

Article

« Le Postmodernisme latino-américain »

Antón Risco

Études littéraires, vol. 27, n° 1, 1994, p. 63-76.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501068ar>

DOI: 10.7202/501068ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LE POSTMODERNISME LATINO-AMÉRICAIN

Antón Risco

Les modernes

Le terme espagnol *modernismo* est ambigu. Jusqu'à très récemment, il renvoyait avant tout à un mouvement littéraire né en Amérique latine à la fin du siècle dernier. Privilégiant la poésie, ce mouvement cherchait à élaborer une esthétique langagière propre au genre en question : exigeante, raffinée, soumise à des expressions musicales nouvelles et audacieuses. En outre, ses images devaient stimuler tous les sens du récepteur afin de lui donner l'illusion d'une synthèse de tous les arts. Comme on le voit, il s'agissait donc d'une école parallèle au Parnasse français — dont elle s'est largement inspirée — et même au Symbolisme.

Ces nouvelles recherches langagières se sont aussi projetées sur la prose, qui est soumise à un traitement résolument lyrique. Mais quand ce mouvement littéraire entre en Espagne — et il le fait très vite, 1890-95 —, les termes qui l'annoncent (*modernismo*, *modernista*) tendent à se lier aux mots qui dans la Péninsule, ainsi que dans beaucoup d'autres pays européens, s'appliquent à une certaine architecture et à quelques manifestations des arts décoratifs et de la peinture. Évidemment, dans ce dernier

sens, le mot *modernismo* devient la traduction hispanique de l'anglais *Modern Style* et du français *Art nouveau*, lesquels, pour leur part, rappellent étroitement un autre terme anglais, *Liberty*, ainsi que le terme germanique *Sezession*.

Il est évident qu'entre le mouvement poétique indiqué et ceux d'ordre plastique que je viens de citer, il y avait nombre d'éléments communs, fondés sur des prétentions équivalentes, telle la volonté de modernité : c'est-à-dire celle de faire un art nouveau qui représente l'époque concrète qui le produit. Cette prétention exigeait la coupure de certains liens avec le passé, surtout le passé immédiat naturaliste et positiviste : c'était du moins ce que l'on croyait. À ce désir de nouveauté et de rupture d'avec la tradition s'ajoutait une valorisation élitiste, aristocratique — et donc anti-bourgeoise — de l'art, ainsi que la conscience croissante du fait que tout art est avant tout un discours conventionnel ne pouvant aspirer à un mimétisme total du monde empirique ; Mallarmé l'avait déjà exprimé pour la poésie, et Cézanne pour la peinture, tous deux étant parmi les principaux créateurs de la modernité artistique. Ainsi se manifestait la préoccupation

d'enrichir les sens humains en les soumettant à de nouvelles stimulations, violentes ou subtiles.

Voilà, selon moi, quelques-unes des caractéristiques les plus déterminantes de ce phénomène culturel. Mais le fait que, dans les pays de langue espagnole, elles aient été regroupées sous le terme de *modernismo* a limité jusqu'à récemment la signification de ce mot à ces éléments ; et donc on signale l'échéance du mouvement en même temps que l'apparition de l'avant-garde. Cela n'empêche pas qu'on repère encore des écrivains *modernistas* au cours des années 20 et 30, mais on ne les considère plus vraiment comme actuels.

De là vient le fait qu'en espagnol ce terme n'ait pas exactement la même signification que celui de *modernisme* en français ou de *modernism* en anglais. Un tel écart sémantique est justement en train de provoquer de nombreuses polémiques entre ceux qui veulent rapprocher le mot espagnol, dans sa signification culturelle, des mots français et anglais qui lui ressemblent d'une part, et, d'autre part, ceux qui le maintiennent dans sa signification traditionnelle spécifique au monde hispanique. Sur cette polémique qui se révèle assez stérile, j'ai essayé de faire un peu de lumière dans plusieurs essais¹, en signalant la différence entre les concepts de *modernismo* et de *modernidad*. De ce point de vue, tous les mouvements artistiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui voulaient plus ou moins

rompre avec le passé pour produire un art nouveau, indépendamment des caractéristiques de celui-ci, pouvaient être qualifiés de *modernos*. Mais il allait de soi que l'un de ces mouvements novateurs était celui que, depuis sa naissance, on a appelé *modernismo* (et par conséquent les membres les *modernistas*).

Je suis loin d'être le seul à proposer cette solution. Néanmoins, la polémique continue. Ceux qui n'acceptent pas une telle interprétation se basent sur le fait que l'avant-garde hispanique (dans le domaine littéraire, l'*ultraísmo* et le *creacionismo* surtout), à l'instar de ses modèles européens, voulait fonder une modernité différente de celle des vieux modernistes, c'est-à-dire des écrivains qui suivaient l'exemple de Rubén Darío, le grand poète nicaraguayen qui a été l'inspirateur principal du mouvement, autant en Amérique latine qu'en Espagne. En effet, les poètes avant-gardistes ne s'intéressaient plus aux recherches musicales de leurs ancêtres ; ils s'adonnaient souvent même à la pratique du vers libre² et ils rejetaient la thématique luxueuse peuplée de châteaux, de jardins « à la Le Nôtre », avec des paons et des étangs où glissaient des cygnes, qui était liée à l'ancienne conception aristocratique de l'art.

