

Maria Alzira Seixo

Universidade de Lisboa

MODERNITÉS INSAISSABLES

– REMARQUES SUR LA FICTION PORTUGAISE CONTEMPORAINE

Dans un article paru il y a un an dans une revue de Lisbonne, João Barrento, se proposant de commenter des ouvrages de Habermas, Wellmer, Blumenberg et Wolfgang Welsch, au moment de la parution de leur traduction portugaise, se réclame d'un auteur allemand pour souligner les contradictions de l'attitude postmoderne, notamment dans le domaine de la littérature, en des termes polémiques et définitifs: «On dit qu'il (le Postmodernisme) se promène çà et là, mais personne ne l'a jamais aperçu: c'est la licorne du siècle! (...) Dans la douceur des forêts portugaises, plus favorables à la rêverie lyrique (qu'elle ne fréquente d'ailleurs pas beaucoup), le seul qui aura pu la remarquer, c'est sans doute Tomás Taveira, l'architecte des Amoreiras et du B.N.U., apparemment sous une forme illusoire, car ces bâtiments ne sont pas à vrai dire des créations postmodernes, se bornant tout au plus à emprunter, avec l'esprit rusé d'un urbanisme nouveau riche, quelques tics de la grammaire postmoderne italo-américaine, pour les transformer en supercherie décorative, complètement indifférente aux conditions de l'environnement.» Et il ajoute: «En effet, le postmoderne se pense aujourd'hui en termes de pensée de la crise, lui-même déjà en crise — et il est temps d'entamer le bilan de quelques-unes de nos *peries* tout au long de ce processus.» João Barrento se manifeste séduit par les thèses conciliatrices de Welsch (qui cherche à rapprocher Habermas et Lyotard), et il rappelle en passant la position curieuse de Baudelaire par rapport au temps et au mode allégorique (qui sera à la base des thèses d'Antoine Compagnon concernant les rapports entre modernité et postmodernité), non sans insister sur les excès de la mode des «cocktails scientifico-mondains à la Lacan-Derrida», pour conclure que cette licorne dont tout le monde parle sans qu'on l'ait jamais vue, ou sans qu'on se rende vraiment compte qu'elle est trop présente à nos yeux dans ses formes diffuses et insaisissables, avec ces deux cornes ainsi ambivalentes, en cela est, en effet, la grande merveille de cette fin-de-siècle.

Barrento joue la contradiction en même temps qu'il la souligne, mais ce qu'il intéresse ici de retenir c'est l'expression contournée d'un refus auquel il adhère, et qui est commun à la presque généralité des critiques portugais, dans ce cas plus digne d'attention puisque la connaissance de la question y est bien évidente. Ce refus concerne, dans l'article cité, et les thèses développées par la philosophie postmoderne, et (quoique d'une façon parodique et en quelque sorte bienveillante) le simple fait de l'acceptation de l'existence du phénomène exigeant une considération réflexive et son

intégration dans l'histoire culturelle. Qui plus est, c'est la philosophie et l'architecture qui en quelque sorte définissent l'acceptabilité de la question, même si des conditions s'y imposent; la place de la littérature y est beaucoup plus réduite, et pas seulement dans cet article de João Barrento.

