
Tangence



Une critique du postmoderne

Robert Dion

Number 39, March 1993

La fiction postmoderne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025755ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025755ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dion, R. (1993). Une critique du postmoderne. *Tangence*, (39), 89–101.
<https://doi.org/10.7202/025755ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Une critique du postmoderne¹

Robert Dion

Man empfand die Gegenwart nun nicht mehr als Antiklimax eines zu Ende gegangenen, heroischen Zeitalters, sondern als vielversprechenden Neubeginn².

Michael Köhler, « "Postmodernismus": Ein begriffsgeschichtlicher Überblick ».

Comme le titre du numéro, l'intitulé de cet article assume son ambiguïté. Trait d'époque significatif: il prend le parti d'en jouer. La « critique du postmoderne » renvoie, bien sûr, à l'escadre des contempteurs de la postmodernité, de Habermas à Kramer. Mais elle fait en même temps référence à l'empreinte que les discours de la postmodernité (ceux de Lyotard et de Derrida surtout, dans le domaine francophone) ont laissée sur une certaine critique littéraire; « critique du postmoderne » signifie donc aussi « critique littéraire de l'ère postmoderne ». Il faut entendre ici la critique littéraire comme le corpus des discours du savoir produits sur des phénomènes et des textes dits littéraires³.

D'une certaine façon, l'histoire de la postmodernité pourrait être vue comme celle de l'avènement simultané — et autoproclamé — d'une littérature, d'une critique et d'une théorie postmodernes. L'abolition de la distance entre création et critique, en permettant l'esthétisation de cette dernière, en signalerait égale-

1 Cet article appartient à une série consacrée à *L'adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980)*. Ce projet de recherche est subventionné par le CRSH du Canada, le Fonds FCAR et l'Université du Québec à Rimouski.

2 « Dorénavant, on ne ressentait plus le présent comme l'anticlimax d'un âge héroïque parvenu à sa fin, mais plutôt comme un recommencement prometteur. » [Je traduis]

3 Ce qui inclut entre autres les articles à caractère théorique sur le fonctionnement des discours littéraires et les analyses de textes particuliers, mais exclut la critique journalistique, les comptes rendus, etc.

ment la fin. Règnerait dorénavant une sorte de *Zeitgeist* de l'«anything goes», si je puis dire, et la postmodernité de la critique résiderait précisément dans sa renonciation à être critique. Comme le note Michaël LaChance, qui propose de nommer «créatique» l'effet de simultanéité création/critique, «la critique postmoderne ne saura rendre compte des expériences artistiques que pour autant qu'elle aura été constitutive de celles-ci»⁴. Juge et parti, la critique postmoderne ne serait, en somme, que le relais publicitaire d'une littérature du n'importe quoi — d'une littérature lasse des dogmes de la modernité, et plus particulièrement du «high modernism» de la première moitié du xx^e siècle. Je fais ici l'hypothèse — à vrai dire peu risquée — qu'elle ne se réduit pas à un support promotionnel, et je propose de l'envisager comme une critique qui, s'étant départie de ses aspects empiriste et scientifique, revendique son hétérogénéité constitutive et s'inscrit sans complexe dans le prolongement des discours qu'elle prend pour objet. Incidemment, en signalant certaines caractéristiques de la critique littéraire postmoderne, je ferai peut-être aussi surgir quelques traits qu'elle partage avec la critique moderne.

Définir le postmoderne

En premier lieu, il faut éviter de définir le postmoderne, de façon simpliste, comme ce qui s'oppose à un modernisme «classique», «culminant». Mieux vaut retenir le paradoxe lyotardien, qui, sur la prémisse d'un postmoderne participant du moderne, stipule qu'une œuvre «ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent.»⁵ De même qu'en répudiant les préceptes modernistes (fonctionnalisme, formalisme) le postmodernisme s'inscrit paradoxalement dans la *tradition moderne* de la rupture⁶, le modernisme, suivant Lyotard, cultive en lui-même comme principe dynamique d'évolution un soupçon à l'égard de ses pratiques — soupçon, pour ainsi dire, postmoderne avant l'heure. Bref, par-

4 Michaël LaChance, «Le postmodernisme est-il généré par la critique?», *La petite revue de philosophie*, vol. IX, n° 1, automne 1987, p. 105.

