

## Discours culturel dominant / intertextualite ou distruction creatrice

Prof. univ. dr. Doinița Milea  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

**Rezumat:** *Ce este mai relevant în receptarea unui text de ficțiune: să citești în funcție de așteptările epocii de geneză, la care ai acces prin normele specifice, să reconstitui universul de așteptare în report cu care textul a fost scris, sau să citești prin competența lectorului actual, legând succesul operei de valoarea artistică, reconciliind în manieră postmodernă registrele( cultural , trivial, academic sau de consumație). Problema unui astfel de demers analitic ține de configurarea unui model analitic care să pună în valoare acei indici formali prin care un text se recomandă, ca gen, lectorului.*

**Mots-clés:** *stratégies textuelles, attentes et pratiques de l'époque, construction du récit, pratiques de transformation et reconnaissance textuelle*

A la lumière des théories de Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*) et de Michel de Certeau qui a contribué à développer l'étude des « médias cultures » en France (*L'Invention du quotidien*), l'analyse du roman de la génération dite des années '80, est le point de départ d'un plus large questionnement sur les nouvelles pratiques romanesques et sur les relations qu'elles entretiennent avec les réalités du monde social et ses transformations. Dans le roman postmoderne, les modalités d'écriture construisent un espace perspectiviste (reflet de l'espace urbain), lieu d'autoréflexion généralisée sur l'aventure du roman déhistorisé. La délégitimation du savoir et des grands récits de la modernité se traduit par une écriture démystificatrice et poststructuraliste. Elle court-circuite les constructions romanesques par l'indétermination de l'ironie; le processus de re-narrativisation s'accompagne ainsi d'une dérision qui dénonce les simulacres d'une réalité de plus en plus fictionnalisée. Mais les dispositifs de réflexion, par une double mise en scène de l'écriture et de la lecture, laissent entrevoir de nouvelles pratiques textuelles ludiques, dont le modèle est à chercher du côté des pratiques sociales et des micro-récits du quotidien. Aujourd'hui, plusieurs travaux montrent que la concurrence entre romancier et historien est dépassée, ce qui pousse à revoir la problématique générique. En parallèle, on assiste à un brouillage éditorial significatif en matière de classification par genre, l'on a montré que le flou généré par les maisons d'éditions correspond à un effacement des frontières, lequel, de manière insidieuse, s'est imposé aux lecteurs. Une des preuves est qu'il a déjà été assumé par une institution comme l'école, le roman historique servant de relais accepté à un enseignement historique lacunaire ou trop orienté. Umberto Eco affirme d'ailleurs que dans le roman historique « les agissements des personnages servent à mieux faire comprendre l'histoire, ce qui s'est passé, et bien qu'ils soient inventés, ils en disent plus, et avec une clarté sans pareille, sur (...) l'époque, que les livres d'histoire consacrés ». Le roman roumain du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, recouvre des types romanesques puissamment influencés par l'époque tels que : le roman historique, les mystères et le genre mélodramatique. La structure interne du roman de cette période reflète le climat de dialogue culturel avec le roman-feuilleton qui attise l'attention du public et satisfait ses attentes. Les éléments qui y contribuent sont liés à un « pattern » propre à l'époque, une dose de terrifiant et de ténébreux, les traîtrises, les travestis, les coïncidences, les complots mélodramatiques (qui font partie d'outils du roman européen traditionnel), le portrait-type, influencé par les physiologies de l'époque, ainsi que d'autres éléments spécifiques aux effets romantiques. Plus une littérature œuvre avec la conscience de son co-texte national, plus elle s'ouvre au monde. Certains écrivains cherchent dans leurs écrits à illustrer, et par là, et en même temps, à éclaircir, le processus qui unit la construction du récit à la lecture au moyen des stratégies textuelles que le lecteur peut reconnaître.