Si l'on veut considérer la réception du Postmodernisme dans la société portugaise, on doit tenir compte de deux données essentielles: d'une part, le fait culturel qu'il y est entré par la voie française, au moment de la publication de *La Condition Postmoderne* de Lyotard, et à travers les commentaires et analyses de Eduardo Prado Coelho qui, comme souvent, rend compte de ses lectures dans des périodiques ou dans des situations de circonstance, jouant un rôle déterminant dans la diffusion de l'histoire des idées parmi notre public cultivé; d'autre part, ces débuts des années quatre-vingt étaient encore trop près de la Révolution de 74 pour ne pas conditionner une perception particulière, au point de vue socio-politique, des thèses de Lyotard, bientôt suivies des contributions de la culture allemande et américaine, la première essentiellement par la voie universitaire, la deuxième à travers la critique de presse aussi. Il faudra tenir compte de la conformation de la culture portugaise en tant que système de périphérie, rattachée depuis deux siècles au système culturel français, et émergent finalement de cette réduction à circulation unilatérale au moment de la Révolution, où l'ouverture aux autres mondes linguistiques n'est plus déterminée ni par le grand récit émancipateur de la culture française (comme dirait Lyotard, et comme il a toujours été le cas dans la formation de nos modèles culturels), ni par les conditions établies par la censure pendant près de cinquante ans qui évidemment ne favorisaient pas le libre accès aux constructions intellectuelles existantes. D'autre part, la conscience de la modernité vécue par la culture portugaise s'est constituée justement contre les restrictions de la censure, soit au niveau de l'information, soit au niveau de la production de textes, soit encore sur le plan de l'expression critique et théorique, ce qui fait que notre modernité n'a pu réellement s'épanouir qu'à partir de la Révolution, au moment où justement la Postmodernité concentre la discussion sur la littérature américaine et européenne. Autrement dit, à partir de l'affirmation exubérante de notre Modernisme, centré sur Pessoa et sur la revue *Orpheu* (1915), les paliers de construction de notre modernité se constituent essentiellement, dans les années trente, autour du psychologisme de la revue *Presença* (qui nous a fait connaître Proust); dans les années quarante, avec la littérature engagée, très liée au programme du neo-réalisme, d'influence italienne et brésilienne; et, à partir des années cinquante, dans des modèles plus ou moins hybrides fondés sur un surréalisme tardif, l'existentialisme sartrien et les techniques du «nouveau roman», avec l'incidence toute particulière et très forte de la «nouvelle critique» et du structuralisme. A partir des années quarante surtout, cette construction de la modernité s'est presque toujours faite contre les exigences de la censure, ce qui fait que l'enthousiasme libérateur du 25 avril a permis l'installation d'une modernité qui pourtant ne l'était peut-être plus, donnant lieu à des malentendus dans la création et dans la considération critique, et créant enfin un espace libre de connaissance et de réflexion, où la multiplication des traductions (et,

partant, des points de vue et des modèles) joue un rôle déterminant, notamment dans la formation des nouvelles générations chez qui a presque disparu la mémoire des luttes antifascistes qui appartient déjà à l'histoire écrite.

Tout cela fait partie, à mon avis, des conditions du refus du Postmodernisme dans notre littérature. Mais essayons de voir de plus près les circonstances concrètes de cette attitude de refus. Je ne parle pas, cela va sans dire, du refus littéraire des constituants philosophiques ou esthétiques de cette attitude, cela va sans dire, qui d'ailleurs n'existe presque pas dans notre milieu culturel ou qui, si c'est le cas, se présente en des termes émotifs ou parodiques; je parle d'un refus institutionnel — je n'ai jamais vu le mot employé à l'Université dans des programmes de disciplines de Littérature, par exemple (mais c'est peut-être faute d'information de ma part) — refus (ou tout simplement absence) qui gagne l'exercice de la critique littéraire, même de la critique de presse où, dans les rares occasions où l'on cite le mot, il ne dépasse pas le cadre de la simple allusion ou de l'étiquette rapide et sans commentaires significatifs; d'autre part, dans nombre d'énoncés le mot «postmoderne» se prête plutôt à des sous-entendus moqueurs ou nettement négatifs, en tant que refus pur et simple de l'acceptation de l'existence d'un courant de sensibilité qui puisse y correspondre, et il faudrait souligner ici le rôle de l'architecture dans cette attitude, puisque, comme le montrent les extraits cités de l'article de João Barrento, c'est le nom de l'architecte Taveira qui représente l'architecture postmoderne parmi nous, et on peut dire qu'un consensus des intellectuels s'est constitué pour la considération négative de son oeuvre — qui pourtant gagne Lisbonne à un rythme frappant.

