

euresis

cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Romanian Journal of Literary and Cultural Studies

nouvelle série / new series

No. 1-4 / 2009



LE POSTMODERNISME ALORS ET MAINTENANT



INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

euresis

cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Romanian Journal of Literary and Cultural Studies

Revue fondée en 1973 / Founded in 1973

Editée par l'Institut Culturel Roumain /
Edited by the Romanian Cultural Institute

Fondateur / Founder:

Adrian Marino

Directeur / Director:

Mircea Martin

Comité international / International board:

Georges Banu (Paris)

Marcel Cornis-Pope (Richmond)

Jaap Lintvelt (Groningen)

J. Hillis Miller (Irvine)

Jean Starobinski (Genève)

Comité de lecture / Peer reviewers:

acad. **Solomon Marcus**

Magda Cârnecki

Mircea Dumitru

Mihaela Irimia

Monica Spiridon

Rédaction / Editorial board:

Alexandra Florescu

Irina Georgescu

Traduction / Translation:

Luminița Brăileanu (français)

Bogdan Lepădatu (english)

DTP: **Ofelia Coșman, Radu Constantinescu**

ISSN 1223-1193

Cahiers Roumains d'Études Littéraires
1973 – 1989

*

Cahiers Roumains d'Études Littéraires
(nouvelle série)
1990 – 1993

*

Euresis – Cahiers Roumains d'Études Littéraires
1994 – 2000

*

Euresis – Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles
(nouvelle série)
2000 –

Numéros parus de la nouvelle série :

La globalisation et ses défis culturels

*

Eugène Ionesco vu de Roumanie

*

(Post)communisme et (post)colonialisme

*

Le destin d'Émile Cioran

*

Du corps

*

Mircea Eliade – Le défi de l'histoire

*

Appel à Fondane, appel de Fondane

Les thèmes de prochains numéros / Next issues topics :

Légitimité, légitimation / Legitimacy, Legitimation

*

Le concept de présence / The Concept of Presence

Le postmodernisme roumain, alors et maintenant
Romanian Postmodernism, then and now

Sur la couverture: Dessin de Vasile Kazar

Illustrated by: Vasile Kazar

EURESIS no. 1–4/2009

cahiers roumanins d'études littéraires et culturelles
Romanian Journal of Literary and Cultural Studies

Le postmodernisme roumain, alors et maintenant Romanian Postmodernism, then and now

TABLE DE MATIÈRES

Le postmodernisme alors/ postmodernism then...

MIRCEA MARTIN – D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité	11
VIRGIL NEMOIANU – Notes sur l'état de postmodernité.	23
IOANA. EM. PETRESCU – Modernism/Postmodernism: A Hypothetical Model	26
DAN GRIGORESCU – Modernisme/postmodernisme: un processus de continuité?	33
ANGÈLE KREMER-MARIETTI – La postmodernité: achèvement ou commencement?	40
LINDA HUTCHEON – Postmodernism Goes to the Opera	54
AMELIA PAVEL – Le postmodernisme et l'historiographie de l'art	67
VALENTINA SANDU-DEDIU – Points de vue sur le postmodernisme musical	72

ALEXANDRU MUȘINA – Le postmodernisme aux portes de l'Orient.	85
ION BOGDAN LEFTER – La reconstruction du moi de l'auteur	99
GHEORGHE CRĂCIUN – Entre le modernisme et le postmodernisme.	103
LIVIU PAPADIMA – Postmodernisme littéraire et modèles culturels.	117
ION MANOLESCU – La prose postmoderniste et le textualisme médiatique.	125
ANA-MARIA TUPAN – The Rhetoric of Displacement	131
RODICA ZAFIU – Postmodernisme et langage.	136
AUGUSTIN IOAN – Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent	145
MAGDA CĂRNECI – The Debate Around Postmodernism in Romania in the 1980s	161

ION BOGDAN LEFTER – Un pionnier: Mircea Horia Simionescu	171
CORNEL MORARU – La chimère de la «vision de l'écriture»: Gheorghe Crăciun	175
FLORIN MANOLESCU – Exegi monumentum...: Mircea Cărtărescu's The Levant	180
SVETLANA CÂRSTEAN – Mircea Nedelciu et les avatars du textualisme	189
OVIDIU VERDEȘ – Une parabole postmoderniste: Bacovia relu par Cristian Popescu	194

... et maintenant/and now

MONICA SPIRIDON – Postmodernism in the Past Tense	203
CHRISTIAN MORARU – Bodies of Work: Corporeality, Postmodernism, Posthumanism	214
ANCA BĂICOIANU – Postmodernism is Grunge, the Aftermath is Vintage	221
DUMITRU CHIOARU – Après le postmodernisme: le néant ou bien un nouveau classicisme?	228

CAIUS DOBRESCU – What is to be done About Romanian Postmodernism?	233
PAUL CERNAT – La poésie du «nouveau paradigme»: problématisations, tendances	239
PAUL CERNAT – Les années '80, postmodernisme, postmodernité. Un relief typologique de la prose roumaine récente	251
ADINA DINIȚOIU – Mircea Nedelciu, le théoricien littéraire	266
MIRUNA RUNCAN – On Romanian Theatre in a... Belated Modernity	281
IULIA POPOVICI – La posterité d'un projet	287
ALEXANDRU MATEI – Penser le «postmoderne» en Roumanie. Les problèmes d'une notion culturelle	294
CARMEN MUȘAT – Is There a Romanian Postmodernism?	305