Cette avant-garde attaquait également la bourgeoisie — d'où elle tirait cependant le seul public capable de la lire — pour l'étonner et la secouer dans son confort intellectuel afin de changer sa conception des arts et du monde. Elle voulait, en somme, *faire de l'histoire* :

1 Par exemple, dans l'introduction à mon édition critique de *Cara de Plata* de Ramón del Valle-Inclán.

2 Il faut considérer à part le cas du Brésil où les termes modernisme et avant-garde viennent à se confondre. Voir Ivan A. Schulman.

d'où son indéniable modernité. Et cette volonté de créer de l'histoire prenait souvent sa justification dans des options politiques révolutionnaires basées sur les revendications du prolétariat. Ainsi, loin de condamner le progrès technique (comme le faisaient les *modernistas*), le poète chilien Vicente Huidobro (1893-1948), l'une des figures de proue de l'avant-garde latino-américaine, chantait la tour Eiffel (en poèmes illustrés par le peintre cubiste Robert Delaunay), la grande ville moderne, les machines, etc., aussi bien en espagnol qu'en français. Quant au Péruvien César Vallejo (1898-1938) — l'un des plus puissants poètes de toute la littérature de langue espagnole —, il annonçait déjà en 1922 le surréalisme sans connaître encore le mouvement dada. Il ouvrait en effet la création poétique à l'Inconscient et à l'arbitraire par son livre dont le titre en lui-même était insensé : *Trilce*. Plus tard, il s'engagera dans le parti communiste, ainsi que Pablo Neruda (1904-1973) et tant d'autres.

Mais il n'est pas moins vrai que ces avant-gardistes, par manque de perspective, croyant s'opposer radicalement à leurs prédécesseurs *modernistas*, partageaient avec eux des points fondamentaux : outre le commun désir de nouveauté, de rupture d'avec le passé, les deux groupes s'opposaient au réalisme par le fait de considérer l'œuvre artistique plus comme discours que comme mimésis reflétant fidèlement la réalité (tel que le voulait le réalisme du XIX^e siècle). De là, leur conscience commune

de plus en plus claire que le rapport entre l'œuvre artistique et tout référent extérieur ne peut être qu'analogique ou symbolique. Voilà selon moi l'une des caractéristiques fondamentales de la modernité artistique qui justifie qu'on puisse mettre côte à côte les *modernistas* et leurs prétendus ennemis avant-gardistes sous la désignation commune de *modernos*.

Les artistes d'avant-garde, à l'instar de leurs modèles européens, et comme eux conscients de l'autonomie de l'art, vivaient profondément le conflit inhérent à la *figure* entre sa concrétisation extrême³ et la possibilité de réduire cette concrétisation imaginaire à une ou plusieurs interprétations. La figure tend en effet à évacuer toute abstraction ou à s'ouvrir à la totalité de celles-ci, ce qui revient au même. Bien sûr, une telle concrétisation est illusoire mais nécessaire pour que l'effet artistique s'accomplisse. La polysémie que nous reconnaissons aujourd'hui dans l'œuvre artistique n'est en fait que la possibilité de réduire la figure concrète à une ou plusieurs interprétations. On peut donc croire qu'on y est tout près de l'arbitraire. La mauvaise conscience que ce sentiment causait chez certains artistes les a poussés à s'engager dans des mouvements politiques radicaux, principalement de gauche. Le cas de Picasso est significatif à cet égard.

Par contre, beaucoup d'artistes postmodernes prétendent avoir dépassé un tel scrupule. En effet, aujourd'hui, autant en Amérique latine, en Espagne, que partout dans le monde, ce qui

³ Il faut considérer à part le cas du Brésil où les termes modernisme et avant-garde viennent à se confondre. Voir Ivan A. Schulman.

préoccupe fondamentalement la critique artistique c'est le concept de postmodernisme. Mais avant d'envisager cette problématique telle qu'elle se présente dans la partie du continent américain qui parle espagnol et portugais, il convient de préciser un ensemble de facteurs qui viennent se greffer sur la polémique qu'un tel concept est en train de déclencher.

Or donc, le mouvement *modernista* surgit à la fin du siècle dernier ; auparavant la littérature latino-américaine était, dans son ensemble, une littérature très marginale qui ne manquait pas d'écrivains de talent, bien sûr, mais ils étaient isolés dans quelques pays. On n'y détectait pas un mouvement collectif important donnant naissance à un élan créateur suffisamment puissant pour affirmer son identité et sa différence dans l'ensemble de la littérature universelle. Voilà ce qu'a justement réussi l'école *modernista*, dont l'impulsion décisive a conduit la littérature latino-américaine à sa maturité.

Cependant, l'école *modernista* était encore trop influencée par les littératures européennes, ce qui ne déplaisait pas aux classes dominantes préoccupées de faire de leurs pays des succursales culturelles de l'Europe ⁴, en encou-

rageant l'émigration outre-Atlantique, et en important de ces latitudes des formes de vie, des modes, parfois même des éléments de la flore et de la faune tout à fait superflus, tels les moineaux que Domingo Faustino Sarmiento (homme politique et écrivain, 1811-1888) a voulu acclimater en Argentine, au moment où son pays se débarrassait des Indiens et des Noirs ⁵ ! Ceci explique que les traditions recueillies par Ricardo Palma (1833-1919) dans son pays natal, le Pérou (publiées de 1872 à 1910), rendent strictement compte de la société créole, celle d'origine européenne, et cela dans un pays à si forte population indienne.

