là, dans notre cage thoracique, là où le cœur bat, où les poumons respirent, là où notre sang circule.<sup>198</sup>

Dans cet appel à la Halqa, le conteur Dahmane qui est porteur de l'histoire tragique de Zina, use de toutes les ressources du boniment pour capter l'intérêt de l'assistance. L'étrangeté première de ce protocole d'ouverture vient de la traduction de formules coraniques qui nous introduit dans une culture populaire musulmane d'où toute laïcité se trouve exclue mais, dans cette longue phrase de préambule qui fonctionne sur le mode de l'expansion métaphorique, le conteur use à la fois de flatteries pour séduire le public (« vous qui »...) et d'images qui valorisent la fonction sociale du conte comme remède à l'angoisse et plaisir de l'imaginaire. Mais c'est dans *L'Enfant de sable* que ce dispositif d'oralisation du roman produit le meilleur effet puisque l'histoire d'Ahmed/Zahra dont la double identité masculine et féminine, relève du non-narrable, va échapper à chacun de ses narrateurs successifs pour devenir un récit-labyrinthique seul capable de signifier l'impensable de la double appartenance. Ainsi, le narrateur primaire, celui qui « étale sa natte sur la place » c'est tout d'abord le conteur, Si Abdelmalek. Il s'exprime donc à la première personne mais il lui arrive de déléguer à d'autres la fonction narrative, soit en se référant à divers documents comme le journal d'Ahmed, soit en s'effaçant pour laisser la parole à l'un des auditeurs de la halqa. C'est le cas du frère de Fatima (épouse d'Ahmed) qui vient raconter l'histoire de sa sœur en contredisant la version du conteur. D'où le renversement de perspective qui transforme le narrateur en narrataire et inversement. Autre intervenant du même type, un homme dans l'assistance se lève pour raconter l'histoire d'un chef guerrier nommé Antar dans un micro-récit qui met en abyme le récit-cadre. Lorsque le conteur disparaît, tué par son récit, ce ne sont pas moins de cinq narrateurs qui vont improviser des continuations : trois auditeurs fidèles de la halqa (Salem, Amar et Fatouma), le « troubadour aveugle », un étranger rencontré dans un café de Marrakech et « l'homme au turban bleu », Bouchaïb, que l'on retrouve au début du roman suivant, *La Nuit sacrée*. Mais, très vite, il disparaît à son tour, ruiné par le caractère inouï du récit, pour laisser place à Ahmed/Zahra narratrice ultime de sa propre histoire. Au-delà même de l'effet labyrinthique qui traduit l'étrangeté de l'être bi-lingue, l'hybridation par le récit contique de la forme romanesque révèle, dans la pragmatique narrative, l'hétérogénéité d'un modèle fictionnel qui se construit entre deux cultures.

---

<sup>198</sup> : *La Nuit de l'erreur*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 95.



La rhila, ou relation de voyage, qui peut se construire sur le mode de la description géographique ou sur celui du récit de pèlerinage illustrée dans la tradition arabe par (...) fournit un autre opérateur de métissage générique qui apparaît aussi chez Ben Jelloun (*La Prière de l'Absent*, 1981). Mais c'est surtout chez l'écrivain tunisien Abdelwahab Meddeb qu'une forme narrative dérivée de la rhila permet de relier les fils multiples qui tissent la culture occidentale de l'auteur à la trace islamique qui ne cesse de travailler son imaginaire, dans une double opération de mise en perspective et de critique des deux cultures l'une par l'autre. En effet, bien que Meddeb ne reconnaisse pas une influence directe de la rhila sur sa technique narrative<sup>199</sup>, on peut en supposer néanmoins l'inscription palimpsestique dans son œuvre<sup>200</sup>, en relation avec un autre genre plus discursif : la *maqama*. Car le voyage où s'accomplit le nomadisme identitaire devient chez lui le principe hybridant qui vient chaotiser la notion même de genre dans sa pratique textuelle, qu'il s'agisse du roman (*Talismano*, 1979 ; *Phantasia*, 1986) ou du poème (*Les 99 stations de Yale*, 1995). Je m'arrêterai ici à titre d'exemple sur *Talismano*<sup>201</sup>.

En effet, si la rhila se configure sur l'itinéraire du voyageur géographe ou du pèlerin en voyage vers la Mecque, la *maqama* (séance), illustrée dans la tradition arabe par des auteurs comme Hariri ou Hamadani, vient croiser le récit de voyage, découpant la linéarité spatiale en étapes où le commentaire critique se constitue en expansion discursive du récit. C'est ce double principe de l'itinéraire comme programme narratif et de la séance comme mode digressif, qui évoque la double pratique rhila-maqama dans l'écriture romanesque de Meddeb. Mais son originalité réside dans ce geste impensé d'oubli et de réappropriation du modèle qui lui permet de traduire dans une forme métisse de récit l'hétérogénéité de l'être bilingue.