5 Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 365.

6 L'oxymore est d'Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

delà les époques, le postmodernisme représente une *attitude* — c'est bien ce qu'on lui reproche — et, en matière de critique littéraire, il n'est peut-être que l'exacerbation de ce que constitue au fond toute critique: une hybridation discursive. J'y reviendrai; pour le moment, sans insister sur les origines de la dénomination «postmodernisme» — par exemple, dans le domaine hispanique afin de désigner un mouvement littéraire du début du siècle, aux États-Unis chez Arnold Toynbee pour marquer le tournant historique survenu après 1875, etc.⁷ —, j'entends décrire cette attitude ou, pour utiliser un vocable attaché à l'esthétique en cause, cette *posture* postmoderne.

En Amérique du Nord, l'un des terrains privilégiés du débat sur la postmodernité a été l'architecture. En proposant comme anti-modèle, dans *Learning from Las Vegas*⁸, l'architecture de la capitale américaine du jeu, Robert Venturi partait en guerre contre un modernisme issu principalement du Bauhaus. Il s'insurgeait contre le puritanisme du style international (Le Corbusier, Wright, Mies Van der Rohe), stigmatisant, comme l'indique Fredric Jameson,

[...] the bankruptcy of the monumental (buildings which, as Venturi puts it, are really sculptures), the failure of its protopolitical or Utopian program (the transformation of all social life by way of the transformation of space), its elitism including the authoritarianism of the charismatic leader, and finally its virtual destruction of the older city fabric by a proliferation of glass boxes and of high rises that, disjoining themselves from their immediate contexts, turn these last into the degraded public space of an urban no-man's land.⁹

7 À ce propos, voir Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, et spécialement le chapitre IV, «Toward a Concept of Postmodernism».

8 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972.

9 Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Volume 2. Syntax of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 105: «[...] la faillite du monumental (des édifices qui, comme l'affirme Venturi, sont de véritables sculptures), l'échec de son programme protopolitique ou utopique (la transformation de la totalité de la vie sociale par celle de l'espace), son élitisme qui inclut l'autoritarisme du leader charismatique, et, enfin, sa destruction éventuelle du tissu urbain de la cité ancienne par la prolifération des hautes tours de verre qui, en se coupant de leurs contextes immédiats, transforment ces derniers en espaces publics dégradés, en no man's lands urbains.» [Je traduis]

Ainsi, avant de gagner les milieux philosophiques européens, la question de la postmodernité s'est posée en Amérique à propos d'une esthétique, d'un *style*. Aux États-Unis, les essais sur la faillite des métarécits (Lyotard) et sur la contestation du projet moderne des Lumières (projet inachevé d'après Habermas) ont été devancés par un changement de *style culturel*, c'est-à-dire par une manière nouvelle de faire du nouveau (logique du *néo*-). C'est avant tout l'esthétique héritée des Lumières que rejettent, de façon viscérale parfois, les postmodernes américains; est déniée, entre autres, la primauté du spirituel sur le matériel, de l'intellectuel et du conceptuel sur l'intuitif, de la forme sur la matière, du projet sur la réalisation, de l'unité sur la variété. D'une manière générale, selon Jameson,

[...] it seems clear that the artists of the «postmodern» period have been fascinated precisely by the whole new object world, not merely the Las Vegas strip, but also the late show and the grade-B Hollywood films, of so-called paraliterature with its airport paperback categories of the gothic and romance, the popular biography, the murder mystery and the science-fiction of fantasy novel (in such a way that the older generic categories discredited by modernism seem on the point of living an unexpected reappearance).¹⁰