Il est important de souligner, cependant, que quelques numéros de revues académiques ont été consacrés à l'analyse et à la discussion du Postmodernisme: la *Revista Crítica de Ciências Sociais*, de Coimbra, de mars 1988 (numéro consacré au Postmodernisme et à la Théorie Critique, qui inclut un article de Ihab Hassan) et la *Revista de Comunicação e Linguagens*, de l'Université Nouvelle de Lisbonne (numéro consacré au Moderne et au Postmoderne, qui publie les Actes d'un colloque réalisé en février 1988, avec la collaboration de Gianni Vattimo, Jacques Lenhardt, Hans Blumenberg et Jean Baudrillard). Mais la partie proprement littéraire des travaux y est non seulement très réduite mais encore d'une prudence révélatrice — quand elle n'adopte pas la diatribe violente de Alberto Pimenta qui, dans la revue *Crítica*, interprète le préfixe «post», de Postmodernisme, à partir de la notion de «derrière», et ajoute: «Mon oeuvre entière prétend être une agression au goût postmoderniste. Les postmodernistes les plus renommés ont des palpitations, des maux de tête et la diarrhée quand ils aperçoivent ma tête à la télé ou dans la rue. (...) Je parviendrai peut-être de cette façon à les éliminer tous. Ne me dites pas que, si j'y arrive, je n'aurai pas droit à obtenir le prix Nobel de la Paix.» Ce qui m'intéresse ici c'est ce prix Nobel «de la Paix», qui suppose une déclaration de guerre — de la part de qui: du Postmodernisme contre Alberto Pimenta? ou de Alberto Pimenta contre le Postmodernisme? En tout cas, cette postulation guerrière replace l'attitude de Alberto Pimenta dans une situation typique d'auteur d'avant-garde, qui lui a d'ailleurs toujours été reconnue;

quant au «derrière» du Postmodernisme, dans la pluralité des sens que lui attribue Alberto Pimenta, il est curieux de remarquer qu'un article assez sérieux de *Poetics Today*, publié un an auparavant, travaillait déjà cette question dans son sens, si je peux dire, positif («The Postmodern Anus — Parody and Utopia in Two Recent Novels by William Burroughs», de Wayne Pounds, 1987, 3-4).

Nul doute que ces réactions méritent notre intérêt, mais il faut de toute évidence dépasser ce stade de refus primaire d'un phénomène culturel qui s'avère de nos jours irrécusable et chercher à l'intégrer et à le comprendre dans la perspective de l'histoire littéraire. Des attitudes intransigeantes en sens contraire sont défendues, il est vrai, dans une direction qui donne à réfléchir; je pense à Henri Meschonnic qui, dans son livre *Modernité Modernité*, tend à instituer «le présent qui reste présent», et «le sujet en nous» comme les signes déterminants d'une modernité qui résiste — mais on voit mal comment «l'historicité» qu'il prône pour cette résistance peut coexister avec une sorte d'arrêt voulu de l'évolution, où il est malaisé de séparer le projet esthétique du combat éthique. Pour une compréhension de l'évolution littéraire, le premier travail à faire, il me semble, est d'examiner les textes de notre littérature contemporaine et de voir dans quelle mesure l'indifférence aux courants du postmodernisme (américain et européen) dans la littérature portugaise traduit une absence complète de ses procédés, ou si, au contraire, l'on peut remarquer malgré tout ses signes et quelques-uns de ses modèles. La tâche n'est pas facile. En effet, les écrivains portugais ne parlent pas de Postmodernisme, et si le mot vient dans la conversation, ils gardent un silence prudent, ou nous expliquent en toute franchise (même si je ne crois pas, moi, à la franchise des écrivains) une attitude face à la chose assez proche de celle que João Barrento décrit devant la licorne. A quelques exceptions près, que j'énoncerai volontiers dès maintenant, et qui concernent Yvette Centeno, Lobo Antunes e Luisa Costa Gomes.

Yvette Centeno qui, il y a quelques années, dans une conversation de groupe, répondait à la question de Douwe Fokkema s'il y avait des écrivains postmodernistes au Portugal, en disant «oui, moi». La réponse était parodique, mais pour cela même elle donnait à réfléchir; en fait, son roman *O Jardim das Nogueiras* pratique l'effacement typographique du texte à caractère systématique, constituant ce que Brian McHale appelle «worlds under erasure» (McHale 1987: 99), les *Memórias de Bárbara Escrava* cachent le nom d'un auteur qui pourtant s'assume publiquement, et *Matriz* développe la technique du dialogue dans un sens que l'on pourrait dire assez proche de la synthèse qu'Antoine Compagnon propose, non sans problèmes, pour *Le Bavard*: «Si l'on me mettait en demeure de citer un roman postmoderne, réunissant tous les traits le plus souvent mentionnés: l'indétermination du sens, la mise en cause de la narration, l'exhibition de l'envers du décor, la rétractation de l'auteur, l'interpellation du lecteur et l'intégration de la lecture, je penserais au beau livre de Louis-René des Forêts.» (Compagnon, 1990: 161). Ou alors Lobo Antunes, qui, à ma connaissance, n'a jamais dit qu'il était postmoderne ni le contraire, et dont le sarcasme apparemment indifférent, clef des effets stylistiques de ses livres, propose des issues