Dans le contexte de l'identification de ces stratégies, la discussion critique liée au roman *Tache de catifea* [Tache de velours] implique l'auteur par les indices formels implicites et explicites. Cette histoire nous présente un dépassement métalectique de la frontière, habituellement fermée, entre l'action narrative et l'acte narrateur, ou, pour employer les termes de Jean Ricardou (*Nouveaux problèmes du roman*, 1978), entre le récit d'une aventure et l'aventure d'un récit. Au moment où le narrateur se transforme en personnage fictif, il renonce à la position de supériorité et d'autorité sur son histoire et permet ainsi au lecteur de prendre conscience de l'instance narrative qui se dresse derrière lui et que nous avons l'habitude d'appeler auteur. Le problème est donc d'obtenir une sorte de modèle analytique qui mette en valeur les indices formels par lesquels une écriture se signale comme telle pour le lecteur. Pour mettre en place un tel modèle, le plus simple paraît de partir de l'idée de coopération, puisque le texte d'un tel auteur est perçu d'abord comme un écart par rapport à la norme classique. Le texte du roman d'Agopian - *Tache de catifea* - a, à titre exemple, en permanence, la conscience de son « faire », du récit qui montre l'autoreprésentation, c'est-à-dire de l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments tendent, par mimétisme, à représenter d'autres fragments du texte, et qui agit par ce qui coule entre récit et Histoire, entre l'événement historique évoqué et le système narratif, centre de l'entreprise: le récit devient une histoire dans laquelle on nous introduit, comme dans le roman d'aventures. Certains éléments soulignent les effets de lectures, une problématique liée au lecteur, prévu comme instance au niveau de l'énonciation à côté du narrateur, tandis que la diégèse et les codes marquent le degré d'implication dans le dialogue interculturel et intertextuel. Pour placer la prose de la génération '80 sous le signe du renouvellement, les études, les abords de la prose de l'époque, ont commencé par définir le postmodernisme et par chercher, dans les textes visés, des arguments à l'appui. Le terme textualisme / textualiste allait caractériser le « prosateur postmoderne », ainsi que l'idée de récupération livresque, de jeu fantaisiste avec la tradition, d'allégorie et de parodie, de construction et de déconstruction. Le ludique affiche une attache culturelle, tout en révélant l'implication du texte dans le mouvement de la littérature en reconfiguration permanente. Il est intéressant de remarquer que la totalité des études concernant les textes de cette génération essaie, au-delà des points de départ, bien enracinés dans le roman américain des années '60, de trouver des sources et une base de dialogue dans la littérature roumaine, visant ainsi une continuité entre les différents moments de la littérature roumaine, mais aussi la perception et la récupération du modernisme européen. Avant d'analyser les textes critiques notoires qui essaient de fixer l'essence de la littérature postmoderne, il est intéressant de voir, de l'intérieur de la génération même, l'idée des liens avec la tradition culturelle. En partant de l'observation que les écrivains de la génération '80 sont des intellectuels, et en paraphrasant donc Northrop Frye, selon qui « l'expérience préalable de la littérature » fait naître « le désir d'écrire de l'écrivain », l'auteur de l'anthologie de la prose de la décennie '80 dans des études théoriques, intitulé de manière significative : « Au début c'était la littérature » et trouve une source essentielle des expériences de ces prosateurs dans « l'expérience de la littérature ». Dans ce sens, dans un texte de 1988 qui fait partie de l'anthologie en question, Ion Bogdan Lefter appréciait le recours à la tradition comme un « thème clé dans la stratégie des débats sur la littérature en question », « les années '80 plaçant en vedette le mouvement de séparation et de renouvellement de ces structures ». « Assumer pleinement la tradition » représentait « un terme de référence permanent » tout comme assumer « les procédés intertextuels affichés (la citation culturelle, la pastiche, la parodie etc.) ».