Pour radicale qu'elle soit, cette revendication du mauvais goût s'avère peu subversive, car elle s'était imposée dès la fin du XIX^e siècle: «J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires» (Rimbaud); «Mon goût, si l'on veut, est dépravé; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques» (Zola). Malgré l'exemple de ces précurseurs, il reste que l'introduction massive de la culture populaire dans la culture savante, qui se trouve à compromettre l'autonomie de l'art voulue par les Modernes, constitue un phénomène relativement

10 *Ibid.*, p. 112-113: «[...] il semble clair que les artistes de la période "postmoderne" ont été fascinés par le nouveau monde des objets, et non seulement par le Las Vegas *strip*, mais aussi par le "late show" et les productions hollywoodiennes de série B, par ce qu'on appelle la paralittérature avec ses éditions de poche comprenant les catégories "roman d'horreur", "roman sentimental", incluant la biographie populaire, le roman policier, la science-fiction et le fantastique (de sorte que les vieilles catégories génériques discréditées par le modernisme semblent sur le point de faire un retour inattendu).» [Je traduis]

récent, caractéristique d'une ère postmoderne fascinée par le recyclage des poncifs (*cf.*, entre autres, le pop art).

Cela dit, en littérature, il est difficile de définir le postmoderne de façon univoque, et en particulier de cerner la signification du préfixe *post*, qui suppose un *après* du modernisme. À bon droit, Antoine Compagnon s'interroge: «Que serait cet *après* de la modernité que le préfixe désigne, si la modernité est l'innovation incessante, le mouvement même du temps?»¹¹ Faut-il ériger une cloison étanche entre modernité et postmodernité, ou convient-il plutôt de considérer la seconde comme le simple prolongement de la première — comme son intensification? *Ulysse* est-il moderne ou postmoderne? Et *Finnegan's Wake*? On le voit, la différenciation de ces deux moments de l'évolution esthétique ne va pas de soi. Il n'est d'ailleurs pas plus aisé de les situer l'un par rapport à l'autre sur le plan idéologique; comme le montrent Jameson¹² et Habermas¹³, il existe un postmodernisme antimoderne et un postmodernisme promoderne, ainsi qu'un antipostmodernisme antimoderne et un antipostmodernisme promoderne. Postérité ou répudiation du moderne, pour reprendre les termes de Compagnon, le postmoderne demeure foncièrement ambigu. Pourtant, on reconnaît certaines caractéristiques communes aux œuvres régies par cette esthétique évanescence. Je me permets ici de reprendre la liste assez complète qu'en dresse Ihab Hassan dans *The Postmodern Turn*: 1) l'indétermination (les ambiguïtés, les ruptures); 2) la fragmentation; 3) la décanonisation (la délégitimation des codes dominants, des métarécits; le parti pris pour les «petites histoires», l'hétérogène); 4) la dépersonnalisation, la surperfficialité (*the depthless-ness*); 5) l'Imprésentable, l'Inprésentable (l'infigurable, le non iconique); 6) l'ironie; 7) l'hybridation (la «paracritique», le nouveau journalisme (Wolfe), le roman non roman (Capote, Mailer)); 8) la carnavalisation (la polyphonie, le conflit des codes); 9) la performance, la participation (le scriptible, l'éphémère); 10) le constructionnisme (les fictions heuristiques); et 11) l'immanence (la dissémination, la symbolisation généralisée)¹⁴. À une esthétique

11 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 143-144.

12 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; voir en particulier le chapitre II, «Theories of the Postmodern».

13 Jürgen Habermas, «Modernity versus Postmodernity», *New German Critique*, n° 22, 1981, p. 3-14.

14 Hassan, *op. cit.*, p. 168-173.

moderne qui lie l'accomplissement de la littérature à son essentialisation, le postmoderne oppose un éclectisme que certains, Meschonnic en tête, qualifient de laxiste¹⁵. Cet éclectisme permet de ranger sous le pavillon du postmoderne bon nombre d'œuvres, y compris certains classiques du modernisme (pensons à la captation de Proust et de Kafka par Deleuze, par exemple). C'est dire que la postmodernité constitue une nébuleuse aux contours flous, un concept « mou », toujours menacé de dissolution; elle ne représente pas un paradigme au sens de Kuhn, mais bien plutôt une aire de « connaissance tacite » (*tacit knowledge* — Polanyi).