Le plus souvent, les poèmes et les récits *modernistas* construisent des figures de satyres, de centaures, de nymphes, de sirènes, d'êtres de la mythologie gréco-latine en oubliant celles des aborigènes. Il y a tout de même des exceptions, tel le long poème de l'Uruguayen Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), *Tabaré*, qui exalte un guerrier du passé, de l'époque des conquérants. Il est vrai qu'il y a une abondante littérature indianiste — dont le roman le plus connu est peut-être *Enriquillo* (1882), du Dominicain Manuel de Jesús Galván, non moins nostalgique d'une race déjà disparue dans son

⁴ Je tends à utiliser les concepts de *figure*, *figuration* dans un sens différent de celui qui est d'usage en linguistique. Je les envisage comme l'espace imaginaire où se déroulent des événements imaginaires, et par lequel le lecteur répond au texte. Le lecteur est donc aussi responsable que l'auteur de ces figures : ils les élaborent ensemble tous les deux. Dans la *figuration* nous pouvons alors distinguer le figurant (l'ensemble des recours qui expriment le figuré) et le figuré ou représentation imaginaire dans tout son illusionnisme empirique. Mais c'est justement cet illusionnisme (correspondant sans doute à ce qu'on appelle l'illusionnisme référentiel) qui, à mon avis, caractérise l'œuvre artistique dans sa fonction sociale. Le sens que je donne à ce mot ne correspond pas plus à celui qu'il a chez Greimas. Pour ce théoricien la figure a avant tout une fonction sémiotique. Il s'en défait très vite à la recherche de la signification de quelques-uns de ses traits et il n'en retient que la forme du contenu. Moi, par contre, j'essaie de m'y attacher car mon intérêt est résolument esthétique. Voilà pourquoi mon point de vue est plutôt pragmatique.

⁵ Il est vrai que ce n'est pas le cas de celui qu'on considère comme l'initiateur de la prose moderniste, le Cubain José Martí (1853-1895). Rubén Darío lui-même, dans les quinze dernières années de sa vie, est devenu plus consciemment américaniste.

pays —, mais qui présente des figures d'Indiens très idéalisés, encore fortement découpées selon des stéréotypes européens, tels ceux d'*Atala* de Chateaubriand⁶. Ce qui montre l'importance de la distance qui séparait les écrivains et leur public de la réalité des peuples.

Ce n'est que dans le premier tiers de notre siècle qu'on voit enfin apparaître, dans les pays où la population amérindienne est importante, tout un ensemble de romans et de nouvelles qui regarde l'aborigène de plus près. Mais ces textes sont considérés *indigenistas* et nullement *modernistas* ; on veut les rapprocher davantage des courants réaliste et naturaliste, bien qu'ils profitent des trouvailles de ce mouvement *modernista*, surtout au niveau de la langue, du style. En outre, ces textes engagés défendent qui la population vaincue et traditionnellement rejetée autant qu'exploitée par les couches d'origine européenne, confirment le fait que ces pays ont atteint la majorité culturelle dont on a parlé plus haut et que signalait déjà, bien que d'une autre façon, l'émergence de l'école *modernista*. On ose même, maintenant, introduire ces figures modèles et contestataires dans l'univers bourgeois. Cette classe sociale n'a donc plus de raison d'avoir honte de s'y reconnaître, du moins en partie. Bien sûr, les mouvements politiques revendicateurs qui prennent un fort élan à partir de la révolution mexicaine de 1910 ne seront pas étrangers à ce riche courant.

Le mouvement indigéniste, manifestation extrême d'un certain ethnocentrisme, ne s'affirme

pourtant pas avec toute la puissance souhaitée. Il rencontre, par exemple, l'opposition d'un fort courant cosmopolite, directement issu du *modernismo* et des mouvements d'avant-garde qui lui ont succédé, dont le représentant le plus connu est sans doute l'Argentin Jorge Luis Borges (1899-1986). Il est certain que ce courant cosmopolite est surtout le fait des pays à faible population indigène, tels l'Argentine et l'Uruguay. Et des options de ce type, qui persistent à maintenir les liens traditionnels avec l'Europe, ne favorisent nullement le développement d'une pensée latino-américaine originale qui essaie de se développer et de s'affirmer surtout à partir du *boom* des années 60, quand le roman latino-américain — la poésie étant déjà prestigieuse — arrive à jouer un rôle mondial.

Mais ce n'est pas le lieu de décrire en détail ces mouvements opposés, pas plus que les polémiques qui en ont résulté. Il me semble que ce que je viens d'expliquer suffira à faire comprendre les conflits principaux engendrés par ces débats et leurs polarisations antonymiques : nationalisme *versus* internationalisme, latino-américanisme *versus* européisme (celui-ci étant étroitement lié à l'opposition précédente mais sans lui être identique), esthétique *versus* engagement politique, tous trois comportant des nuances de tous genres et toute une gamme de degrés intermédiaires.

Mon propos était d'établir la perspective nécessaire afin de pouvoir envisager clairement le sujet qui nous intéresse à présent : comment se recourent ces polémiques de no-

6 Ces oiseaux ont d'ailleurs provoqué une véritable catastrophe écologique.

tre siècle avec celle, plus actuelle, du modernisme-postmodernisme.