Dans *Talismano*, l'itinéraire se trouve circonscrit à l'intérieur de la ville de Tunis. Il s'agit en fait d'un retour au pays, prétexte à la déambulation narrative qui, dans la première partie, constitue le récit primaire. Le texte est ainsi jalonné de repères topographiques : « Pasha, Quasba, Sa'dun, Tawfiq »... (p. 17) et le cheminement de l'écriture, se trouve sans cesse métaphorisé par le nomadisme du corps marchant. Mais dans cette dérive soumise au seul principe de plaisir, c'est surtout l'érotisme qui guide la marche et qui, par son pouvoir de

<sup>199</sup> : Cf. Abdellatif El Alami : *Métalangage et philologie extatique (essai sur Abdelwahab Meddeb)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 258.

<sup>200</sup> : Et je laisse aux spécialistes le soin d'indiquer une possible connexion entre la rhétorique soufie de l'itinéraire intérieur vers l'extase mystique (les « stations »), modèle que reconnaît Meddeb et le modèle de la rhila comme itinéraire géographique avec ses « séances ».

<sup>201</sup> : Paris, Christian Bourgois, 1979. Nouvelle édition revue, Paris, Sindbad, 1987. C'est à la première édition que je me réfère.

chaotisation, ouvre le récit aux extensions digressives. En effet, les principales analepses déterminées par les lieux renvoient à des expériences d'ordre sexuel auxquelles la mémoire confère une organisation de type sériel. La porte Bab al'Asal conduit vers le hammam d'enfance, « spectacle indélébile, corps nus » (p. 16). La porte Bab Swiqa s'ouvre sur l'école des filles et les « premiers amours brûlant, feux rougis » (p. 17), tandis que l'Hôpital Charles-Nicolle éveille le souvenir d'une amante, Safia, dont le décès donna lieu à une étrange intervention de la laveuse. Pénétrant du doigt le vagin de la jeune morte, elle découvrit qu'elle était déflorée et entreprit de lui recoudre le sexe. Ce souvenir entraîne le rappel, sous forme d'extension discursive, d'une pratique des Nubiens plantant dans le vagin des femmes mortes une branche de palmier... Même les images pieuses que le narrateur contemple sur les façades des ruelles permettent une lecture érotique, principe de désordre dans la sérialité du référent sexuel, qui fait, ici encore, fonctionner le récit sur le mode turbulent de l'attracteur étrange. Ainsi les représentations naïves d'Adam et Eve, Joseph et Zuleyra ou encore Sidi Amor, Saint patron de Tunis : « corps nu fabulé par la croyance insistante et suppliante de la gente féminine » (p.26). Le rapport détourné entre la destination religieuse de ces images et leur réception érotique engendre, dans un discontinu textuel de plus en plus complexe, les séquences qui suivent. C'est tout d'abord une inconnue voilée qui entraîne le narrateur dans un bouge au fond de la médina pour une brève aventure sexuelle. Dans cet épisode se trouvent enchâssés le souvenir des shaykh débauchés de la mosquée Zitûna et l'évocation de lieux célèbres de prostitution, prétexte à une nouvelle extension narrative qui nous renvoie du bordel de Tunis, Sidi' Abd-Allah Guich à l'époque coloniale, vers ceux de Tanger, Istanbul, Paris, Chartres, jusqu'au Moyen-Atlas marocain où se déploie dans une autre ramification narrative le souvenir d'une aventure érotique antérieure : la liaison avec Zineb... On voit à partir de ces exemples comment le texte de Meddeb fonctionne d'une manière totalement fractale en faisant de la séance-digression un élément qui chaotise le récit tout en contribuant à l'élaboration d'un hybride narratif.

Cette chaotisation résulte de turbulences digressives que l'on peut classer en trois catégories. Les digressions analeptiques simples sont le plus souvent des rétropections qui obéissent au fonctionnement associatif du souvenir, établissant une conjonction ponctuelle entre un lieu perçu dans l'actualité de la narration et le même lieu revisité par la mémoire à une époque antérieure. L'espace sert ici de lien entre les séquences comme pour l'histoire de Safia, générée par l'arrivée en face de l'hôpital Charles-Nicolle. Les doubles digressions analeptiques sont des disjonctions à la fois spatiales et temporelles avec le récit primaire. Après l'épisode érotique de l'inconnue de Tunis, une pipe de kif provoque l'image de

l' « envolée ». D'où l'évocation d'oiseaux qui, dans l'expérience du narrateur, renvoient à Venise, Tunis, Paris, Tanger, Le Caire, Marrakech, Tétouan... Les analepses enchâssées voient en outre l'inclusion de digressions d'ordre discursif, sur Attar et *Le Colloque des oiseaux*, dans la séquence de l'envolée, ou sur l'hypocrisie religieuse, lors de la poursuite de l'inconnue. Dès lors, le récit soumis à une continuelle dérive analogique devient un totalement erratique.

La seconde partie du roman obéit au même dispositif avec un changement de perspective qui vient thématiser le chaos. En effet, au point de vue réaliste de la première partie succède un point de vue allégorique qui se dévoile dans l'excès même de la fiction, l'itinéraire dans la médina de Tunis devenant celui d'une émeute païenne où se mêlent magie, nécromancie, transe du corps, libération sexuelle, dans une inversion généralisée des signes de la hiérarchie sociale.