déroutantes pour les situations humaines d'amertume, dans des récits d'une linéarité néo-naturaliste que le pouvoir métaphorique et le poids de l'abjection «célinienne», ainsi que le travail du temps intérieur, rendent objet de noirceur et de dérision. Il est curieux, d'ailleurs, que Lobo Antunes attire la discussion et le refus, aussi bien que les succès de vente et l'admiration internationale; reste à savoir si la tendance à le comprendre comme un phénomène kitsch doit être acceptée sans interrogation. Quant à Luisa Costa Gomes, c'est, à mes yeux, un cas tout à fait spécial: d'une génération plus jeune, formée par la littérature américaine et ne dépendant plus exclusivement des modèles français comme c'était le cas des générations précédentes, son écriture est naturellement proche des modes du Postmodernisme, que je ne lui ai jamais entendu invoquer ni rejeter, et son roman *O Pequeno Mundo* me paraît être un des excellents exemples de cette sensibilité dans la production littéraire nationale. Parodie du roman par lettres, écrit en phrases d'une syntaxe presque hyper-réaliste (où représentation et grammaire finissent par s'annuler de par la netteté éblouissante qu'elles irradiant l'une sur l'autre), organisé autour d'un secret dont la fonction herméneutique se trahit dans une constante et progressive dérision, composé de personnages qui mentent, qui se cachent derrière des personnalités simulées ou qui tout simplement cèdent leur place à d'autres avec lesquelles le roman sans cesse recommence, se constituant en texte de par la fonction métaphictive qui, seule, résiste à la destruction progressive de tous les autres composants romanesques.

Si l'on accepte les propositions de Linda Hutcheon, dont nous retenons comme facteurs constitutifs de la fiction du postmodernisme la réélaboration de l'Histoire, la modélisation parodique et la métaphiction ou autoréférencialité du récit, il nous faut accepter la présence de ces trois vecteurs dans la plus grande partie de la production romanesque portugaise des deux dernières décennies. Saramago et Mário de Carvalho, entre autres, prennent l'Histoire comme sujet du texte, un sujet questionné et refait à travers l'écriture, soit en prenant comme thèmes des faits connus de l'Histoire nationale (la construction du monastère de Mafra en plein essor de la civilisation baroque, dans *Memorial do Convento*, ou la prise de Lisbonne aux Arabes au XII^e siècle par le roi Afonso Henriques, fondateur de la nation, dans *História do Cerco de Lisboa*) soit de menus incidents, comme l'échec d'un gentilhomme, commandant d'une forteresse, qui cherche désespérément à défendre la ville de l'attaque des Espagnols, dans *A Paixão do Conde de Fróis* de Mário de Carvalho. La vision de l'Histoire est, dans ce dernier cas, encadrée par le biais de la parodie, au sens où le caractère épique détourne les événements, non pas vers leur contraire (comme c'était le cas dans la parodie de la Renaissance et notamment chez Cervantès ou Rabelais), mais plutôt vers des manifestations diégétiques inattendues qui ont l'effet rhétorique de la catachrèse dépassant le niveau stylistique pour atteindre le macro-récit. Par exemple, la «passion» du héros n'est pas une passion amoureuse, comme on le pense en suivant le protocole de lecture immédiat, et le caractère épique du récit ne développe pas une victoire, comme l'on s'y attendait dans l'accompagnement de l'intrigue, sans que pour autant la défaite finale implique un dénouement tragique; le

