

Modernisme / postmodernisme: un processus de continuité?

DAN GRIGORESCU

Depuis quelques années, les commentateurs des différents phénomènes de la culture contemporaine ont observé une certaine hésitation dans l'emploi des termes *postmodernisme* et *postmoderne*. Les choses semblaient évidentes au début des années '70, par exemple (quand les concepts avaient la vitalité caractéristique des inventions récentes) et aucun complexe ne venait perturber leur introduction dans les débats théoriques, aussi bien que dans les analyses courantes des créations artistiques. Les mots semblaient avoir alors un sens très clair, aussi avait-on l'impression de pouvoir tracer sans difficultés une frontière entre le modernisme et le postmodernisme. À la fin de la décennie qui vient de s'écouler, Astradur Eysteinnsson constatait que, pour le lecteur de romans postmodernes, il n'y avait plus aucun doute. «L'ère moderne» avait pris fin, l'expansion économique de l'Occident et l'élan des nouvelles technologies étaient devenus un souvenir et relevaient du passé, le monde avait assisté à des catastrophes effroyables, à des guerres, à de terribles confrontations sociales: «le seul domaine où des progrès significatifs ont eu lieu est celui des voyages dans l'espace, mais la Planète Terre garde le souvenir du monde post-apocalyptique que nous avons connu».¹

Mais bien que l'emploi des concepts *postmoderne* et *postmodernisme* témoigne de l'existence des échos de certaines prophéties sur l'écroulement imminent de la société de type occidental – autrement dit de la *modernité* de la seconde moitié du XX^e siècle – les termes s'appliquent beaucoup plus souvent, en fait au *modernisme* littéraire et artistique, et surtout, en général, à ce qui vient, d'une manière significative, «après» le modernisme. Dans le même temps, le *postmodernisme*, qui contient le nom du «concept-père» met en évidence la dépendance intertextuelle à l'égard de son prédécesseur. En d'autres termes, quand on emploie le concept de postmodernisme, on invoque tout de suite celui de modernisme, l'emploi du premier concept entraînant presque toujours une «lecture» pré-conditionnée de l'autre.² C'est dans ce sens seulement que cet essai cherche à identifier certaines données des problèmes que soulève la définition du postmodernisme: la manière dont les concepts du modernisme ont été «lus» par les théoriciens du postmodernisme.

Nul n'ignore que ces derniers ont mis à la disposition de ceux qui croient aux mouvements cycliques de l'histoire littéraire une quantité impressionnante de données; à l'instar des tenants du modernisme jadis, ils se sont empressés de signer l'acte de décès de ce qu'ils considéraient comme étant paradoxalement une tradition à la fois accablante et depourvue de vie. Il est hors de doute que la *mort* est le mot-clef dans cette discussion. Au cours des premières décennies de notre siècle, les porte-parole de l'avant-garde proclamaient, avec une implacable fermeté, que les formes dominantes de la littérature et de l'art sont bel et bien mortes et enterrées.

Souvenons nous que, dans son manifeste de 1909, Marinetti déclarait que les musées peuvent être visités une fois par an «comme on va au cimetière pour la Fête des morts» et il poursuivait en disant que «admirer un tableau ancien c'est comme si l'on versait notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer le plus loin possible, dans les spasmes violents de l'action et de la création». Et Virginia Woolf, esprit moderniste beaucoup moins radical, qui a gardé dans son œuvre de nombreux éléments de la tradition culturelle, faisait remarquer que les procédés les plus importants de la narration réaliste sont, «pour nous, tombés en désuétude, leur conventions sont mortes».³

Une telle rhétorique a été reprise aujourd'hui, constatent certains exégètes du post-modernisme. Mais, cette fois, ce n'est pas la *tradition* dans son ensemble, mais le *modernisme* qui est en butte aux attaques. Observant que le modernisme «a été absorbé dans une grande mesure», Hal Poster en déduisait qu'«il est dominant, mais mort».⁴ Beaucoup plus inflexible, Leslie Fiedler écrivait, il y a une vingtaine d'années: «Le type de littérature qui s'est arrogé le nom de *moderne* (avec la présomption qu'il représente le moment suprême *du* progrès de la sensibilité et de la forme, qu'au-delà d'une telle littérature la nouveauté n'est plus possible) et dont le triomphe a duré de la veille de la première guerre mondiale jusqu'à tout de suite après la seconde guerre, est *mort*, c'est-à-dire appartient à l'histoire et non à l'actualité.»⁵