Le postmodernisme

Lors du symposium de Dartmouth (États-Unis) en avril 1988, intitulé *Latinoamérica : Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias*⁷, on a entendu des chercheurs et des critiques affirmer l'impossibilité du postmodernisme en Amérique latine, étant donné que ce sous-continent comprend des pays qui ne sont pas encore arrivés à être vraiment modernes. D'autres, d'accord avec le courant critique amorcé principalement par le Cubain Roberto Fernández Retamar (qui veut élaborer des concepts théoriques spécifiques pour l'Amérique latine), refusaient d'emblée le terme jugé trop européen de postmodernisme. Un prestigieux professeur vénézuélien d'origine chilienne, Nelson Osorio, affirmait ceci : « Nous ne pouvons pas être postmodernes pour la même raison que nous ne pouvons pas être Européens ». Il s'agit d'une idée de plus en plus répandue dans des articles signés par des spécialistes de l'Amérique latine. Pour certains de ces spécialistes la question est d'abord politique et se pose dans les termes suivants : le postmodernisme est un concept créé par des pays riches, libéraux, capitalistes qui y trouvent un appui théorique de plus pour se désengager politiquement et se contenter du *statu quo* universel. Et ils ajoutent que le postmodernisme est donc le produit d'une pensée

réactionnaire que les gens du tiers monde ne peuvent assumer sans se résigner à leur sous-développement et à leur condition culturelle marginale. Ce sont des prêcheurs de la mort des idéologies, de la mort de l'Histoire, disent-ils, des croque-morts et des fossoyeurs appartenant aux pays nantis qui se plaisent à conjurer de la sorte leurs peurs millénaristes de la fin de ce siècle. Ainsi donc le débat se décentre vers le conflit politique Nord-Sud.

Mais, face à toutes ces positions négatives, il y a celles des adeptes de la postmodernité, exprimées autant par des écrivains et des artistes latino-américains que par leurs critiques. Pour défendre leur option ils déploient une argumentation aussi lourde que celle de leurs rivaux. Souvent ils se limitent à inverser le sens des objections que je viens de citer en affirmant que si les Latino-Américains ne sont pas des Européens, ils sont, au point de vue culturel, qu'on le veuille ou non, des Occidentaux au même titre que les Américains du Nord. Pour eux, nier cette évidence, c'est nier la littérature latino-américaine dans son ensemble. Ils affirment d'autre part que le postmodernisme n'est pas plus réactionnaire que n'importe quel autre mouvement culturel, puisque tout dépend de la façon de l'envisager et de l'usage qu'on en fait. Ils pensent que ce dialogue avec le passé ne répond point à un élan nostalgique qui voudrait y revenir ou le reproduire, mais veut reconnaître l'influence du passé sur le présent, influence à laquelle nous sommes soumis, quand

⁷ On note cependant un roman publié en 1889 comme étant déjà indigéniste plutôt qu'indianiste. Il s'agit de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner.

bien même nous nous révolterions contre la tradition. Qu'on le veuille ou non, affirment-ils, nous charrions un acquis collectif qui colore toujours, à un certain degré, notre vision du monde. Les postmodernistes disent vivre un moment historique qui force à constater que même les révolutions politiques se voulant très radicales ne l'étaient pas autant qu'on le croyait ; bien au contraire, elles n'arrivaient pas à se débarrasser des conditionnements du passé malgré tous leurs efforts autoritaires et policiers. Par conséquent, le plus sage est de reconnaître une telle dette et même de la négocier de la façon la plus rentable.

Les défenseurs du postmodernisme latino-américain ajoutent parfois que la pensée postmoderne, avec son ouverture, sa tolérance et, en principe, son rejet de tout dogmatisme, permet, aujourd'hui mieux que jamais, de revaloriser justement les cultures marginales (celles du tiers monde par exemple, ou même celles qui naissent d'une population extrêmement réduite), et de mieux comprendre les particularismes des groupes qui ont été discriminés pendant des siècles, tels les émigrants, les minorités sexuelles, les femmes écrivains, etc. Ce qui montre à l'évidence que le postmodernisme peut susciter des mouvements revendicateurs, progressistes et même révolutionnaires.

Il y a aussi des écrivains qui défendent un postmodernisme latino-américain spécifique. De la même façon que le romantisme, le réalisme et le *modernismo*, par exemple, ont eu, dans ces pays, des manifestations particulières déterminées par des conditions de vie différentes de celles de l'Europe, le postmodernisme

latino-américain, pareillement, partant d'une vision générale du présent et du passé équivalente à celle partagée par l'Europe et l'Amérique du Nord, doit s'accommoder de ces mêmes particularités traditionnelles. Mais dans ce courant qui tend à acclimater le concept en question à la réalité culturelle de l'Amérique latine d'aujourd'hui, on trouve aussi la position extrême suivante : le postmodernisme est le premier code littéraire né en Amérique à exercer une influence sur la littérature européenne. C'est ce qu'affirme Carlos Rincón dans son article intitulé « *Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno : Perspectivas del arte narrativo latinoamericano* » et dans lequel il cite des conférences prononcées par Douwe Fokkema, dans *The Harvard University Erasmus Lectures* (1983), qui avance cette idée. Fokkema ajoutait que l'écrivain qui a plus qu'aucun autre aidé à l'élaboration de ce nouveau code est Jorge Luis Borges. John Barth, appuyé par Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Charles Russell, Gerald Graff et d'autres, radicalise cette affirmation en faisant de Borges le fondateur de la littérature postmoderne. Dans l'ensemble des écrits de ce dernier, le texte le plus cité à cet égard est celui qui expose l'astucieuse allégorie intitulée « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Le romancier qui s'astreint à copier exactement le roman de Cervantes finit par produire un ouvrage différent, et ainsi semble symboliser les rapports de la postmodernité avec le passé : si celle-ci est tournée vers le passé et même si elle avoue s'en inspirer, ce n'est pas pour le reproduire. Dans cette perspective, et pour s'en tenir à ce petit texte, on pourrait dire que si Cervantes crée la moder-

nité (au moins dans le récit), Borges, en le relisant, fonde la postmodernité. Il s'agit sans doute d'affirmations exagérées mais qui permettent, tout de même, une interprétation de ces deux concepts à l'intérieur des cultures hispaniques dont elles facilitent ainsi la réconciliation avec ces termes si difficiles, et qui, comme on l'a vu, deviennent extrêmement suspects en Amérique latine.