détachement de l'auteur par rapport à la matière narrative (qui n'équivaut pas à l'indifférence mais plutôt à un amusement complaisant) crée un rapport détendu entre l'auteur et son texte, souligné par Douwe Fokkema comme typique du code du Postmodernisme («A relação entre o texto e o autor aparece muito menos tensa do que no código do modernismo» — Fokkema 1984: 67). Chez Saramago, le caractère postmoderne est plus ambigu, car il y a toujours dans ses romans un sens bien déterminé où situations et personnages convergent vers un centre d'explication fictionnelle: la raison du peuple ou celle des artistes, la sanction du futur; mais c'est ici même, à mon avis, que passé et futur dialoguent pour retrouver des sens jusqu'ici inconnus de l'Histoire, dans un dialogue implicite et éventuellement sans clôture, ou sans décision, qui «ouvre» le texte, et le temps (surtout le temps de la lecture) à des potentialités multiples, à l'indétermination. Comme le remarque justement Linda Hutcheon, «in the past, of course, history has often been used in novel criticism, though usually as a model of the realistic pole of representation. Postmodern fiction problematizes this model to query the relation of both history to reality and reality to language.» Et elle ajoute: «What Postmodernism does, as its very name suggests, is confront and contest any modernist discarding or recuperating of the past in the name of the future. It suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present.» (Hutcheon 1988: 15, 19). C'est pour des raisons de ce genre que j'ai toujours défendu l'idée que la fiction de Saramago n'a rien à voir avec le roman historique, se confrontant toujours avec le sens du présent sous couvert de la description des événements du passé. En cela, *l'História do Cerco de Lisboa* va même plus loin, tout en écrivant l'Histoire à l'envers pour obtenir la révélation de la vérité essentielle (le caractère anodin de l'activité humaine, les sentiments, la création; l'oubli relatif des chrétiens et la considération du point de vue des Arabes); mais cette histoire, à vrai dire, ne s'écrit pas, le texte ne dit que le besoin et le désir de l'écrire; qui plus est, elle est le résultat d'une faute, d'une erreur, d'une correction erronée volontaire (le réviseur d'épreuves typographiques qui, dans le texte original d'un historien, prend la phrase «les croisés aidèrent à la conquête de Lisbonne» et lui ajoute la formulation négative). Ce n'est plus l'Histoire, donc, c'est une histoire qui défie l'Histoire, car justement ce réviseur typographique se met à écrire l'histoire du siège de Lisbonne où les croisés n'ont pas aidé le peuple portugais à conquérir Lisbonne. Linda Hutcheon rappelle aussi la problématisation de l'Histoire dans tous ses récits, y compris le récit de fiction: «Historiographic metafiction, like both historical fiction and narrative history cannot avoid dealing with the problem of the status of their «facts» and of the nature of their evidence, their documents. And, obviously, the related issue is that of how those documentary sources are deployed: can they be objectively, neutrally related? Or does interpretation inevitably enter with narrativization? The epistemological question of how we know the past joins the ontological one of the status of the traces of that past» (Hutcheon 1988: 122); mais là où Saramago ne s'adapte plus aux remarques de Linda Hutcheon, c'est quand elle pousse à la limite la construction de ses postulats, en

insistant sur le fait que le roman postmoderne «undermine the ideological assumptions behind what has been accepted as universal and trans-historical in our culture: the humanist notion of Man as a coherent and continuous subject» (Hutcheon 1988: 177). Parce que l'homme, en tant qu'artisan de l'Histoire, et des histoires, est toujours au centre des romans de Saramago, sinon en termes de cohérence, du moins, et cela est sûr, en termes de durabilité: durabilité du temps, du sujet, de l'écriture, même si on les corrige, ou surtout si on les corrige. Et une lecture très séduisante que nous donne Elrud Ibsch des romans de Musil (*L'Homme sans qualités*) et de Thomas Bernhard (*Korrekturen*), justement dans la perspective de la correction, pourrait jeter une nouvelle lumière sur l'interprétation de ce roman de Saramago: «If one has accepted that for Thomas Bernhard 'Korrigieren' equals 'Existieren' and that life consists of 'Denken und Widerdenken', it does not come as a surprise that towards the end of the novel suicide is presented as a final correction, 'die eigentliche Korrektur'. Existence and thinking which is directed at correction have become synonymous to the extent that the formula *refutation of thinking equals refutation of life because thinking equals life* seems perfectly logical.» (Ibsch 1986: 126). Il suffirait d'introduire, entre la pensée et la vie, le terme d'«écriture» (et avec lui l'idée de la créativité par la jouissance amoureuse) pour qu'on puisse analyser cet ensemble figuratif de la réfutation dans *l'História do Cerco de Lisboa*, même si les conclusions à en tirer étaient sans aucun doute différentes, compte tenu des présupposés idéologiques qui séparent effectivement les deux livres.