Enfin, ultime procédure de discontinuité, le lieu de l'écriture, révélé dans un des commentaires méta-textuels, n'est pas Tunis, mais Paris. C'est donc une errance dans les rues de Paris qui suscite l'itinéraire dans Tunis, déterminant lui-même le parcours allégorique de l'idole que les insurgés ont choisie comme emblème. En ce sens, *Phantasia* peut apparaître comme une suite de *Talimano*, dans la mesure où le lieu de l'errance et de la quête d'Aya, femme-métaphore, est essentiellement Paris. Cette superposition spatiale des points de vue dans laquelle Tunis s'abîme dans Paris tout comme Paris s'efface dans Tunis, s'ajoute au discontinu digressif du récit pour engendrer une écriture de l'errance que l'on retrouve dans la syntaxe même de Meddeb. En effet, les deux caractéristiques majeures de sa pratique stylistique sont l'accumulation et l'incomplétude : accumulation de phrases nominales, de syntagmes flottants, de formes verbales semi-finies (infinitif et participe présent), annexant au passage des bribes de paroles, de dialogues dont les marques distinctives ont été effacées. Meddeb n'a qu'un outil de liaison syntaxique, l'apposition, qui manifeste jusque dans la syntaxe le travail de l'hétérogène. Tandis que l'incomplétude apparaît dans l'énonciation (inflation de la forme vide « à » + infinitif) mais également dans l'effacement des déterminants, des prédicats, des pronoms relatifs, qui frappe la syntaxe de discontinuité, comme dans ce court extrait :

Course des pas, rue du musc, square, boucan et bagnoles, ça pue, pont, à traîner ailleurs l'eau dansant, tanguant, mille reflets du cœur sur cette saumâtre peau d'eau que le soleil éclatant maltraite, à peine pierres dessous pont, les ondes répètent les lignes qui bougent. (p. 187)

La rhila arabe subit donc chez Meddeb, une transformation radicale qui fait du récit-itinéraire un dispositif de chaotisation en même temps qu'un hybride narratif. Si la maqama devient un principe de désordre et de turbulence qui, comme chez Butor, obéit au double principe de sérialité et de discontinuité, la mise en récit de l'hétérogène traduit dans l'opération même de métissage des formes, l'interférence et la concurrence des discours qui, dans la bi-polarité Tunis/Paris, constituent le sujet post-colonial, l'ouvrant à son propre chaos c'est-à-dire à son altérité.

On trouverait, dans le roman francophone, bien d'autres exemples de métissage générique. Edouard Glissant, par exemple, a raconté dans *Sartorius* (1999) l'histoire d'un peuple imaginaire, les Batoutos, qui métaphorise non seulement le peuple créole des Antilles en qui l'Afrique comme l'Occident et l'Orient se sont rendus invisibles, mais toute identité nomade fondée sur une généalogie de la trace et de l'errance. Or, pour ce roman, il choisit la « forme-palabre » où « désordre et emmêlement » figurent le partage oral de la parole d'où naît l'épopée des Batoutos<sup>202</sup>. De même, chez Patrick Chamoiseau, (*Texaco*, 1992) l'oralité populaire antillaise : le « fré » par où s'exprime l'imaginaire collectif irrigue le récit de Marie-Sophie Laborieux, retranscrit par le « marqueur de paroles » dans un effet d'« oraliture » où la « parlure » vient métisser la littérature...

Mais l'*impureté*, comme expression de l'hétérogénéité de l'être affecte aussi la langue d'écriture. En effet, si la notion de francophonie implique linguistiquement le travail d'une langue étrangère à l'intérieur du français, cette hétéroglossie peut prendre différents aspects selon le contexte dans lequel les langues ont été mises en présence.

A la période prémoderne de l'espace francophone issu de la colonisation, correspond un bilinguisme imposé. Or, la langue maternelle reste le support fondamental de l'identité dans la mesure où elle structure non seulement le sujet individuel (ipse) jusque dans son inconscient, comme l'a montré Jacques Lacan, mais aussi le sujet collectif (idem) puisque, pour reprendre l'analyse d'André Martinet : « A chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'existence.<sup>203</sup> ». Dès lors, toute atteinte à la langue maternelle, toute mise en concurrence de cette langue dans un écart diglossique, sont ressentis comme une atteinte à l'identité. D'où le débat sur le biliguisme qui peut, selon les cas, être un élément d'enrichissement ou un facteur d'aliénation, situation que résume clairement Claude Hagège :

<sup>202</sup> : *Sartorius*, Paris, Gallimard, 1999, p. 350.

<sup>203</sup> : *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 12.

Il n'est pas douteux que ceux dont le bilinguisme n'est pas le produit d'une situation familiale ou personnelle à symbolique de conflits et n'a donc pas d'incidence fâcheuse sur la personnalité, y puisent un enrichissement intellectuel et un élargissement culturel.