Il est impossible de ne pas observer la distinction nietzschéenne entre *l'histoire* et *l'actualité* qui provient évidemment, de l'arsenal moderniste – que Fiedler se rende compte ou non de ce détail. Mais même si l'on accepte l'idée que le modernisme est mort, on ne peut cependant pas en déduire qui pourrait bien être son successeur. D'autant plus que même dans les discussions sur l'époque d'après le modernisme, la métaphore de la mort a été souvent invoquée. Franco Moretti, par exemple, soutenait que les grandes œuvres du modernisme «ont constitué la dernière *période littéraire* (c'est Moretti qui souligne) de la culture occidentale. Dans un intervalle de quelques années, la littérature européenne a atteint sa limite extrême et semblait être sur le point d'ouvrir des horizons nouveaux, illimités. Mais il n'en a rien été: au contraire, elle est morte. Quelques icebergs isolés et une multitude d'imitateurs, mais rien de comparable au passé.»⁶

Sentiment qui a trouvé son expression la plus célèbre dans l'essai *What Was Modernism?* de Harry Levin. Convaincu que «le mouvement moderniste comprend l'une des plus remarquables constellations de génies de l'histoire de l'Occident»⁷, Levin considérait le postmodernisme en premier lieu comme «une perte de l'état de grâce» et comme la «disparition de la race des géants» (p. 278), sa littérature «montrant trop peu d'intérêt pour la vie de l'intellect» (p. 273) mais découvrant, en revanche, la qualité dans la «stupidité» et dans la «défense de l'ignorance» (p. 292). L'essai de Levin a joui d'une large audience, il a été très bien apprécié dans de nombreux cours universitaires; il convient cependant de mentionner qu'il ne nous dit pas grand-chose de ce qui s'est passé, en fait, *après* le modernisme, bien que le titre exprimait le désir de découvrir la manière dont s'achève cette période, «de telle sorte qu'elle ne soit pas contaminée parce qu'il s'est passé ces derniers temps».⁸ Les jugements de valeur de Levin réussissent (peut-être sans le vouloir) à exclure toute investigation analytique et historique de la mutation littéraire qu'il postule.

Les questions essentielles que se posent les commentateurs des rapports entre les deux périodes de l'histoire de la culture de ce siècle sont, à mes yeux, engendrées soit par la nostalgie, soit par un état d'esprit qui ressemble à celui des artistes de l'avant-garde, habitués à contester tout ce qui appartient à une autre orientation littéraire ou artistique.

Peut-on cependant prononcer le mot *schisme*, qu'on retrouve dans certaines études d'il y a une vingtaine d'années?⁹ En tout cas, l'attitude de certains participants aux débats qui eurent lieu à la fin des années '60 et au début de la décennie suivante est révélatrice, un grand nombre d'entre eux étant des auteurs d'une œuvre influente, qui ne reconnaissaient pas l'existence d'une faille entre le modernisme et le postmodernisme.

Frank Kermode, par exemple, proposait qu'on fasse «une distinction sommaire, très utile, entre *les deux phases* (c'est nous qui soulignons) du modernisme et qu'on leur donne le nom de *paléo-* et de *néo-*modernisme; elles se sont consacrées, dans la même mesure, au thème de la crise, vue sous le même éclairage apocalyptique; mais bien qu'elles aient eu ces choses en commun, il y a aussi des différences entre ces phases qui, si elles seront étudiées, pourront être définies et montreront qu'elles ne sont pas si grandes qu'elles ne laissent nous empêcher de les qualifier toutes les deux de 'modernistes'». ¹⁰ Ces mots de Kermode peuvent être lus comme une réponse aux demandes pressantes des artistes et des critiques des années '60 d'être nommés «postmodernistes». Dans un volume publié deux ans auparavant, Kermode reconnaissait que «les aspects schismatiques... sont devenus plus évidents», mais attirait en même temps l'attention sur l'œuvre de Beckett, «un pont entre les deux étapes et également l'illustration de l'orientation vers le schisme». ¹¹ Le «paléo-modernisme» aurait été obsédé par l'idée de «récrire son propre passé», alors que le «néo-modernisme» serait «bruyamment» antihistorique et nihiliste (p. 122). Ce dernier est, selon Kermode, plus accessible que la première phase du modernisme: «Le fait qu'il est difficile de parler du nouveau modernisme devrait représenter un signe qu'il y a un abîme entre l'élite et le reste, et cela n'est qu'un de ses aspects apocalyptiques.» (p. 115)