Existe-t-il une culture latino-américaine ?

On peut commencer en effet par se poser cette question, et ouvrir alors une des problématiques fondamentales qui obsèdent les pays du sous-continent d'expression espagnole ou portugaise : celle de l'identité latino-américaine. Parmi les écrivains les plus connus qui se sont penchés sur le sujet, on trouve : Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Alejandro Losada, Leopoldo Zea, Octavio Paz. Appartenant presque tous à des pays différents, ils ont tenté de dégager, avec beaucoup de talent, les éléments les plus constants et communs à l'ensemble de la production culturelle des États composant une telle mosaïque, pour se heurter toujours à leur extrême hétérogénéité. Comment considérer dans la même optique des pays à forte population indienne et métisse comme la Bolivie, le Paraguay, le Pérou et le Mexique par exemple (et sans mentionner le monde créole des Antilles) et ceux qui n'en ont que très peu comme l'Argentine ou l'Uruguay ? Dans des pays comme la Colombie on retrouve une coexistence de ces trois variétés : Gabriel García Márquez rappelle souvent qu'il y a la Colombie andine à fort substrat indien et la Colombie caribéenne ayant une très importante popula-

tion d'origine africaine, dont les différences s'expriment déjà dans l'espagnol parlé, divisé en plusieurs dialectes. En réalité, les points communs les plus indiscutables de ces pays se ramènent aux deux suivants : ils ont été colonisés par les mêmes pays européens (si on comprend aussi le Brésil), et qui leur ont imposé leur langue et des formes de vie qui ont été modifiées au cours de l'histoire, selon de nouveaux conditionnements géographiques et la pression d'autres influences.

Néanmoins, beaucoup de critiques littéraires s'efforcent de trouver aujourd'hui de nouveaux dénominateurs communs à cette variété culturelle de l'Amérique latine. On peut les résumer dans les termes suivants :

a) Le néo-baroque, car le baroque est le premier mouvement artistique européen à s'introduire vraiment en Amérique latine. Son implantation coïncide à peu près avec le commencement de la colonisation ; par son caractère assez ouvert et libre, il permet déjà une première manifestation de métissage, en architecture par exemple : il y a en effet des éléments de décoration aborigènes qui s'y incorporent. Les premiers écrivains latino-américains importants, telle la poétesse mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz, sont aussi résolument baroques. C'est pourquoi nombre de critiques voient dans ce mouvement la première manifestation artistique où l'imaginaire latino-américain arrive à affirmer quelques-unes de ses particularités. Ainsi aujourd'hui croit-on retrouver cette intégration d'éléments hétérogènes, disparates, dans un ensemble qui vibre avec un dynamisme fébrile chez beaucoup d'artistes plastiques et d'écrivains surtout, justement par

cette dimension néo-baroque qui permet de réintégrer la culture latino-américaine dans sa tradition. Et c'est pour cette raison que cette culture invite à une lecture postmoderne que certains critiques refusent.

b) Le réalisme magique et le réel merveilleux : il s'agit de termes à l'origine bien différente, mais qu'en Amérique latine on est arrivé à rapprocher étroitement. On s'appuie sur le référent plutôt que sur le caractère des textes eux-mêmes : étant donné que le référent est, en Amérique latine, différent de ceux d'Europe et d'Amérique du Nord, on considère qu'il n'est pas pertinent d'appliquer aux productions latino-américaines les mêmes concepts littéraires, car ce qui est merveilleux pour les Occidentaux du Nord fait partie de la réalité quotidienne pour beaucoup de peuplades latino-américaines. Bien sûr, on peut répondre à ces critiques que la conception du réel d'un Argentin ou d'un Uruguayen moyen ne diffère pas essentiellement de celle d'un Français, d'un Allemand ou d'un Canadien moyen. On en peut dire de même de la majorité des écrivains (et de leur public bourgeois) appartenant à des pays à forte population amérindienne ou afro-américaine. D'autre part, au XIX^e siècle, justement quand le fantastique s'est développé, il y avait en Europe et en Amérique du Nord des populations rurales pour qui un certain merveilleux faisait aussi partie du monde quotidien. Mais ce qui importe dans le cas présent c'est de signaler la volonté pure et simple des critiques de la littérature latino-américaine, de lire le corpus touchant le fantas-

tique ou le merveilleux d'une façon particulière, pour ainsi dire *autochtone*.