Il en va tout autrement lorsque les deux langues parlées ont vocation intentionnelle et que les usagers de l'une constituent un ensemble plus nombreux et économiquement plus puissant que ceux de l'autre. Dans ce cas le bilinguisme apparaît comme un danger redoutable pour la langue la moins favorisée.<sup>204</sup>

Lorsque l'acculturation fonctionne, à travers l'école coloniale notamment, cette blessure se trouve anesthésiée par la puissance même du désir d'identification à l'autre. Kateb Yacine nous raconte dans *Nedjma* comment Mustapha, amoureux de la maîtresse française, n'a qu'une idée en tête : devenir le meilleur de la classe pour qu'elle le remarque. Dans leur effort pour maîtriser la langue étrangère les écrivains francophones de la première génération ont donc souvent écrit dans un français académique, très respectueux des règles. Et lorsqu'un élément de la langue maternelle affleure, il est toujours différencié graphiquement par l'italique et traduit soit en contexte, soit en note, dans un effet de folklorisation de la culture indigène qui rejoint la pratique exotique d'écrivains comme Loti, par exemple. Ainsi ces quelques lignes, au début de *La Boîte à merveilles*, d'Ahmed Sefrioui :

Nous habitons *Dar Chouafa*, la maison de la voyante (...) Adeptes de la confrérie des *Gnaouas* (gens de Guinée) elle s'offrait une fois par mois, une séance de musique et de danse nègres.<sup>205</sup>

Plus loin c'est le mot *haïk* qui fait l'objet d'une explication et ce lexique arabe, traité comme une matière allogène, se trouve repris sous forme de glossaire à la fin du roman.

La prise de conscience de ce mode d'acculturation qui transforme l'indigénité en altérité aboutit à la remise en cause de la langue française dans la phase expérimentaliste de la modernité. Car la « guérilla linguistique » reste avant tout l'arme d'écrivains formés à l'école coloniale qui ne peuvent écrire ni dans la langue maternelle, lorsqu'il s'agit d'une langue orale (comme l'arabe dialectal ou le berbère), ni dans la langue nationale, comme l'arabe classique qu'ils n'ont pas appris. C'est donc pour ne pas se laisser prendre au leurre des valeurs articulées par la langue imposée qu'ils cherchent à la subvertir. Mais cette violence dirigée contre l'ordre logique du discours ne s'attaque en fait qu'à la norme syntaxique du français scolaire contraint de prendre en charge des formes délirantes de monologue et des structures imprécatives. D'où l'importance de la syncope comme figure syntaxique et de

---

<sup>204</sup> : in *Le Français et les siècles*, Paris, Odile Jacob, 1987, p. 221 ?

l'enflure métaphorique, qui retournent en prose poétique le discours narratif comme dans cet extrait du premier récit d'Abdellatif Laâbi :

Mon épilepsie me prend par la langue. Le mot à facettes de rasoir. Il s'expulse seul et va tramer des complots.  
Ce n'est pas ma faute si je refuse d'être cadavre.  
La muraille bouge. Des portails pour changer de races, confessions, classes. Pustules de tuiles, triques et tôles.  
Géométries asphaltiques. Pour mieux séparer.  
J'aborde la trappe.<sup>206</sup>

L'entrée du texte francophone dans la postmodernité, au-delà de la politique linguistique hésitante des états post-coloniaux, se traduit par la valorisation d'un bilinguisme qui ne s'exprime plus sur le mode du déchirement mais sur celui de l'ouverture du sujet à sa propre altérité. C'est Abdelkebir Khatibi qui, le premier, a découvert en lui la dynamique créatrice du bilinguisme, au point d'en faire la matière même de son œuvre. Refusant le dualisme franco-arabe avec ses clivages et ses frustrations, il a d'abord cherché à déconstruire l'opposition entre les deux cultures en pratiquant la « pensée-autre » et la « double critique »<sup>207</sup> qui imposent une conception rhizomique de l'identité considérée non plus comme une donnée inaltérable du passé mais comme une articulation de traces toujours en devenir. Transposé au plan de la langue d'écriture, le refus du dualisme comme mode d'identification par opposition binaire débouche sur une notion fondamentale dans l'esthétique de Khatibi : celle de « bi-langue ». Entre l'arabe et le français, la bi-langue, comme l'a très bien montré Reda Bensmaïa<sup>208</sup>, ce n'est pas le mélange entropique des deux idiomes mais une langue intervallaire où l'arabe habite le français de manière palimpsestique tout comme le français travaille l'arabe, avec cette part d'intraduisible qui désigne les lieux de creusement d'une double altérité sur laquelle se construit le sujet. C'est tout l'enjeu d'un roman comme *Amour bilingue* qui développe, du traduisible à l'indicible, l'allégorie de la bi-langue dans la relation amoureuse entre un narrateur arabe et sa partenaire française :

Peut-être aimait-il en elle deux femmes, celle qui vivait dans leur langue commune, et l'autre, cette autre qu'il habitait dans la bi-langue. Où étaient-ils donc dans le regard, l'élan, le désir mutuels ?