Postmodernité de la critique littéraire

La « condition » postmoderne, remarque Suzanne Foisy, « mène [à] un désir effréné et joyeux de théorie »¹⁶. L'incorporation du projet théorique/critique au projet littéraire est, on le sait, l'un des aspects dominants de la postmodernité: l'idée de l'œuvre et le commentaire sur l'œuvre tendent à devenir l'œuvre¹⁷. On peut raisonnablement penser que cette dimension théorique/critique vise à compenser l'effet « populiste » produit par l'intégration de la culture de masse et de la contre-culture; ainsi, la théorie et la critique auraient pour résultat de rendre la littérature postmoderne à la culture des experts. Tant et si bien que le caractère « démocratique » de cette littérature s'avérerait un leurre. Or, si l'on peut dire que, globalement, la littérature postmoderne est un art de la théorie et de la critique (une « créatique ») remettant en cause les canons de la modernité, les avant-gardes, le Progrès, que dire de la critique littéraire elle-même? En existe-t-il une variété postmoderne, ou toute critique ne participe-t-elle pas, par certains côtés, du postmoderne?

Il est clair qu'une critique littéraire d'un type nouveau accompagne les œuvres reconnues (sur-le-champ ou après coup) comme postmodernes. L'autonomisation par rapport aux œuvres,

15 Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988, 316 p.

16 Suzanne Foisy, « Entre le chef-d'œuvre de la critique et le "bad painting" de la philosophie », *La petite revue de philosophie*, vol. IX, n° 1, automne 1987, p. 28.

17 Comme par exemple chez Nicole Brossard. Voir à ce propos mon article, « Écrire ce qui donne à lire. Nicole Brossard lectrice », *Voix et images*, n° 50, hiver 1992, p. 250-263.

la propension à se placer en concurrence avec les textes littéraires¹⁸, à se donner comme création: voici qui confère à la critique un statut nouveau — quoique ambigu, puisque l'assimilation du métadiscours critique à la création littéraire abolit la distance qui, précisément, fonde la critique. La postmodernité met donc en contiguïté les discours critique et littéraire, le métatexte s'anastomosant au texte-cible. Critique comme création, création comme critique: le mélange des genres s'érige, peu ou prou, en nouveau canon — et l'on voit se multiplier les amalgames «analyse-théorie-fiction-autobiographie-etc.» Bref, on constate que la critique postmoderne tend à intégrer les procédés de la littérature postmoderne. Dans un article intitulé «The Object of Post-Criticism», Gregory L. Ulmer met bien en lumière ce fait, indiquant «that the principal device taken over by the critics and theorists is the compositional pair collage/montage»¹⁹, procédé utilisé en littérature depuis au moins Joyce et Döblin. Il définit le collage comme un transfert de matériau d'un contexte à l'autre, et le montage comme la dissémination de cet emprunt dans le nouveau contexte²⁰. Cet «usage» de la critique postmoderne est très visible dans les travaux d'un Ihab Hassan, dans ce qu'il nomme la «paracritique», qui fait appel à des «Frames», à des «Slippages», au «Montage», à des «Frames within a frame» — en d'autres termes, à tout ce qui déconstruit le discours critique, le fragmente, entraînant des ruptures, des glissements (d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre), dans un système d'allusions et de citations généralisé.