c) La carnavalisation, la parodie et le pastiche. La carnavalisation, dans la tradition de la satire *ménippée*, telle que l'a étudiée Mikhaïl Bakhtine, a une forte tradition dans le monde hispanique, de l'Arcipreste de Hita (XIV^e siècle) et Quevedo (XVII^e siècle) à Valle-Inclán. Des auteurs latino-américains du XX^e siècle (tels que Gabriel García Márquez, Cabrera Infante, José Donoso ou Reinaldo Arenas) s'attachent à cette tradition pour la renouveler, tout en l'enrichissant par les apports d'autres traditions. La parodie et le pastiche (qui ne se confondent pas mais s'apparentent⁸) sont considérés par beaucoup de théoriciens comme très caractéristiques de la postmodernité, surtout à cause de leur dialogue ironique, ambigu et critique avec le passé. Une telle interprétation permet à certains analystes de repérer chez des écrivains latino-américains une postmodernité marginale, périphérique, particulière au tiers monde. C'est justement parce que ces écrivains se sentent appartenir à des cultures considérées de deuxième ordre, qu'ils parodient avec beaucoup de liberté les discours de leurs maîtres — protagonistes de l'Histoire —, en les mettant ainsi en question. Ils se sentent surtout poussés à se moquer de l'histoire de leurs pays respectifs, telle qu'écrite par les colonisateurs et leurs héritiers *criollos*, essayant ainsi de la désavouer par la parodie burlesque, et même de l'effacer au moyen de la carnavalisation, pour en récrire une autre. *Cent*

8 Les actes ont été publiés dans *Revista de crítica literaria latinoamericana*.

Ans de solitude (1967) de García Márquez est un modèle à cet égard⁹.

D'autres caractéristiques postmodernistes

On voit donc que ces éléments, si souvent considérés comme les plus déterminants de la littérature latino-américaine de la deuxième moitié de notre siècle, autorisent aisément une lecture postmoderniste. Les défenseurs d'une telle perception ajoutent d'autres traits plus généraux, tirés des théoriciens les plus connus de la postmodernité¹⁰. Ainsi voit-on dans leurs textes les thématiques suivantes : la problématique homosexuelle, le féminisme, la drogue, la culture populaire, les minorités linguistiques et raciales, l'autoréférentialité. Ils y joignent, au niveau structurel, le chronotope délibérément fictif, la désobéissance au principe de causalité, la perte de l'état civil des personnages et même parfois de leur identité, et la fragmentation, l'hétérogénéité, l'ouverture du texte au lecteur, qui devient alors créateur de sens.

Évidemment, ils reconnaissent que ces traits n'ont pas été découverts ou inventés par le postmodernisme mais que celui-ci est caractérisé par l'emploi de ces éléments selon une

optique différente de celle déterminée par la modernité. Ainsi, si l'avant-garde s'en servait souvent avec une finalité révolutionnaire qui allait jusqu'à prôner la fin de l'art et de la littérature (c'était le cas du mouvement dada), le postmodernisme reprend les mêmes thèmes et les mêmes formes pour rétablir au contraire la réalité sociale de l'art et de la littérature : les terribles bombes dada sont entrées au musée et donc dans le patrimoine et les panthéons nationaux. On peut respecter l'histoire pour la raison même qu'on y croit beaucoup moins : le panlogisme hégélien ou marxiste auquel on a voulu la soumettre ne convainc plus. Par conséquent, tout le monde se rencontre et se reconnaît dans l'imaginaire, voire dans le mythe.

Il y a des causes socio-économiques réparables comme, par exemple, la massification de l'enseignement qui a entraîné l'accès à la littérature de nouveaux groupes de lecteurs de plus en plus hétérogènes, d'où un changement dans la réception de l'ouvrage littéraire partout dans le monde, surtout à partir des années 70. Et ce, bien sûr, à cause de l'évolution du capitalisme lui-même qui se fait bien plus souple qu'au début du siècle, au point d'intégrer dans son système les protestations des marginaux, par-

9 On considère souvent le pastiche comme étant plutôt imitatif et formaliste, tandis que dans la parodie on remarque bien plus de distance critique. D'après Elzebieta Sklodowska, par exemple, « Peut-être la conscience particulière de la mission sociale de l'écrivain, ainsi que le penchant des romanciers hispano-américains vers une littérature "engagée", sont-ils des éléments essentiels dans la conservation du caractère de réflexion et créateur de la parodie » (p. 95). Voir aussi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*.

10 D'autres titres souvent cités : *El reino de este mundo* (1949) et *El arpa y la sombra* (1979) d'Alejo Carpentier, *El mar de las lentijas* (1979) d'Antonio Benítez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Los perros del paraíso* (1983) d'Abel Posse, *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso et *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso. Sur la problématique que posent les nouvelles conceptions de l'histoire, le travail de Franklin B. García Sánchez intitulé « *Vista del amanecer en el trópico*, de Cabrera Infante, como ficción historiográfica » est révélateur.

venant à récupérer et mercantiliser n'importe quel type d'expression, même le plus gratuit, absurde ou négatif.

C'est ainsi que les manifestations du postmodernisme sont différentes en Amérique latine, puisque dans ces pays le capitalisme évolue d'une autre façon. Comme je l'ai signalé, on y critique la modernité occidentale à partir d'un sentiment périphérique, d'une conscience tiers-mondiste, mais on réalise, par contre, un effort pour dépasser l'histoire eurocentrique de l'imagination afin d'affirmer une identité nationale et supranationale proprement latino-américaine alors que l'Europe tente, de son côté, de trouver la sienne. Même dans le domaine de l'imaginaire, l'Amérique latine cherche ainsi des solutions particulières, originales, à ses difficultés vis-à-vis la démocratie.