Ce n'était pas une symétrie de l'un à l'autre, un vis-à-vis vertical et parallèle, mais une sorte d'inversion, la permutation d'un amour intraduisible, à traduire sans répit. L'intraduisible ! passion de tout amour, quand le désir tombe dans l'oubli de soi – séparé.

---

<sup>205</sup> : Paris, Le Seuil, 1954, pp. 7-8.

<sup>206</sup> : *L'Oeil et la Nuit*, Casablanca, éd. Atlantes, p. 16.

<sup>207</sup> : Cf. *Maghreb Pluriel*, Paris, denoël, 1983.

Permutation permanente. Il l'avait mieux compris à partir d'une petite désorientation, le jour où, attendant à Orly l'appel du départ, il n'arrivait pas à lire à travers la vitre le mot « Sud », vu de dos. En l'inversant, il s'aperçut qu'il l'avait lu de droite à gauche, comme dans l'alphabet arabe – sa première graphie. Il ne pouvait mettre ce mot à l'endroit qu'en passant par la direction de sa langue maternelle.<sup>209</sup>

Cette expérience de dés-orientation illustre de manière concrète le vertige de la bi-langue, espace verbal de l'entre-deux où le sujet découvre, dans ce renvoi constant d'une langue à l'autre, le principe même d'une jouissance androgyne.

Le même type d'exploration amoureuse de l'écart entre les langues trouve également une forme de métaphorisation dans un roman d'Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, où pendant neuf nuits Thelja, l'Algérienne, va explorer avec son amant français tous les possibles érotiques d'un amour vécu comme expérience fusionnelle dans la langue de l'autre. Car l'intensité même de son désir vient de ce qu'il s'énonce en français, comme si elle accédait par là au plus intime de la langue autrefois haïe (son père exécuté par l'armée française dans les maquis algériens). Et, symétriquement, le désir de François tire sa force du fait que les mots de l'amour, dans sa propre langue, sont dits par l'amante étrangère dont le français, traversé par ces langues inconnues que sont pour lui l'arabe et le berbère, devient le lieu de la caresse de l'autre. Ainsi les mots se transforment en doigts qui palpent et embrassent le corps aimé comme ce nom qui, d'une manière performative, désigne la « datte », le fruit d'enfance de Thelja, qu'elle nomme en arabe, *deglet en nour* : « doigt de lumière »...<sup>210</sup>

Abdelwahab Meddeb ira plus loin encore, croisant dans *Phantasia* allotopies et hétéroglossie, lorsqu'il remonte sa « double généalogie » à partir du Coran qui s'ouvre sur la sourate de La Génisse par les trois lettres « alef, lâm, mîm »<sup>211</sup>. Et la rêverie philologique, issue de l'incipit coranique, renvoie le narrateur vers Sumer, de sorte qu'à l'alphabet arabe succèdent quatre lignes d'écriture cunéiforme qui rejettent dans un impensable recul du temps l'énigme de l'origine. Mais le vol de Tunis à Orly dans son pouvoir de zapping plonge le voyageur entre deux rives dans un discontinu mental où toutes les langues se cotoient et interfèrent : idéogrammes chinois, citations en arabe de Bistami ou de Hallâj, prescription du décalogue hébraïque, dont la double étrangeté graphique et linguistique voisine avec des éléments d'italien ou d'ancien français.

De la bi-langue comme intervalle de jouissance entre l'idiome maternel et la langue étrangère au babélisme qui ouvre le français à un espace multi-langue, le texte francophone

---

<sup>208</sup> : in *Imaginaires de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 133.

<sup>209</sup> : *Amour bilingue*, Fata Morgana, 1983, pp. 26-27.

<sup>210</sup> : *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997, p. 88.

construit donc une langue métisse où se révèle l'hétérogénéité du sujet bilingue. Mais il existe d'autres dispositifs de métissage linguistique qui vont de la mise en récit du « code switching » à la production d'un « code mixing » que Patrick Chamoiseau appelle *interlecte*.

Le code-switching ou alternance codique<sup>212</sup>, désigne cette faculté propre au sujet bilingue de passer d'une langue à l'autre au cours du même acte de communication en fonction du contexte de l'échange verbal. Si la modernité du roman québécois s'est manifestée au plan linguistique par l'entrée sur la scène littéraire du *joual* (Michel Tremblay) car cet argot populaire représentait la forme vernaculaire de l'identité francophone du Québec<sup>213</sup>, la postmodernité accorde une place plus importante à l'anglo-américain, langue de l'altérité, longtemps combattue, mais qui exprime la dimension américaine du sujet québécois. C'est cette dimension qui travaille l'écriture de romanciers comme Réjean Ducharme (*L'Hiver de force*, 1973), Jacques Poulin (*Volkswagen blues*, 1984) ou Jacques Godbout (*Une histoire américaine*, 1986).