À la limite, comme dans une certaine critique déconstructionniste, la critique postmoderne a pour caractéristique principale de ne parler que d'elle-même, ne répercutant du texte-cible que quelques résonances lointaines; ou encore, privilégiant telle vertigineuse trajectoire spiralee, elle s'approprie le discours que le

18 Dans les années soixante et soixante-dix, en France tout particulièrement, la critique tend à supplanter l'écrivain sur la scène littéraire. À ce titre, le cas de Roland Barthes est exemplaire; celui-ci s'est opportunément approprié, en l'interprétant et en le reformulant, le travail des écrivains de cette période.

19 Gregory L. Ulmer, «The Object of Post-Criticism», *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (éd.), Port Townsend (WA.), Bay Press, 1983, p. 83: «que le principal procédé adopté par les critiques et les théoriciens est la paire d'éléments compositionnels collage/montage.» [Je traduis]

20 *Ibid.*, p. 84.

texte littéraire tient sur lui-même, son «métatextuel» pour dire comme Bernard Magné²¹. Si la critique postmoderne, comme toute critique, broie les textes, les concasse, les segmente, pour les exproprier et se les incorporer dans un second temps, se construisant en somme sur les ruines de l'œuvre littéraire (comme certaines villes médiévales sur le substrat romain), elle ne se soucie guère, au terme de l'opération, de recomposer le texte analysé, de le rendre à lui-même, à sa totalité. Elle s'inscrit d'ailleurs en faux contre les notions de totalité, de cohérence, de clôture; en définitive, à la «réconciliation esthétique», elle oppose (et préfère) la «non-coïncidence»²². Les critiques postmodernes ont conscience de se situer au croisement de plusieurs disciplines mal assurées, de savoirs tremblés, de textes problématiques («In truth, écrit Hassan, we work (read, write, teach) among breaking and intersecting frames.»²³) Ils se réclament, du reste, de cette indétermination même, le caractère téléologique de la critique traditionnelle leur apparaissant comme la manifestation de préjugés tels la croyance en une vérité de la critique et en une harmonie fondamentale de l'œuvre (que viendrait confirmer son bon fonctionnement sur le plan esthétique — Doubrovski). Leur définition de la critique, à l'opposé du rigorisme des structuralistes et des New Critics, est, pour employer une métaphore d'actualité, oecuménique:

It is a function of language, power, and desire, of history and accident, of purpose and interest, of value. Above all, it is a function of *belief*, which reason articulates and consensus, or authority, both enables and constrains.²⁴

La visée critique postmoderne ne se limite pas à la compréhension du texte; elle engage la subjectivité, l'histoire personnelle, l'imagi-

21 Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, vol. XIV, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77-88. Voir aussi Janet Paterson, «*Le vieux chagrin*, une histoire de chats? Ou comment déconstruire le postmoderne», *Le Roman québécois depuis 1960*, Louise Milot et Jaap Lintvelt (éds), Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 181-193.

22 Janet Paterson, *op. cit.*, p. 182.

23 Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 121: «En vérité, nous travaillons (lisons, écrivons, enseignons) à partir de cadres brisés et entrecroisés.» [Je traduis]

24 *Ibid.*, p. 175: «Elle est une fonction du langage, du pouvoir, du désir, de l'histoire et du hasard, de l'intention et de l'intérêt, de la valeur. Par-dessus tout, elle est une fonction de la *croyance*, qui donne forme à la raison et qui, à la fois, permet et limite le consensus, ou l'autorité.» [Je traduis]

naire, le corps du lecteur. Refusant la totalité, elle n'en mobilise pas moins l'être entier du critique; le *close reading* s'avère aussi et surtout un corps à corps avec le texte — texte qui constitue l'enjeu de plusieurs discours: d'un discours du savoir, certes, mais aussi d'un discours du pouvoir (qui «détourne» le sens obvie et le fait éclater), du désir (qui met en miroir texte et lecteur), etc.