Les conclusions de Kermode sont à l'évidence opposées à celles auxquelles sont parvenues d'autres théoriciens proéminents du postmodernisme. Son interprétation du postmodernisme est souvent schématique: voulant démontrer de quelle manière le «totalitarisme de la forme» (terme par lequel Kermode entend la *tyrannie* de la forme) reflète le totalitarisme d'une «société autoritariste fermée», il en conclut que c'est à cause de cela que des écrivains comme Pound, Eliot, Yeats, D. H. Lawrence et Wyndham Lewis «ont perdu le lien avec la réalité». Il est significatif qu'on ne trouve pas Virginia Woolf dans cette énumération, sans doute parce qu'elle aurait compliqué la démonstration. Mais, bien entendu, Joyce ne pouvait être absent: l'omission aurait été franchement scandaleuse; Kermode a recours alors à une explication d'une gaucherie surprenante: Joyce serait «un réaliste»¹² (l'un des arguments qui cherche à sauver le créateur d'*Ulysse* de «l'enfer» du modernisme). Ce qui est encore plus symptomatique pour les conséquences de la critique canonique (le canon est alors trop rigide), la théorie de Kermode est appliquée exclusivement à la scène littéraire britannique, le phénomène moderniste du Continent étant complètement absent de sa démonstration.

On en arrive ainsi à donner raison à une commentatrice relativement récente, Marjorie Perloff¹³, qui faisait remarquer que deux groupes de critiques du modernisme, introduisant

dans le débat des acceptions différentes du même canon, peuvent prouver que la période moderniste est définie par deux écrivains très différents l'un de l'autre et qu'elle devient soit *Pound era*, soit *Stevens era*. Dès qu'un seul écrivain ou un groupe restreint (comme dans l'argumentation de Kermode) est investi de ce privilège suprême, les problèmes s'orientent fatalement vers une conclusion préformulée. Mais le choix n'est jamais convaincant et Perloff aboutit à la conclusion qu'il faudra parler d'aspects tout à fait différents de l'histoire littéraire si l'on accepte l'idée – sans conteste légitime – que «la première moitié de notre siècle peut être nommée *Eliot era*» (p. 506).

Un livre publié il y a une dizaine d'années et qui a donné lieu à de nombreuses discussions – *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, de Ricardo Quinones¹⁵ – témoigne de la diversité des points de vue qui peuvent déterminer la formation d'un canon moderniste. Ce livre met en évidence sans l'ombre d'une hésitation son propre canon moderniste: «Comme il ressort clairement, cette étude mettra l'accent sur les modernistes 'classiques', dont la tradition a tendance à créer des groupes sur la base de litanies devenues maintenant familières: Proust, Mann, Pound, T. S. Eliot, Stevens, Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Kafka.» (p. 18) Quinones commence, en fait, son étude en isolant des «chefs-d'œuvre modernistes de la littérature du XX^e siècle» (p. 6) et les dissocie des diverses avant-gardes parce que «au bout du compte, dans les chefs-d'œuvre des années '20 et '30, les modernistes les plus importants sont allés plus loin que leurs associations précédentes avec l'avant-garde et ont donné à ces créations un sens des rapports avec leur propre personnalité dont le résultat est une expérience esthétique complète» (p. 19).

Quinones se réfère donc à une scission historique, mais ses critères semblent tout à fait arbitraires¹⁶: comment «les rapports avec leur propre personnalité» et «l'expérience esthétique complète» pourraient-ils être considérés comme des caractéristiques intégrales de l'œuvre en question? L'argument central de Quinones démontre ainsi, une fois de plus, l'arbitraire du type de canon qu'il emploie: le modernisme est considéré un mouvement constamment orienté *en avant*, il se sépare nettement de ses prises de position antérieures, négativistes, et se rapproche sans cesse des «dimensions mythiques évocatrices de la tragédie grecque» (p. 8). Quinones découvre que ce but est atteint dans *Quatre Quatuors*, dans *Joseph et ses frères* et dans *Finnegans Wake*. Mais Kafka, par exemple, n'est qu'à peine mentionné, en passant...