Quelques modèles

C'est là un panorama un peu rapide, je l'avoue — limité par l'espace dont je dispose — de la problématique si complexe que soulève aujourd'hui le concept de postmodernisme dans l'Amérique latine. Comme on le voit, cette problématique — qui reflète sans doute celle qui se pose dans tout l'Occident — y manifeste des particularités bien spécifiques. Les défenseurs du concept d'un postmodernisme s'appliquant à une partie de la littérature produite dans ce sous-continent, avancent, en tant que modèles, les auteurs suivants : Borges qui est considéré par certains comme le créateur même du postmodernisme, García Márquez, dont le roman *Cent Ans de solitude* reste l'exemple le plus poussé de réécriture de la *réalité* de l'Amérique latine — le roman à succès *La casa*

de los espíritus (1982) d'Isabel Allende le confirme par sa filiation extrême par rapport au modèle. De García Márquez on signale aussi *l'Amour au temps du choléra* (1985) comme un roman typiquement postmoderniste par son caractère de parodie des romans d'amour du XIX^e siècle, et par le fait qu'il combine habilement la clarté de sa structure, capable de séduire un large public, avec les qualités artistiques nécessaires pour susciter aussi l'admiration des lecteurs les plus exigeants. Ce roman se donne donc comme un bon exemple du juste milieu postmoderne. Les Cubains Reinaldo Arenas et Severo Sarduy, tous les deux dans la lignée des recherches audacieuses de Lezama Lima (*Paradiso*, 1966) et de Cabrera Infante (par exemple dans *Très tristes tigres*, 1967), jouent avec la carnavalisation, la parodie et le pastiche dans la décontraction la plus débridée. À titre d'exemples citons *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas et *Cobra* (1972) de Severo Sarduy et, dans la lignée du pastiche et de la parodie, *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa, qui est pour quelques critiques son ouvrage le plus postmoderniste. L'auteur y met en jeu, à plusieurs niveaux de signification et avec une très grande efficacité, les séries radiophoniques latino-américaines. Vargas Llosa a prolongé les parodies génériques dans ses romans ultérieurs : *La guerra del fin del mundo* (1981), sur le modèle du roman historique, *Quién mató a Palomino Molero* (1986), sur celui de roman policier, et *Elogio de la madrastra* (1988), enfin, sur les procédés galvaudés du roman pornographique. Il ne faudrait pas oublier, sur cette ligne de la parodie et du pastiche, les

ouvrages de l'Argentin Manuel Puig, qui développent de riches dialogues entre la littérature et le cinéma, la parole et l'image dans leur interaction mutuelle. C'est le cas des romans *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Pubis angelical* (1979) et *El beso de la mujer araña* (1976).

Suivant la tradition métalittéraire de Borges, Julio Cortázar — souvent dans ses nouvelles, mais surtout dans son roman expérimental, *Rayuela* (1963)¹¹ — et Julio Bioy Casares, un autre Argentin, Ricardo Piglia, réussit à renouveler la manière avec sa création si originale intitulée *Respiración artificial* (1980) où il arrive à intégrer avec une cohérence évidente, et fortement expressive, les matériels les plus hétérogènes et à les brasser dans les cuves du pastiche, de la parodie et d'autres types de discours.

Quant à l'écriture féminine, très abondante aujourd'hui, elle devient de plus en plus forte et provocatrice. Les auteures les plus célèbres sont l'Uruguayenne Cristine Peri Rossi, admise en sa double qualité de poétesse et de

narratrice et, à un niveau plus populaire, la Guatémaltèque Rigoberta Menchú (qui vient de recevoir le prix Nobel de la paix) et la Chilienne Mercedes Valdivieso, toutes les deux auteures de *best-sellers* retentissants.

Conclusion

Il n'est pas nécessaire, je crois, d'accumuler les noms, ni d'en dresser ici l'inventaire ; il aura suffi d'en signaler quelques-uns, parmi les plus cités, à titre indicatif. Mais essayons tout de même de résumer les caractéristiques les plus déterminantes de la littérature latino-américaine dans les quinze dernières années.

Comme on l'a dit, on continue de se méfier de l'histoire dans la double signification du mot : l'histoire que l'on fait et celle que l'on écrit. Dans le premier cas, on considère souvent qu'elle a été accaparée par des pouvoirs à vocation tyrannique dont les expressions les plus aberrantes ont été figurées négativement dans les romans *El recurso del método* (1974) d'Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1974) d'Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca*

11. Au point de vue théorique, ces critiques citent souvent des auteurs tels que Jürgen Habermas, Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, John Barth, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Octavio Paz. Ils se réfèrent aussi parfois à José Ortega y Gasset, penseur espagnol qui a prêté nombre d'idées développées plus tard par ces auteurs. Dans son livre *El tema de nuestro tiempo* (1923), il prône en effet une pensée *perspectiviste* selon laquelle toute idée contient une partie de vérité déterminée par le point de vue de la personne qui la formule, c'est-à-dire par sa position dans l'espace socioculturel. De cette façon Ortega y Gasset dépasse aussi bien le relativisme que tout rationalisme dogmatique. C'est pourquoi il annonce la fin des révolutions. Le professeur Franklin B. García Sánchez, dans sa communication intitulée « Fernando Ortíz et l'éthos cubain », commente le livre de Gustavo Pérez Firmat, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* où, partant d'une perspective postmoderne, on considère l'écrivain hispano-américain comme une entité *bifurquée*, à la fois spectateur et acteur : étant enchaîné à l'Espagne par les fers du langage, il en est tout de même détaché par une distance généalogique qui lui permet de réinterpréter et de transformer le panorama littéraire espagnol. García Sánchez se réfère aussi au livre de Benítez Rojo, *La isla que se repite* (1989). Pour lui, ces deux livres prouvent que la critique postmoderniste cubaine est l'une des moins dogmatiques de toute l'Amérique latine. 12. Au Congrès de l'Association internationale des hispanistes qui a eu lieu à l'Université de Californie à Irvine, en août 1992, le professeur Maarten Steenmeyer a fait une communication intitulée « *Rayuela* de Julio Cortázar : Modernista y postmodernista ». Comme son titre l'indique, il considère cet ouvrage à cheval sur les deux mouvements.