Contrairement à la critique moderne (*grasso modo*: le structuralisme, la sémiotique, pour m'en tenir à l'aire francophone), la critique postmoderne ne cherche pas à occulter le problème de la référence afin de se placer sur le seul terrain des correspondances formelles (et ainsi travailler à la «purification» de la littérature); elle vise au contraire à problématiser l'activité même de référence (Owens²⁵). Qui plus est, elle se refuse à tenir pour négligeable la surface du texte, sa manifestation — récusant du même coup toute une mystique des niveaux, de la profondeur (Greimas) —, et s'attache de préférence aux chatoiements du signifiant; comme le signale Ulmer, la critique postmoderne «explores the literal — *letteral* — level of language itself, in a horizontal investigation of the polysemous meanings simultaneously available in the words themselves — in etymologies and puns — and in the things the words name.»²⁶ Aux larges structures, elle substitue donc les effets de surface, tout comme une certaine architecture, celle de Bofill ou de Johnson par exemple, privilégie l'ornement — colonnes néo-classiques et frontons pastichant l'art grec — au détriment de la fonction²⁷.

Parce que la postmodernité remet en cause les récits de légitimation²⁸, spécialement dans le domaine du savoir, il n'y a plus de scientisme de la critique littéraire qui tienne. Si, comme le signale Mary Hesse, «le langage de la science théorique est irré-

25 Craig Owens, «The Allegorical Impulse (Part II)», *October*, n° 13 (1980), p. 79-80.

26 Gregory L. Ulmer, *op. cit.*, p. 95: «explore le niveau littéral — la *lettre* — du langage lui-même, dans une recherche horizontale de la pluralité des sens présents simultanément dans les mots eux-mêmes — dans les étymologies et les calembours — et dans les choses que les mots nomment.» [Je traduis].

27 De Bofill, on peut citer l'ensemble Antigone à Montpellier; de Johnson, la tour AT & T à New York. Dans les deux cas, on est loin du rigorisme d'un Adolf Loos proscrivant le décoratif et l'ornemental. Il ne s'agit pas tant, chez ces postmodernes, de repenser l'ensemble résidentiel et le gratte-ciel que d'en refaçonner l'aspect extérieur, et principalement la façade.

28 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

ductiblement métaphorique et informalisable et [...] la logique de la science est une interprétation circulaire, une réinterprétation et une autocorrection des données selon la théorie et de la théorie selon les données»²⁹, la critique littéraire est alors d'autant plus libre de procéder à la métaphorisation des concepts, de recourir au métalangage comme à une allégorie (Derrida). Délestée du poids du scientisme et de l'empirisme, la critique postmoderne ne se reconnaît d'autre fidélité qu'au texte lui-même, à son irréductible matérialité, à sa polysémie intrinsèque: dans la théorie du Texte, écrivait Barthes, «le sens ira vers sa multiplication, sa dispersion»³⁰. Et la critique aura pour objet de prolonger le texte, de le récrire, de l'exacerber — de «faire avec» sans se placer en surplomb, et, si possible, de faire mieux.

Cela dit, il importe de noter que, parallèlement à la critique littéraire postmoderne³¹, une certaine critique moderne continue d'être pratiquée, qui se réclame de divers systèmes théoriques idéalement «purs», totalisants et cohérents (sémiotique, narratologie, etc.) et privilégie le mode dénotatif du langage au détriment de son aspect connotatif (Lyotard). Se donnant pour un métalangage légitime et hégémonique, ou du moins ne questionnant pas sa légitimité, cette critique prétend déboucher sur un savoir positif, vérifiable ou falsifiable. À la suite de l'expérience des années soixante et soixante-dix, elle a évidemment rabattu de ses prétentions à la scientificité; elle s'assimile elle-même, comme l'avait constaté Genette à la suite de Lévi-Strauss, à un «bricolage» *ad hoc*, au même titre que de larges secteurs de la linguistique et des sciences humaines en général. Mais, pour avoir limité ses ambitions, elle n'en demeure pas moins attachée à une rigueur ennemie de tout éclectisme (trop) apparent. Nul doute que cette critique s'avère, encore aujourd'hui, un paradigme actif dans le champ des études littéraires — qui n'ont pas été complètement gagnées, tant s'en faut, à la postmodernité.