Le point de vue opposé, celui de Kermode, qui soutient la thèse de la continuité des «deux phases» du modernisme est également adopté par Julia Kristeva, bien que celle-ci accorde plus d'importance aux phénomènes modernistes récents. La littérature expérimentale moderne (qu'on nomme «l'écriture-comme-expérience-des-limites») est expressive par la manière dont «le réservoir biologique menace le système symbolique, l'être parlant se révélant capable d'une restructuration inimaginable du langage ou du discours que guettent des crises ou des effondrements». ¹⁷ Le passage du modernisme au postmodernisme est considéré plutôt comme une modification que comme une transformation radicale: «La question est de savoir si cette frontière de l'écriture a changé d'aspect et d'économie, de Mallarmé et Joyce à nos jours, ceux-ci reflétant ensemble la qualité radicale contemporaine de l'écriture de frontière qui, dans d'autres civilisations, à d'autres époques, trouvait des analogies dans la tradition mystique. Si l'on prend Artaud ou Burroughs comme exemples, il devient clair que leur écriture doit faire

face plus directement que chez leurs prédécesseurs à l'*asymbolicité* spécifique de la psychose ou au cours logique et phonétique qui pulvérise et multiple le sens en prétendant jouer avec lui ou bien la fuir.» (p. 139)

L'argumentation de Lyotard en faveur d'un type de continuité – ou plutôt d'un état natif permanent – où le postmoderne est constamment une partie du moderne est plus surprenante. Il y a même plus: «une œuvre ne peut devenir moderne qu'en étant d'abord postmoderne».¹⁸ Le postmoderne est l'expression expérimentale, dans l'écriture même, dans le signifiant, de ce qui ne peut être présenté». De telle sorte qu'il est "that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable" (p. 81). La célébration de l'experimentalisme se marie, chez Lyotard, à la notion générale de «condition postmoderne» qui se caractérise par l'effondrement des méthodes narratives de l'Occident et par la perte de la vigueur de leurs codes historiques et de leur force d'explication. En termes esthétiques, sa théorie semble impliquer un programme élitiste mais, parce qu'il rejette une nostalgie que partage la collectivité, Lyotard peut être considéré comme quelqu'un qui cherche à réduire à néant «tout type de prise de possession fasciste, menaçant ceux qui explorent les frontières ou qui cherchent à étudier en profondeur ce qui ne peut être présenté».¹⁹ Une telle lecture rapproche Lyotard, à cet égard, de Kristeva, qui est tout à fait consciente de l'ambivalence idéologique de «l'écriture-comme-expérience-des-limites» (parce qu'il existe toujours des forces prêtes à nous sauver du chaos). Mais Kristeva aussi bien que Lyotard sont inflexibles quand ils postulent la continuité de la révolution poétique.

La plupart de ceux qui voient une continuité entre les deux «modernismes» s'appuient cependant sur leur perception négative de tout le phénomène. La critique de Gerald Graff est un tel exemple; dans *Literature Against Itself*, il soutient que toute la trajectoire de la littérature, du romantisme au modernisme et ensuite au postmodernisme, de même qu'une grande partie de la théorie littéraire moderne, est une attaque massive non seulement contre le réalisme, mais aussi contre toute possibilité de maintenir «l'objectif» fixé sur la réalité. Il conteste la description standard du postmodernisme comme étant «un renversement des traditions romantiques et modernistes», soutenant que le postmodernisme doit être plutôt considéré comme un «sommet logique des prémisses de ces mouvements antérieurs qui ne sont pas toujours clairement définis dans les discussions sur ces questions».²⁰

Nous serions tentés de dire la même chose des prémisses établies justement par Graff lui-même au sujet de la continuité du romantisme et du modernisme – surtout lorsqu'il s'élève avec véhémence contre l'idée de dissocier le romantisme du modernisme. Il signale, par exemple, qu'alors que Barthelme pourrait avoir l'intention de se séparer de la «tradition» moderniste parce qu'elle «accepte la nature de l'arbitraire et la nature artificielle de sa création» (p. 53), cette sappe consciente (qualifiée de «déplorable» par Graff) de la légitimité objective de l'œuvre est, en fait, partie intégrante des poétiques modernistes.

Charles Newman, à son tour, – dans *The Post-Modern Aura* – considérera que «le pluralisme de l'art contemporain est parallèle à l'accroissement de la division sectaire de la société».²¹ Newman ne voit aucune contradiction dans la discussion d'un «système qui est astructuré» (p. 70) ou d'un «hyperpluralisme dans l'ordre social» (p. 33). Ou, après avoir affirmé que le

capitalisme moderne est sans aucun doute un phénomène pluraliste et non unitaire (p. 53), il aboutit même, quelques pages plus loin, à la conclusion que «le problème de notre culture pluraliste est qu'elle n'est pas très pluraliste» (p. 135). «Ce qui est 'réel' au sujet du postmodernisme – écrit Newman – c'est bien la manière dont il reflète une société qui n'est plus, en aucun sens, concentrique, et qui est, d'autant moins, celle d'un capital concentrique» (p. 58). Surprenante perspective qui n'est, en fait, qu'une actualisation du point de vue de Lukács lequel, souvenons-nous, affirmait que «le chaos du texte», dans les écrits modernistes, n'est pas une réplique mais un reflet exact de «la société capitaliste»; à la différence, cependant, que le contexte était alors défaitiste.