Le roman à matière historique est, en tout cas, un sous-genre qui se prête à des difficultés pour l'étude de la sensibilité postmoderne, ou qui du moins fait mieux sentir son caractère ambigu, d'une part parce qu'il mêle la description avec l'explication, idéologisant le récit ou rendant allégorique son tissu de valeurs (en effet, le choix d'une matière historique, ou légendaire, prend souvent la forme d'un exemple — c'est le cas de romans comme *Cassandra*, de Christa Wolf, ou des *Nozes de Cadmo et Harmonie*, de Roberto Calasso, et encore de *l'História do Cerco de Lisboa*, de Saramago); d'autre part, parce qu'il y a une indécision dans la façon de prendre le passé en tant qu'événement historique ou en tant qu'événement tout simplement conclu, fini, effectué, et donc susceptible d'être raconté, ce qui fait que certains faits de la contemporanéité peuvent acquérir une valeur historique. C'est le cas des derniers romans de José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães* et *Alexandra Alpha*. Dans *Balada da Praia dos Cães*, un narrateur, inspecteur de police, mène une enquête sur un crime politique commis au temps de Salazar, crime qui a réellement passionné l'opinion publique nationale et dont on n'a jamais bien connu ni les motivations, ni les implications agissantes qui y ont abouti. Or Cardoso Pires, auteur qui jouit du prestige d'un passé neo-réaliste d'écriture élaborée, ayant évolué vers un existentialisme mitigé et d'implications politiques, nous donne cette fois un texte où la fonction herméneutique du récit (telle que Barthes l'a étudiée, et que Frank Kermode a aussi utilisée, quoique dans une perspective différente) est entièrement détournée, puisqu'elle développe et accumule les doutes et les énigmes au lieu

d'éclairer le monde diégétique et de conduire à une vérité, à la révélation finale. Le Postmodernisme montre d'ailleurs une préférence claire pour le roman de l'Histoire (où cette même Histoire est corrigée, ou du moins regardée selon des perspectives qui peuvent ébranler sa vision officielle) et pour le roman à énigme, en particulier le roman policier, genres où la description est toujours porteuse d'un sens (c'est-à-dire, où les unités descriptives sont toujours des embryons de récits), mais pour l'éluder (c'est-à-dire, que dans cette description, le récit aura difficilement lieu). Un des textes les plus séduisants à cet égard est, à mon avis, le roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où justement tous les débuts de romans qui s'y accumulent parodient la recherche herméneutique manquée, en laissant cette fois au lecteur («lector in fabula», littéralement) le rôle de l'insatisfaction que la production interrompue ne cesse de lui causer, et qui le fait courir après d'autres romans, tout en multipliant ainsi les débuts, qui sont pour la plupart des cas justement de roman policier ou à énigme, ou, si d'autres types il s'agit, c'est toujours au moment où un savoir ou un jouir se manifeste que la communication (l'écriture) est matériellement interrompue; au fond, ce roman de Calvino développe une parodie de la recherche du roman en tant que genre, objet et sens définis (une sorte de à la recherche du roman perdu...); il est vrai que le Lecteur et la Lectrice, personnages du Livre, entretenus par ces jeux de romans qui (dé)figurent les jeux de langage, finissent par se marier, et qu'à la fin du roman, dans le lit conjugal, l'un d'eux est en train de finir la lecture du livre de Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, mais le lecteur que nous sommes cherchera toujours en vain ce roman que le titre lui promettait — ou qui est justement celui qu'il a lu sans s'en rendre compte, comble de la frustration, qui a laissé passer par méprise l'objet tant attendu. Dans un style complètement différent, où la parodie devient citation sérieuse et construction déroutante, Jean Echenoz écrit *Lac*, où les jeux de transparence (linéarité narrative, scènes répétées, lexique concret relevant de l'expérience immédiate) constituent l'opacité fondamentale du récit (une opacité qui d'ailleurs relève de Mallarmé), et où l'investigation policière n'aboutit finalement à rien, sauf à dire, même pas le parcours de la recherche, mais ses conditions établies, comme de toute quête. Il est vrai que dans l'oeuvre de Cardoso Pires, le personnage de l'inspecteur, dominé par une nostalgie humaniste de l'insatisfaction implicite, conteste l'indétermination générale du texte; il est vrai aussi qu'il s'agit d'un texte fortement intellectualisé où la distinction et le jugement de valeur cherchent toujours leur place (déterminée par l'enquête policière), là où Douwe Fokkema définit le Postmodernisme par des activités contraires («Com a invectiva pós-modernista contra o pensamento intelectual, caem também a capacidade de discernimento, de vulgar e de seleccionar», Fokkema 1984: 64-65); en tout cas, je trouve admirable qu'au moment où ce livre a été publié, juste après la révolution de 74, il ait été lu comme un roman de protestation politique et de dénonciation d'un régime politique, ce qu'il n'est pas en réalité. Il est vrai qu'un autre thème s'y ajoute, le thème de la mort — la mort par le crime et la mort d'un pays par la dictature complice (ou non) du crime; ou même la mort de l'espoir en la justice ou en la vérité. C'est pourquoi