Insistons d'ailleurs sur le fait que toute critique, qu'elle soit moderne ou postmoderne, ressortit par certains aspects à la post-

29 Mary Hesse, citée dans Richard Rorty, «Habermas, Lyotard et la postmodernité», *Critique*, n° 442, mars 1984, p. 183-184.

30 Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.

31 Parmi les praticiens québécois de la critique postmoderne, toutes tendances confondues, on compte entre autres Anne Élane Cliche, Simon Harel, André Gervais, Sherry Simon.

modernité, ce qui n'est sans doute pas surprenant et ne prouve peut-être rien, sinon que les définitions de cette dernière sont trop englobantes ou trop floues. Ainsi, par exemple, toute critique se révèle foncièrement hétérogène. L'hétérogénéité, dont on a fait l'un des traits définitoires de la postmodernité³², ne serait donc pas l'apanage de la critique postmoderne. De tout temps, en effet, la critique littéraire a fait place à une multiplicité d'instances énonciatrices, à une multitude de discours, que ce soit par le truchement de la citation ou autrement; la critique est donc foncièrement hybride, composite. De ce point de vue, la postmodernité n'a donc rien changé; seulement, dans ce dernier cas, l'hétérogénéité n'est plus *montrée*³³, mais dissimulée: plutôt que d'exhiber le discours de l'autre comme «autre» (en le renvoyant à son énonciation ou en le citant), la critique postmoderne l'incorpore, par le jeu des allusions, des citations tronquées (ou, à l'inverse, envahissantes, parasitaires), de la reformulation ésotérique, soulignant par là même l'hétérogénéité *constitutive* de tout discours, et, *a fortiori*, de tout métadiscours (savant ou non). La critique ne s'attache plus désormais à régler la circulation des discours qui la composent, à indiquer clairement leur succession, mais plutôt à «aggraver» le conflit discursif. On peut du reste se demander si ce conflit n'invalide pas le savoir de la critique, tout comme le brouillage des instances narratives dévalue celui de la fiction. Question vaste, il va sans dire, et probablement vaine, puisque la postmodernité, par définition, dénie la possibilité de parvenir à un savoir sûr; l'herméneutique postmoderne fait de son caractère aléatoire l'un de ses modes d'existence fondamentaux.

Il est intéressant de constater que la citation a pu être considérée comme la figure emblématique de la critique postmoderne. À ce propos, Compagnon note ceci:

Peut-être n'y a-t-il pas d'issue à l'ambiguïté foncière du postmoderne: ultra-moderne et anti-moderne, il regrette que la négativité du modernisme ait toujours été récupérée par l'élite, et en

32 Et l'un de ses thèmes privilégiés; j'en veux pour preuve les travaux du groupe de recherche «Identitaire et l'hétérogène dans la prose romanesque québécoise depuis 1940» (Université Concordia); voir l'ouvrage de Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

33 Voir à ce sujet Jacqueline Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26 (1982), p. 91-151.

même temps il préconise un éclectisme mou. Cette dualité est celle même de la citation.³⁴

De l'auteur de *La seconde main*³⁵, la remarque n'étonne guère. Bien que, depuis toujours, la citation ait été partie intégrante des discours savants — qu'il s'agisse de l'exégèse biblique, de l'herméneutique médiévale et renaissante ou de la critique littéraire contemporaine, entre autres —, elle a acquis une importance particulière comme procédé de la critique, allant jusqu'à représenter « la plus puissante figure postmoderne »³⁶; figure ambiguë, au vrai, à la fois reproduction/récupération d'un sens déjà construit et production d'un nouveau sens, réduplication du même et transformation de ce même en quelque chose d'autre³⁷. L'esthétique postmoderne considérant que tout texte se construit à partir des débris d'autres textes, elle est spécialement ouverte au travail de la citation, à l'action de cette « seconde main » dont parle Compagnon³⁸. Pour les philosophes de la postmodernité, on le sait, il n'y a pas de véritable création; comme le disait déjà Montaigne, les textes ne font que s'entregloser, se recoupant dans un ressassement bavard, se reflétant les uns dans les autres à l'infini.