Il ne faut donc pas s'étonner de voir Newman nous dire non seulement que le modernisme est «une révolution sans ennemi» (p. 192), mais aussi que nous vivons «dans une société sans classes» (p. 197) – une allusion sans doute aux États-Unis surtout. Et cela alors qu'un autre exégète proéminent du modernisme, Daniel Bell, accusait violemment le modernisme pour «l'état chaotique et hédoniste de la culture populaire moderne».²²

L'accord final auquel parviennent Graff et Newman dans leur critique est un appel pour mettre fin à «la présentation antagonique de la production esthétique sous la forme de l'expérimentation et de l'antimimétisme».²³ Non parce qu'ils croiraient à l'effet destructeur de la culture moderne mais parce qu'elle est inutile dans une société qui ne peut être identifiée, d'aucune manière, comme étant hostile. Nous nous trouvons dans une situation où l'on déclare que le modernisme, quelle que soit sa forme, est bel et bien mort; «mais acceptant un tel fait, Graff et Newman se soumettent à une puissante force idéologique, à savoir celle qui cultive l'illusion qu'il n'existe pas de centre idéologique dans une société capitaliste».²⁴

Serait-ce là l'argument final de ceux qui, constatant la continuité de l'évolution capitaliste, malgré ses nombreuses modifications, aboutissent à la conclusion que le modernisme, aussi bien que le postmodernisme, «produit» du capitalisme, sont tous deux des phénomènes continus? Il nous faut constater que la plupart des théories de la «continuité» sont issues, directement ou indirectement, de cette vision unitarienne. Ce qui réclame, sans doute, une reconsidération qui parte obligatoirement non de la relation traditionnelle social / culturel, mais de l'analyse comparée des œuvres mêmes.

NOTES

- 1 Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990, pp. 103-104.
- 2 Stephen W. Melville, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 75.
- 3 Virginia Woolf, «Mr. Bennet and Mrs. Brown», in *Collected Essays*, I, London, Hogarth Press, 1966, p. 330.
- 4 Hal Foster, «Postmodernism: A Préface», in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1987, p. IX.
- 5 Leslie A. Fiedler, «Cross the Border – Close That Gap: Post Modernism», in Marcus Cunliffe, (éd.), *American Literature Since 1900, History of Literature in the English Language*, vol. IX, London, Barrie and Jenkins, 1975, p. 144.
- 6 Franco Moretti, «From *The Waste Land* to the *Artificial Paradise* », in *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, trans. by Susan Fischer, David Forgacs and David Miller, London, Verso, 1983, p. 203.

-
- 4 Harry Levin, "What Was Modernism?", in *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 284.
- 5 Astradur Eysteinnsson, *op. cit.*, p. 106.
- 6 Par exemple chez Stephan Kohler, „Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick”, in *Amerikastudien*, 22 (1977), pp. 8-18.
- 7 Frank Kermode, *Continuities*, New York, Random House, 1968, p. 8.
- 8 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1966, pp. 114-115.
- 9 *Idem*, p. 113.
- 10 Marjorie Perloff, "Pound / Stevens: Whose Era?", in *New Literary History*, 13 (Spring 1982), pp. 485- 510.
- 14 Voir également Fredric Jameson, "Ulysses in History", in W.J. McCormack, Alisier Stead (eds.), *James Joyce and Modern Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982, pp. 126-141.
- 15 Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985.
- 16 Voir aussi, à cet égard, les conclusions de l'analyse entreprise par Eysteinnsson, *op. cit.*, p.7.
- 17 Julia Kristeva, "Postmodernism", in Harry R. Garvin (ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism (Bucknell Review*, 25, n° 2, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1980), p. 187.
- 18 Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", trans. by Régis Durand, publié comme appendice à *The Postmodern Condition: A Report in Knowledge*, trans. by Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 79.
- 19 Astradur Eysteinnsson, *op. cit.*, p. 108.
- 20 Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 32.
- 21 Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction to an Age of Inflation*, Eyanston, Illinois, Northwestern University Press, 1985, p. 9.
- 22 Daniel Bell, "Beyond Modernism, Beyond Self", in *The Winding Passage: Essays and Socioio-gical Journeys, 1960-1980*, New York, Basic Books, 1980, p. 293.
- 23 Charles Newman, *op. cit.*, p. 198.
- 24 Astradur Eysteinnsson, *op. cit.*, p. 142.