Brian McHale, dans «Love and death in the Postmodernist Novel», écrit que «death often marks the *limits* of the representation» et que «Postmodernist writing models or simulates death: it produces simulacra of death through confrontations between worlds, through transgressions of ontological levels or boundaries, or through vacillation between different kinds and degrees of 'reality'» (McHale 1987: 228). *Balada da Praia dos Cães* est justement le roman de la mort et de l'impossibilité de faire, ou de dire quoi que ce soit après son événement — sauf de le répéter ou le mimer. En tout cas, la transgression des niveaux ontologiques et la vacillation entre divers degrés de la réalité, dont parle McHale, pourrait nous guider vers la lecture d'autres écrivains portugais et, dans l'impossibilité de retenir ici tous les noms qui auraient mérité une considération de ce point de vue, je voudrais attirer votre attention sur: Maria Gabriela Llansol, la vacillation du réel et l'autoréférencialité; Teolinda Gersão, l'appréhension magique des divers niveaux du monde et la communication des domaines humain, animal et inanimé; Almeida Faria et la dérision des liens sociaux et politiques mis en cause par les rapports d'intersubjectivité; Augusto Abelaira et les procédés multiples et coïncidents de l'enchaînement du récit (superpositions pratiquées au niveau diégétique, et ouverture aléatoire des possibles narratifs); Mário Cláudio et la description non signifiante d'un monde encadré par le «réel» et par l'autonymique.

Je prends le cas particulier de Maria Gabriela Llansol, qui m'est toujours apparue comme un cas très spécifique et exceptionnel de la modernité, et qui aujourd'hui me semble imposer matière à réflexion sur ce domaine particulier des rapports entre modernité et postmodernité. En effet, il y a chez Llansol cette matrice irrécusable d'une recherche en fin de compte proustienne *du sens* (existentiel, langagier, culturel, relationnel, mondain), mais cette recherche se produit non pas à travers l'Histoire (elle nie l'Histoire, tout en faisant coïncider les temps, faisant coexister, par exemple, des personnages comme Thomas Muntzer, Jean-Sebastien Bach et Pessoa), non pas à travers la parodie (au contraire, il y a un sens du transcendant dans ses textes qui fait que les détails les plus inattendus et incongrus — par exemple, les conversations de Prunus Triloba, l'arbre, et Saint Jean de La Croix — se chargent d'une signification mythique qui établit de curieux rapports entre le domaine de l'immanence et le surnaturel); cette recherche du sens se poursuit à travers l'écriture. En cela aussi Maria Gabriela Llansol est d'une modernité foncière. Mais, pour citer une fois encore Fokkema, s'il n'est jamais possible d'établir la précellence de la discontinuité sur la continuité dans les rapports entre le postmodernisme et le modernisme, le fait est que nous avons le droit, et peut-être même l'obligation, de nous intéresser aux différences créées, en tant qu'historiens de la littérature; et si l'on accepte, avec le même auteur, comme composantes essentielles du code du Postmodernisme, le manque de connexion dans la fragmentation du récit, l'acceptation d'une ontologie de l'imaginaire, le traitement du texte comme un palimpseste et l'attitude de non-sélection, il nous faudra accepter que la fiction de Maria Gabriela Llansol s'intègre parfaitement dans ces directions de construction du texte, et dans la vacillation des mondes dont parle

McHale, pratiquant la fusion des domaines de l'expression et de l'entendement qui nécessairement en découle.