L'idée de « récupérer » la tradition dans certaines conditions est soutenue par la plupart de prises de positions dans le problème de la génération '80 ou du postmodernisme : dans son essai intitulé *La fiction postmoderniste*, publié dans le numéro

spécial des *Cahiers critiques* [*Cahiers critiques*], n°s 2-3 de 1986, John Barth tente lui aussi de répondre aux questions comme « qu'est-ce que le postmodernisme ? » et « qui sont les postmodernistes ? ». Après avoir fait deux observations essentielles et judicieuses à ce propos, il analyse le rapport avec le modernisme et avec la tradition et, en même temps, inventorie le corpus de procédés par lequel ce rapport se conserve. La bibliographie du postmodernisme est déjà devenue classique, les grands noms du débat pro et contre sont présents dans toutes les anthologies. Il s'agit, soit uniquement de critiques, soit de critiques et de créateurs en même temps : Jean François Lyotard, Ihab Hassan, Guy Scarpetta, John Barth, Raymond Federman, Linda Hutcheon, Thomas Pynchon. Dans un essai publié en 1980, *Literatura reîmplinirii*, John Barth tente un bilan – en tant qu'écrivain postmoderne en titre – et une définition des caractéristiques de la nouvelle esthétique narrative, et – en tant qu'analyste, – à douze ans de distance après un autre essai célèbre, à titre antonymique, *The Literature of Exhaustion* (1967).

Pour illustrer le point de vue du prosateur américain, théoricien et praticien d'un postmodernisme imposé, nous transcrivons quelques séquences qui permettent la compréhension de la manière dans laquelle une grande partie des représentants de la génération '80 caractérisent la littérature postmoderne, et leur propre texte. Nous retrouvons ici l'autorité du texte critique, de l'intertexte culturel et la séduction des formes nouvelles, dont parlait, dans la préface du *Desant 83*, Ov. S. Crohmalniceanu, quand il essayait de caractériser la prose du volume. « Les romanciers se trouvent dans la situation d'utiliser jusqu'au bout différentes formes, d'épuiser certaines possibilités narratives, et il ne leur reste dorénavant que de parodier les vieilles histoires et les formes antérieures [...] non pas un épuisement du langage ou de la littérature, mais de l'esthétique du modernisme supérieur, celui admirable, un programme non pas à répudier, mais décidément abouti [...] toute convention artistique peut être éloignée, abolie, dépassée, transformée ou même utilisée contre elle-même, afin de générer des œuvres nouvelles et vitales ».

John Barth était un dernier argument pour le dialogue entre les générations de prosateurs, placés aux confins du modernisme avec le postmodernisme: « un large programme pour la fiction postmoderne, je pense que c'est la synthèse ou le dépassement de ces antithèses [...]. Mon auteur idéal postmoderne ni ne répudie purement et simplement, ni n'imité purement et simplement ses parents modernistes du vingtième siècle, ni ses grands parents du XX<sup>e</sup> [siècle] ». Par ailleurs, pour la littérature placée sous le drapeau du postmodernisme, les artistes critiques ont proposé des labels plus révélateurs et plus appropriés : « surfiction », « fiction de la rupture », toujours d'accord sur une vérité extralittéraire, qui se vérifie également au cas de la prose de la génération '80 ; l'anéantissement de la structure sociale et sa reconfiguration ont un effet simple sur la conscience et la littérature devient dé-construction. Dans ce sens va la démonstration de la poéticienne canadienne Linda Hutcheon, auteure de quelques synthèses récentes sur le postmodernisme, qui voit la poétique du postmodernisme sous le signe de l'histoire et de la politique : « La métafiction historiographique » est considérée comme le seul fruit inventé et porté par le postmodernisme. D'une part, l'option politique est suggérée par le refus du figé aussi bien que par le pluralisme de l'option structurale, et, d'autre part, elle surgit par la thématique. D'ici, les jeux épiques, le fragmentarisme, les combinaisons type puzzle et la parodie – comme arme contre la tentation du pouvoir central. Observations vraies en égale mesure pour la construction de la prose des années '80, jeu évident entre « posé et présupposé ».

Ihab Hassan offrait, à son tour, toute une liste de termes qui avaient en commun les tendances subversives les plus diverses du discours postmoderniste : dé-création, dé-construction, dis-continuité, dis-jonction, dé-totalisation, dé-mystification, etc., qui conduisent à l'anéantissement de l'idée d'autorité qui contraint le lecteur à réorganiser les sens, au « pacte

de lecture ». Matei Călinescu observe même que l'imprécision des limites est obtenue « par la mise au niveau de l'action et de la fiction, de la réalité et du mythe »\*, l'utilisation de la « palinodie ou la rétractation ».