Arrêtons-nous sur *Volkswagen blues* construit sur le modèle du road-movie où un écrivain québécois prénommé Jack et une amie de rencontre, Pitsémine, surnommée la Grande Sauterelle, vont traverser le continent américain de Gaspé, lieu symbolique du débarquement de Jacques Cartier, jusqu'à San-Francisco, ville pluri-ethnique marquée par le souvenir de la Beat-Generation. Pitsémine qui souffre de son métissage car elle est de mère indienne (montagnaise) va découvrir au cours de cette équipée, où se révèle l'histoire de l'Amérique, que son identité métisse est précisément ce qui fait d'elle un sujet du Nouveau Monde, tout comme Jack, qui reconnaît que toute revendication d'une quelconque pureté ethnique est un leurre. Bien des canadiens francophones, « voyageurs » et « coureurs des bois » ont épousé des indiennes et engendré cette culture métisse des plaines (Manitoba et Saskatchewan) avec sa langue composite, le *mitchif* (métis) dont le syntagme nominal dérive du français tandis que le syntagme verbal s'apparente au Cree.

Pour exprimer ce métissage ethnique qui fonde l'inter-culture américaine, un tel roman mobilise au moins six langues : le français américanisé du récit, avec le choix de la simplicité, de la concision et le refus de tout effet rhétorique ; le français québécois, avec ses expressions idiomatiques comme « sacre ton camp » ; le joual qui remplace par le mot « chums » le français « copains » et aussi l'anglo-américain, l'amérindien et le chinois (le chat de

---

<sup>211</sup> : *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 25.

<sup>212</sup> : « L'alternance codique dans la conversation peut se définir comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents. » in John J. Gumperz : *Sociolinguistique interactionnelle*, Université de la Réunion-L'Harmattan, 1989, p. 57.



Pitsémine s'appelle Chop Suey)...Mais surtout, l'interaction verbale est ici traitée sur le mode de l'alternance codique dans un inter-continent où l'anglais se trouve en contact avec de nombreuses autres langues. Ainsi, dans cet exemple :

Quelqu'un faisait du stop. Un homme. Cheveux blancs. Un sac sur le dos...Non, pas un sac : une grosse toile enroulée.

Jack regarda la fille pour voir si elle était d'accord. Elle fit signe que oui et il arrêta le Volks à la hauteur du vieil homme.

- Howdy ! fit le vieux.
- Howdy ! fit la Grande Sauterelle.
- Elle cherchait à imiter l'accent traînant de l'Ouest. Son imitation ne fut pas très réussie, car le vieux demanda :
- You're from the East, aren't you ?
- Yes, dit-elle.
- From Québec, dit Jack.
- Je parle français, dit le vieux.
- Allez-vous loin ? demanda la fille en ouvrant la portière
- En Orégon.
- On va jusqu'à Fort Hall, dit Jack. C'est pas bien loin, mais vous pouvez monter si ça vous convient..
- Merci beaucoup. Ça va reposer mes vieilles jambes, dit l'homme, qui n'avait qu'un léger accent.<sup>214</sup>

Ce passage met en évidence un bilinguisme de type fonctionnel, dans un contexte non diglossique où l'alternance codique répond à une situation de communication qui n'est pas idéologisée. Le vieux salue en vernaculaire américain (« howdy »), la Grande Sauterelle réplique dans la même langue, entrant dans le code « eux » pour pouvoir communiquer et par courtoisie, c'est pourquoi elle cherche à imiter l'accent de l'Ouest américain. Mais le vieux comprend à sa manière de parler qu'elle n'est pas d'*ici*, elle n'entre pas dans le code « nous ». Il pense alors qu'elle vient de l'Est, région plus francophone, ce que laisse entendre son accent. Pitsémine répond par l'affirmative, toujours en anglais et Jack surenchérit : « from Québec », confirmant son identité. Le vieux change alors de langue et utilise le français qu'il connaît, pour entrer dans leur code (le code « nous » des deux Québécois). Seul son « très léger accent » révèle alors son appartenance au code « eux »...Cette rencontre avec le vieux « rambler », nomade interculturel, montre bien comment l'hétéroglossie, sous la forme de l'alternance codique traduit ici l'identité composite du francophone américain.

---

<sup>213</sup> : Le mot « joual » est la déformation du mot « cheval ».

<sup>214</sup> : *Volkswagen blues*, Québec-Amérique, 1984, rééd. Actes Sud-Léméac, 1998, p. 249.