(1975) de García Márquez, et qui avaient déjà les précédents notables de *El señor presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias ou encore de *Tirano Banderas* (1936) de l'Espagnol Ramón del Valle-Inclán. Tous ces ouvrages mettent bien en évidence comment les peuples latino-américains vivant sous ce pouvoir continuent d'être des colonisés et donc des citoyens de seconde classe dans leurs propres pays. Quant à l'histoire qu'on écrit, nous avons vu qu'on la juge habituellement trop soumise aux catégories européennes, car ce sont des Européens qui les premiers l'ont écrite, et à leur remorque la longue suite des historiens latino-américains encore trop influencés par leur vision eurocentrique du monde.

Donc, devant l'impossibilité d'écrire une histoire plus en accord avec des idéologies latino-américaines, puisqu'il faudrait pour cela commencer par faire une critique poussée de ces mêmes idéologies et en déduire des méthodologies appropriées, on préfère s'en tenir au mythe. Le mythe, se substituant délibérément à l'histoire, devient la base de l'identité d'une bonne partie de ces pays.

On cherche avec passion une identité collective pour la même raison qu'on met en question l'identité individuelle. À l'intérieur de la civilisation occidentale où l'on veut l'intégrer de force, le Latino-Américain moyen devient donc

l'autre, mal adapté, soulignant toujours sa différence incomprise et irréductible. Il se voit lui-même comme un ramassis intertextuel (pour caricaturer un concept très à la mode) dont il n'arrive pas à faire la synthèse, d'où sa schizophrénie culturelle. On justifie alors ce refuge dans le mythe par la dénonciation de la rationalité linéaire et, en somme, aveugle, des pays les plus développés, rationalité à laquelle ont voulu se soumettre à tort les pères de la nation. C'est pour cela qu'aujourd'hui beaucoup d'écrivains se révoltent contre ces derniers, commettant ainsi un parricide symbolique et libérateur.

Cependant, ces tendances, liées à la revalidation des droits des minorités, ne sont tout de même que les plus rénovatrices. En face de celles-ci, il y a celle des écrivains, aussi prestigieux qu'un Mario Vargas Llosa, qui préfèrent s'intégrer dans un postmodernisme plutôt occidentaliste et conservateur. D'après cette orientation, on se limite à repenser l'histoire littéraire — et culturelle — occidentale, dont on se reconnaît l'héritier, à partir de la double perspective des Occidentaux qui regardent vers l'Europe de l'autre côté de la glace — mais alors d'une façon parallèle à celle des Américains du Nord — et des gens vivant tout près d'un nouveau siècle trop énigmatique et dont la simple préfiguration produit déjà des vertiges.

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. Robel trad., Paris, Gallimard, 1970.
- — —, *la Poétique de Dostoïevski*, I. Kolitcheff trad., Paris, Seuil, 1970.
- BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Paul Verdevoye et N. Ibarra trad., Gallimard (NRF), 1957, p. 66-78.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin B., « Fernando Ortíz et l'éthos cubain », communication donnée au Congrès de CALACS à l'Université Laval, novembre 1991.
- — —, « *Vista de amanecer en el trópico*, de Cabrera Infante, como ficción historiográfica », communication donnée au Congrès de l'Association internationale des hispanistes à l'Université de Californie à Irvine, août 1992.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York/ Londres, Methuen, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1923.
- OSORIO, Nelson, « Debate », dans *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XV, 29, (1^{er} septembre 1989), p. 146.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, vol. XV, n° 29 (actes du colloque *Latinoamérica : Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias*), 1^{er} septembre 1989.
- RINCÓN, Carlos, « Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno : Perspectivas del arte narrativo latinoamericano », dans *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XV, 29 (1^{er} septembre 1989), p. 61-104.
- RISCO, Antón, *A figuración literaria I*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1992.
- — —, *El demiurgo y su mundo : Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977.
- — —, « Introducción » à Ramón del Valle-Inclán, *Cara de Plata : Comedia bárbara*, Antón Risco ed., Madrid, Espasa Calpe (Nuevos clásicos castellanos), 1992, p. 7-13.
- SCHULMAN, Ivan A., « Modernismo/ Modernidad : Metamorfosis de un concepto », dans *Nuevos asedios al modernismo*, Ivan A. Schulman, édi., Madrid, Taurus, 1987, p. 62-75.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/ Philadelphie, John Benjamin Publishing Company, 1991.
- STEENMEYER, Maarlen, « *Rayuela* de Julio Cortázar : Modernista y postmodernista », communication donnée au Congrès de l'Association internationale des hispanistes à l'Université de Californie à Irvine, août 1992.