Les rapports entre l'atmosphère théorique et la création artistique postmoderniste, le problème de nouvelles formes, soulevé par le roman américain des années '60, constituent le thème de plusieurs interview et essais ramassés par Gheorghe Crăciun, dans l'anthologie citée : Vasile Andru désigne des séquences de l'essai sur la prose des années '80 sous le titre « Scrisul și deconșionarea » [*L'écriture et le dé-conditionnement*] « la ligne de rupture », « ce combat lucide, implacable, avec sa position d'homme à condition multiple, cette destruction en vue de la reconstruction ».

Simona Popescu [« Compendiu despre noua proză », *Compendium sur la nouvelle prose*], dans le même volume, place le réel et la fiction sous le signe de la « discontinuité » : « Ce que l'on appelle technique littéraire n'est ni finalité ni surprise, mais une forme de la fidélité envers la réalité qui se présente tel un mouvement brownien, dépourvue de structure, souvent sans aucune logique, fragmentaire. Non seulement que la réalité existe en elle-même, dans cette forme discontinue, mais elle est perçue subjectivement de manière toujours fragmentaire et en succession [...].

La réalité est recomposée par la mise ensemble de certains fragments qui visent un sens global, par l'agglutination de plusieurs discours qui entrent en dialogue, la réalité se trouvant placée à l'intersection de plusieurs manières de parler d'elle. »

Peut-être que le relativisme historique, le refus des formes pures, la récupération éclectique des thèmes, des techniques et des procédés recueillis de toutes sources et dans toute étape de l'évolution des arts s'expliquent, dans l'Occident postmoderne, par le sentiment de l'artificiel, de l'aliénation, de la détérioration, ainsi que par l'excès du précédent artistique\*. Néanmoins, chez nous, les symboles, les allusions, les citations appartenant à toutes les littératures et à tous les mondes du texte\*, évoquaient dans les années '80, de manière indirecte, l'état d'incohérence, d'épuisement et de confusion du moi pour qui l'histoire s'était atrophiée et le lien authentique avec la tradition n'avait plus aucun sens.

Dans la prose roumaine de la génération '80, la dimension fondamentale est plutôt de nature méta-réaliste : il s'agit d'un réel qui touche au dérisoire de l'existence mais en égale mesure le discours qui le commente – premièrement la fiction réaliste, mais aussi l'interprétation parodique de ses formules consacrées. Par voie de conséquence, les prosateurs de la promotion '80 écrivaient non seulement autrement, mais aussi autre chose, adoptant une position particulière devant l'écriture et devant le monde : les proses équivoques chez Groșan, les mondes marginaux et fantaisistes chez Nedelciu, les pseudo-romans historiques chez Agopian, la relativisations des sens par la parodie, par l'autoréflexivité du texte et, de manière livresque – le destin de *Tobit*, qui descend directement du model biblique.

La zone la plus étendue est recouverte par la prose courte qui a comme objet de « prédilection de son attention », « la réalité quotidienne actuelle ». Dans ce sens, l'« obsédante décennie cesse de les obséder ». « La préférence pour le fragment fonctionne elle aussi : les destins humains sont volontairement laissés ouverts, par le souci de mettre en danger, par des explorations abusives, l'authenticité de l'observation exacte ». L'observation de l'auteur de la préface de *Desant* '83 visait les générations '70 et '60, où « le pouvoir et la vérité », en tant que « ligne directrice », imposait aussi l'intérêt pour la remise en question de l'histoire. « L'intérêt de cette promotion ('70) pour le thème de l'histoire n'est pas accidentel, mais répond à un besoin interne de réévaluation du passé, comme modalité de réévaluation du présent »

Le texte reflète d'un côté la quantification des données, et l'investigation des causes et des structures; et de l'autre côté, la description d'actions et de leurs répercussions dans les consciences. Une Histoire en majuscule et à vocation unitaire, image précise d'un réel mesuré comme continuum chronologique à côté des histoires plurielles, refermées chacune sur l'univers de leur auteur. La double orientation de la littérature, du côté de la fiction et du devenir, permet de restituer des événements passés, mais aussi de découvrir les mises en scènes du « texte » déguisé, sans la pression des formules littéraires du temps et de l'Histoire, comme dans un immense miroir. La mise en texte d'histoires réelles ou fictives par l'intermédiaire de l'appareil textuel permet de constituer un ensemble d'interrogations fondamentales concernant le récit de fiction comme modalité de fonctionnement de la représentation mentale, dans ses rapports avec d'autres phénomènes représentationnels.