Le roman maghrébin de langue française présente également des exemples d'alternance codique dans un contexte plus diglossique où l'arabe dialectal se trouve déjà saturé de mots ou d'expressions françaises. Un écrivain judéo-marocain comme Edmond Amran El Maleh a su rendre par la technique du discours indirect libre cette pratique vernaculaire qui mêle le français à l'arabe, en inversant les codes linguistiques :

Cette année là Baba venait d'ouvrir son salon à Agadir. C'était Adolfo Moya qui lui avait appris le métier. Jusque là, il se rendait à domicile avec sa mallette à soufflet, des ciseaux, une tondeuse, un rasoir et un peigne. *Ihsra, ihsra ! Mchat el yam ! tqada dak che !* Où et ce temps ? Tout cela est fini. (...) Qu'est-ce que tu es toi, *ould essouk*, un voyou, un parvenu, *Ihsra ! daba chouf*, tu vas voir !<sup>215</sup>

Mais l'alternance codique renvoie ici, dans une perspective critique, à l'époque d'un Maroc pluri-ethnique où Juifs, Arabes et français pouvaient cohabiter. Driss Chraïbi par le caractère parodique de son écriture se rapproche davantage de l'esprit postmoderne lorsqu'il accomplit l'exploit de faire entendre dans la langue française l'équivalent du dialecte marocain dans lequel s'expriment deux fonctionnaires de police venus enquêter en pays berbère. Ainsi, dans cette réponse à l'interrogatoire de l'inspecteur :

- Ah ! bien, dit le paysan. *Wakhkha*, d'accord. Toutes choses sont possibles avec l'aide de Dieu.<sup>216</sup>

le redoublement graphique de la consonne *kh* met en relief l'accentuation du *R* guttural de *Wakha*. Par contre la formule religieuse qui termine la phrase est une adaptation française de l'expression *inch Allah*... Dans un autre passage, cette même formule est transcrite en arabe dans le discours de l'inspecteur Ali, parmi d'autres éléments lexicaux que la transcription en caractères latins rend imprononçables dans la langue française :

Quand tu reviendras parmi nous sur cette montagne de primitifs, un de ces jours, *incha Allah*, je te ferai un plat de *hargma*...ou de *hhliî*, de la viande séchée au soleil, tu sais bien. (p. 144)

Un autre interrogatoire s'effectue dans un français corrompu qui attire la réprobation du paysan, étonné d'entendre les policiers marocains converser en *roumi* :

- *Di menu fretin di rien di tout, chif !* continua l'inspecteur très vite. *Sardine, sardine pourrite...Toi, li gros poisson, li malabar, voyons ! Sacré d'Etat !* (p. 121)

<sup>215</sup> : *Aïlen ou la nuit du récit*, Paris, Maspero, 1983, pp. 92-93.

<sup>216</sup> : *Une enquête au pays*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 116.

Dans leur variété même, ces emplois de l'alternance codique en régime narratif illustrent l'hybridation qu'opère le texte francophone dans son procès d'hétérogénéisation de l'écriture. Mais le métissage linguistique atteint sa forme la plus achevée dans la mise en œuvre de l'*interlecte*.

Pour comprendre ce qu'est l'interlecte, par rapport à la bi-langue, il faut revenir à Edouard Glissant qui, le premier a cherché à comprendre la culture caraïbe hors de l'opposition Europe-Afrique. Pour lui, l'élément fondateur de l'antillanité c'est le procès de créolisation qui détermine le caractère composite de l'identité caraïbe. Il en formule ainsi le principe :

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole.<sup>217</sup>

Pour que la créolisation réussisse, il faut un certain nombre de conditions : l'équivalence en valeur des éléments hétérogènes mis en contact, l'imprévisibilité du résultat et l'insularité, qui fait de la double clôture de l'île et de l'espace plantationnaire le laboratoire privilégié du processus. Si la créolisation aboutit à la création d'une culture composite qui constitue une sorte de modèle réduit d'une globalisation non entropique où les identités-racine sont en voie de régression, la langue créole met en œuvre la même dynamique :

Les créoles proviennent du heurt, de la consommation, de la consommation réciproque d'éléments linguistiques absolument hétérogènes au départ les uns aux autres, avec une résultante imprévisible.<sup>218</sup>

Ainsi le créole antillais résulte-t-il de la fusion de parlers normands et bretons du XVIIème siècle, déjà fortement dérivés du français, avec une syntaxe d'origine africaine. Et cette langue vernaculaire a été pendant longtemps porteuse de la la mémoire et de l'oralité du peuple antillais contre le français, dans un clivage diglossique caractéristique des sociétés post-coloniales.

Avec le manifeste signé conjointement par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant en 1989<sup>219</sup>, la créolité devient non seulement l'expression de l'être culturel antillais mais la revendication, dans le sillage de Victor Segalen, du principe de *diversalité* contre la pensée de l'unique qui reste la tentation fondamentale de toute référence à l'*universel*. La

<sup>217</sup> : *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

<sup>218</sup> : *Ibid.*, p. 21.

créolité se définit dès lors comme *la conscience non totalitaire d'une diversité préservée*.<sup>220</sup> Et Patrick Chamoiseau en appelle à *l'intempérie omniphone*<sup>221</sup> contre « la peste de l'Un ». Le discours antillais en défendant les principes d'archipélicité, de diversalité, de réalité-rhizome, s'inscrit donc fortement dans la postmodernité et l'on n'est guère étonné de trouver dans les essais d'Edouard Glissant des références au « principe d'incertitude qui régit le métissage des cultures »<sup>222</sup> ou à la « nature fractale » des « comportements humains »<sup>223</sup> au sein du « Chaos-Monde ».