Évidemment, l'hétérogénéité de la critique littéraire ne se limite pas au seul phénomène de la citation. La critique se révèle profondément marquée par l'hétérogène, puisqu'elle amalgame, dans sa forme même, divers styles, divers genres discursifs. Toute critique, qu'elle soit moderne ou postmoderne, constitue un alliage de formes dont la succession produit une argumentation; se succèdent, par exemple, des synopsis du texte-cible, des paraphrases, des explications de texte, des opérations sur le texte, du métalangage (sur le texte ou sur les opérations d'analyse), des indications de régie, etc. En définitive, il appert que l'hétérogénéité — montrée ou constitutive — n'est pas réservée à la seule critique postmo-

34 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 169.

35 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

36 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 151.

37 À ce propos, un exemple — canonique — s'impose, celui du fameux *Pierre Ménard* de Borgès, dont le protagoniste, en récrivant *Don Quichotte*, c'est-à-dire en le citant entièrement — en l'insérant dans un nouveau contexte, en somme —, se trouve à écrire quelque chose d'identique et de nouveau à la fois.

38 Ces débris ne sont-ils pas déjà des matériaux « de seconde main »?

derne qui s'en est fait le porte-étendard, mais qu'elle fonde l'être de la critique littéraire, dans toutes ses variantes. Plutôt que d'y déceler une anomalie, voire une dégénérescence de la critique postmoderne, il convient sans doute de l'associer à une régularité discursive — qui serait à l'origine de toute critique.

Au terme de ces quelques notations trop rapides, j'aimerais revenir sur la « critique du postmoderne » en esquissant une critique de la pertinence de la notion de postmodernité, du moins en ce qui a trait au savoir littéraire. Dans ces pages, j'ai tenté de décrire la critique littéraire postmoderne, qui a assimilé les principaux traits de cette esthétique et qui, se situant dans l'axe des Derrida, Paul De Man et Ihab Hassan, tente de répondre aux attentes suscitées par ce *style critique*. On constate ainsi que la critique postmoderne est devenue un formulaire discursif comme un autre, dans lequel il suffit de se glisser pour se transformer en épigone du mouvement. Cela dit, je ne doute pas que la critique postmoderne repose sur des fondements valables et que sa défiance envers les discours unitaires et totalisants — sinon « totalitaires », pour reprendre un cliché antimoderniste — est justifiée. La distanciation parodique, l'hypertextualité, la fragmentation discursive témoignent d'une remise en question salutaire des systèmes critiques érigés par les Modernes. Il y a risque, toutefois, de voir ces procédés tourner à l'autoparodie, ainsi que de voir s'établir, sous le label « postmodernisme », un nouveau conformisme. Au surplus, il appert que le brouillage des diverses instances énonciatrices engagées dans la critique, de même que l'attention privilégiée portée aux détails ornementaux, aux failles minuscules et aux accidents du texte, tendent à discréditer le savoir de la critique. Mais là n'est pas l'essentiel de mon propos; il m'apparaît seulement que, par-delà les partis pris de surface, les « révolutions minuscules » (Ricardou) et les questions de valeur symbolique, les critiques littéraires moderne et postmoderne manifestent la même foncière hétérogénéité, à des degrés divers cependant. Je ne désire pas ici homogénéiser indûment ce qui devrait rester distinct; mais, malgré des divergences notables, il me semble que ces deux critiques ne s'annulent ni ne se disqualifient réciproquement et qu'elles ne vont pas sans se féconder mutuellement. Que modernisme et postmodernisme puissent se tolérer et même s'enrichir de ce contact sans automatiquement sombrer dans l'« anything goes »: voilà qui correspond à une définition non péjorative du postmoderne — et qui, sans aucun doute, est particulier à notre époque métisse.