Les artifices narratifs d'une rhétorique de la parabole politique, placée dans l'histoire, permettent de démystifier l'illusion de la philosophie spéculative qui relie *Le Château* de Kafka à la *Montagne magique* de Thomas Mann.

L'articulation de ces deux dimensions du récit (celle de l'événement, et celle de son intégration à l'intérieur d'une construction narrative) commence d'abord par cerner plus précisément le concept d'événement en le confrontant à d'autres, qui lui sont connexes (fait historique, événement historique, fait divers, péripétie, incident, accident...). Ce qui permettra de mesurer combien cet événement, tel que la notion peut s'en dégager des modèles du XIX<sup>e</sup> siècle, reste coincé entre une vision du monde et une description de celui-ci, romanesque ou historique, toujours centrée sur l'événementiel – donc sur un choix. Certaines ictions ont remis en cause l'articulation temps / histoire. Selon les analyses de Michel de Certeau (*L'Écriture de l'histoire*) dans tout discours historique, l'événement est « ce qui découpe, pour qu'il y ait de l'intelligible ». Le fait historique est alors « ce qui remplit, pour qu'il y ait énoncé de sens ». Le premier « conditionne l'organisation du discours », il « articule », le second « fournit les signifiants destinés à former, sur un mode narratif, une série d'éléments significatifs », il « épelle ». Autrement dit encore, l'événement est la condition du sens, et le fait historique ce qui remplit de sens.

Par conséquent, s'il s'est passé quelque chose (un événement), ce quelque chose ne devient fait historique que par son avenir, et ne prend sa signification que du futur qui la lui confère. En ce sens, l'événement n'est d'abord qu'hypothétique: « l'événement raconté, n'acquiert son statut d'événement que dans son avenir effectivement arrivé ». On se demandera si certains écrivains du XX<sup>e</sup> siècle (Joyce, Kafka, Beckett) ne se sont pas approchés, parfois très près, de cette limite, qui paraît liée au niveau auquel l'écrivain place l'événement – à celui où le lecteur va le lire. En reprenant une distinction classique, on peut dire que l'événement se situe tantôt du côté du récit ou de l'histoire (la fable des formalistes russes) : il s'est passé un événement dans la vie des personnages – tantôt du côté du discours (du sujet) : c'est alors le fait de raconter, la pratique narrative qui transforme un fait en événement.

Dans le roman, même le personnage historique perd de sa dimension, comme le Napoléon de *Guerre et paix*, qui entre dans une situation historique qui l'emporte et le bouscule dans le flux de la narration. L'analyse structurale concède à l'histoire une place de premier plan : celle qui revient de droit à la formule du genre. Pour être viable une recherche tout entière, tendue vers les structures, commence par s'incliner devant la puissance de l'intertextualité. Regrouper certains textes sous le nom générique de postmoderne marque le désarroi d'une critique pour laquelle ce paradigme appartient plus à une vision du monde qu'aux textes eux-mêmes. Les événements doivent se répondre et les textes aussi. On atteint ici un point central de la créativité, avec cette question des

rapports entre la structure individuelle de chaque œuvre romanesque et l'événement social ou culturel, à la fois constitutif de cette structure et qui y trouve son sens.

**Bibliographie de référence**

Barthes, Roland, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.

Boisvert, Yves, *Le monde postmoderne: analyse du discours sur la postmodernité*, L'Harmattan, Paris, 1996.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, Iași, 2003.

Certeau, Michel de *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990.

Crăciun, Gheorghe, *Competiția Continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Ed. Vlasie, Pitești, 1994.

Eco, Umberto, *Apostille au « Nom de la rose »*, Grasset, Paris, 1985.

Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, 1985,

Liotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1983.