Mais le mouvement de la créolité met également en œuvre une poétique qui revendique l'hybridation des formes narratives par l'oralité. Ainsi, comme nous l'avons vu, le conte créole sert-il de modèle à des romans comme ceux de Patrick Chamoiseau (*Solibo Magnifique* 1988), Raphaël Confiant (*Le Nègre et l'amiral*, 1988) ou Ernest Pépin (*Tambour-babel*) et Maryse Condé elle-même utilise le réalisme magique d'un narrateur, héritier du « tireur de contes » dans *Traversée de la mangrove* (1984).

Toutefois c'est le travail sur la langue qui fait aujourd'hui l'intérêt des expériences d'écriture de l'archipel caraïbe. En effet, si la possibilité d'écrire en langue créole coexiste à celle d'écrire en français, comme l'ont montré les romanciers haïtien Frankétienne (*Dézafi*, 1975) ou le Martiniquais Raphaël Confiant (*Jou Baré*, 1976 ; *Bitako-A*, 1986), le principe de co-énonciation qui régit le contrat de lecture du roman francophone dont le public appartient à deux cultures différentes, implique plutôt une interaction entre les deux langues que les écrivains de la créolité ont appelé *interlecte* pour se différencier de l'*interlangue* davantage liée aux problèmes de la traduction. Chez Patrick Chamoiseau ce croisement linguistique entre créole et français, dans un roman comme *Texaco*, par exemple, donne à la langue française un véritable imaginaire antillais. On peut en prendre pour exemple le début du chapitre « Temps de paille » où la conteuse-narratrice remonte aux origines de l'histoire du quartier populaire de Texaco, menacé par un projet de voie rapide. En voici les premières lignes :

A beau dire à beau faire, la vie ne se mesure jamais à l'aune de ses douleurs. Ainsi, moi-même Marie-Sophie Laborieux, malgré l'eau de mes larmes, j'ai toujours vu le monde dessous la bonne lumière. Mais combien de malheureux ont tué autour de moi l'existence de leur corps ?<sup>224</sup>

---

<sup>219</sup> : *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, éd. bilingue français-anglais, 1991.

<sup>220</sup> : *Ibid.*, p. 28.

<sup>221</sup> : *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 266.

<sup>222</sup> : *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 177.

<sup>223</sup> : *Ibid.*, p. 207.

<sup>224</sup> : *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 43.

Dans ce chapitre, comme dans tout le roman, non seulement la translittération d'un vocabulaire créole, qui reste toutefois très minoritaire, pose en arrière plan la présence de la langue maternelle (*rouclaiant, dégras, pians, bagasse..*), mais la transposition de l'oralité populaire avec ses phénomènes de concrétisation (« galoper du cœur sur les grands sentiments » pour : ne pas tomber dans le désespoir, « le pays d'Avant » pour l'Afrique), ses expressions proverbiales (« la vie ne se mesure jamais à l'aulne de ses douleurs ») ou ses métaphores emphatiques (« l'eau de mes larmes », « cette chaux de douleur »), contribue à la mise en œuvre d'un véritable *code-mixing* (ou mélange de codes) qui fait de l'interlecte un double processus de créolisation. Ainsi, dans les phénomènes d'ellipse (« A beau dire à beau faire »), d'agglutination (« l'en-ville », « plus-de-force-l'esclavage ») ou de dérivation (« parler »), le vernaculaire antillais vient créoliser le français tout en se transformant lui-même, en un post-créole, langue composite d'écriture.

Au-delà de la bi-langue, langue de l'entre-deux et des modalités d'interférence de l'alternance codique, l'interlecte institue donc une écriture du diversel où français et créole s'interpénètrent totalement pour produire un langage nouveau, capable de signifier la réalité hétérogène et discontinue du Chaos-monde :

La créolité n'est pas monolingue. Elle n'est pas non plus d'un multilinguisme à compartiments étanches. Son domaine c'est le langage. Son appétit : toutes les langues du monde. Le jeu entre plusieurs langues (leurs lieux de frottements et d'interactions) est un vertige polysémique.<sup>225</sup>

On voit à quel point le roman francophone opère un véritable décentrement en opposant à la conception unitaire et totalisante de l'identité-racine, la vision rhizomique d'une hétérogénéité radicale de l'être. Par l'utilisation de dispositifs de métissage liés à un contexte bilingue ou plurilingue, le roman francophone ouvre ainsi une voie spécifique au récit postmoderne tout en offrant de la globalisation qui bouleverse les échanges interculturels un modèle alternatif à l'uniformation entropique où nous entraînerait toute régression vers l'Unique. C'est en ce sens que Jean-Marc Moura, par exemple, fait du roman francophone une « exploration critique de notre (post-)modernité »<sup>226</sup>, la parenthèse, révélant une fois de plus l'incertitude la critique contemporaine quant à l'emploi du terme.

---

<sup>225</sup> : *Eloge de la créolité, op. cit., p. 48.*

---

<sup>226</sup> : in *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 153.