Dans un travail antérieur, j'ai essayé d'établir quelques points de repère pour la détermination de la dominante du Postmodernisme, à la suite des propositions de McHale, et j'ai entrevu la possibilité de plusieurs niveaux (et directions conceptuelles) d'analyse du discours de fiction établis pour cet effet: les directions métalinguistique, pragmatique et intertextuelle constituant le niveau de la communication, les aspects narratif, descriptif et énonciatif constituant le niveau du texte, et les aspects historiciste, allégorique et axiologique constituant le niveau idéologique ou spéculatif. Ces directions seraient susceptibles de constituer des ensembles de constantes pour la caractérisation du discours du postmodernisme par rapport à celui du modernisme et la conclusion provisoire de cette recherche conduisait à la vérification que le système textuel du modernisme tourne autour d'un axe énonciatif/ axiologique/ métalinguistique, tandis que celui du Postmodernisme se définit plutôt par une combinatoire descriptif/ allégorique/ pragmatique, le pragmatique se confondant ici à plusieurs reprises avec le métalinguistique. (Le travail avait tenu compte d'un corpus constitué par des textes de Proust, Joyce, Pessoa, Raul Brandão, Beckett, Robbe-Grillet, Calvino, Agustina Bessa-Luís, Christa Wolf, Peter Handke, Saramago, Cardoso Pires et Georges Pérec). Tout en courant le risque des vérifications simplistes (surtout dans la mesure où je ne peux pas donner ici les fondements de ce travail), on pourrait poser, comme hypothèse, que le postmodernisme entraîne une nouvelle conception de la dimension axiologique, dans le sens d'un détachement ou même de sa considération négative, que l'historicisme s'y formule par des voies allégoriques, pragmatiques et métalinguistiques, et que l'autonymie ou autoréférencialité constitue un des éléments de continuité entre l'esthétique moderne et la postmoderne. Je crois, effectivement, que les observations dispersées que j'ai pu produire ici à partir des auteurs portugais pourront être intégrées dans ces voies d'une approche systématique. Comme l'écrit encore Douwe Fokkema dans ses conclusions du «workshop» de Paris sur le Postmodernisme (Congrès A.I.L.C. 1985), «The Postmodernist conception of past and present constituting one simultaneous experience may explain the opposition to all preceding currents espousing a linear view of time. In this perspective, the appearance of Postmodernism is not an exception to the rule of the succession of literary systems — the gradual familiarization of a current literary system and its replacement by a new one — but its polemical stance directs itself in principle to all preceding currents, especially those with a strong linear view of time» (Fokkema, in Calinescu: 239).

Pour conclure, il faut dire que je suis consciente de ne pas avoir réussi à démontrer que la licorne littéraire, finalement, se promène en toute liberté parmi nous, donnant satisfaction aux désirs des dames, et autres, pour affirmer définitivement l'existence du Postmodernisme. Comme l'affirment «nuestros hermanos», «yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay»; le Postmodernisme n'existe peut-être pas,

mais il me semble qu'une réflexion à son sujet ne peut manquer de se faire pour qu'on puisse comprendre un peu mieux la nature de l'évolution littéraire qui se poursuit de notre temps, même si elle vient contrarier nos perspectives. Comme l'affirme Matei Calinescu dans son oeuvre fondamentale, *Five Faces of Modernity*, «Postmodernism, as I see it, is not a new name for a new 'reality', or 'mental structure', or 'world view', but a perspective from which one can ask certain questions about modernity in its several incarnations» (Calinescu, 1987: 279). C'est à partir de là, je le pense, que certaines créations de la littérature portugaise contemporaine, rejetées dans les bois paisibles de quelques modernités pour autant insaisissables, et inaccessibles aux licornes de légende aussi bien qu'à d'autres formulations plus consensuelles de la connaissance, devront éventuellement être regardées.

Références

- BARRENTO, João. 1990. «A razão transversal — requiem pelo pós-moderno». *Vértice*, II-25. Lisboa: Caminho.
- CALINESCU, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- CALINESCU, Matei, and FOKKEMA, Douwe. 1987. *Exploring Postmodernism*. V Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins.
- COMPAGNON, Antoine. 1990. *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*. Paris: Seuil.
- FOKKEMA, Douwe, and BERTENS, Hans, ed. 1986. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins.
- FOKKEMA, Douwe. (1984). *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- IBSCH, Elrud. 1986. «From Hypothesis to *Korrektur*: Refutation as a Component of Postmodernist Discourse,» in *Fokkema and Bertens*, 1986: 121-133.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit.
- McHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- MESCHONNIC, Henri. 1988. *Modernité Modernité*. Paris: Verdier.
- PRADO COELHO, Eduardo. 1984. *A Mecânica dos Fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Revista de Comunicação e Linguagens*. s.d. «Moderno / Pós-Moderno» (actes d'un colloque réalisé en février 1988. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Universidade Nova.
- Revista Crítica de Ciências Sociais*. 1988. «Pós-modernismo e Teoria Crítica», 24. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.