HAIM GORDON, RIVCA GORDON, Heidegger on truth and myth. A rejection of postmodernism (ALEXANDRU MATEI)	321
DAN GRIGORESCU, [Le jeu avec les miroirs et les arts postmodernes] Jocul cu oglinzile. Însemnări despre arta și literatura postmodernă (ALEXANDRA VRÂNCEANU)	324

MIRCEA CĂRTĂRESCU, [Le postmodernisme roumain] <i>Postmodernismul românesc</i> (ADINA DINIȚOIU)	328
ADRIAN OȚOIU, [Trafic de frontieră. La prose de la génération '80. Stratégies transgressives] <i>Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive; [L'Oeil bifurqué, la langue bigleuse. La prose de la génération '80. Stratégies transgressives]</i> <i>Ochiul bifurcat. Limba șașie. Strategii transgresive în proza generației 80</i> (PAUL CERNAT)	333
CARMEN MUȘAT, [Stratégies de la subversion. Description et narration dans la prose roumaine postmoderne] <i>Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească</i> (BIANCA BURȚA CERNAT)	337
MIHAELA URSA, [Le courant '80 et les promesses du postmodernisme], <i>Optzecismul și promisiunile postmodernismului</i> (DELIA UNGUREANU)	340

In memoriam Matei Călinescu:

MATEI CĂLINESCU – Mircea Ivănescu, a Poet's Poet	349
MIRCEA MARTIN – An Epochal Synthesis	352
MONICA SPIRIDON – The Figure in the Carpet	366
ALEXANDRU MATEI – Matei Călinescu or the Ethics of „Deference Success”	371
RALUCA DUNĂ – Matei Călinescu. Notes on a Posthumous Autobiographical Project	374
IRINA GEORGESCU – Experiencing Vacuity	379

Argument

Le numéro de notre revue que nous consacrons en 1995 au postmodernisme dans la culture roumaine a été favorablement accueilli autant en Roumanie qu'à l'extérieur. Des chercheurs de la littérature et de la culture roumaine de l'étranger nous écrivent encore pour nous demander comment et où ils pourraient se le procurer. C'est ce qui nous encouragea à reprendre une partie des articles que nous avons publiés à l'époque et d'y joindre d'autres, plus récents, traitant du même thème. La possibilité nous est ainsi offerte de confronter, à quinze années de distance, les différentes approches du postmodernisme en général et du postmodernisme roumain en spécial appartenant à des auteurs roumains, écrivains ou critiques littéraires.

Dans l'intervalle 1995–2010 furent publiées de nombreuses analyses, voire synthèses sur le postmodernisme roumain. L'évolution de la littérature roumaine elle-même a confirmé certaines caractéristiques signalées par les critiques et en a infirmé d'autres. La postérité retiendra que le postmodernisme roumain s'est affirmé, structuré et défini sous un régime totalitaire en tant que contre-utopie littéraire, féérique ou sombre, à l'opposé de l'utopie idéologique et de la pratique communiste et qu'il s'est prolongé au-delà de 1989 dans la mesure où certains projets créateurs n'étaient pas allés jusqu'au bout.

On peut constater qu'aujourd'hui les théoriciens relèguent le postmodernisme dans le passé (Monica Spiridon) voire qu'ils considèrent „qu'il exprime une confortable et voluptueuse sclérose” (Caius Dobrescu). Un certain maniérisme lui est attribué – même par les critiques qui croient encore à son actualité. Suivant les tout récents commentaires, le concept de postmodernisme cesse d'être un paradigme, perd son caractère fédérateur.

Je risque une prophétie pour dire que l'entrée – aussi hésitante, trébuchante et, de toute façon, partielle – de la Roumanie dans la postmodernité rejette – paradoxalement – dans l'histoire le postmodernisme autochtone.

Autre paradoxe: bien que l'idée postmoderne ait perdu depuis longtemps son caractère partisan (militant ou réactif), le débat qu'elle suscite ravive passions, témoignages personnels voire frustrations et, surtout, bilans historiques négatifs ou négateurs. Une discussion autour du postmodernisme roumain ne saurait éviter la réflexion mélancolique ou acide concernant le raccord – vu comme défaillant, précaire – de la culture et de la littérature roumaine avec la vie du présent, d'une part, avec l'universel, d'autre part. C'est ce qui confère à certains textes une tension supplémentaire, voire un certain dramatisme – profitables, espérons-le, à la lecture.

À la fin de ce numéro nous avons tenu à exprimer notre attachement et notre admiration pour la mémoire et l'oeuvre de Matei Călinescu, l'un des membres de notre comité international, un cher ami et collègue, véritable modèle intellectuel pour nos plus jeunes collaborateurs.

Le postmodernisme alors/ postmodernism then...

D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité

MIRCEA MARTIN

Le postmodernisme est-il un problème dépassé de la culture contemporaine? A-t-il été seulement une mode terminologique, comme tant d'autres mouvements, ou a-t-il entraîné un mouvement littéraire, artistique, idéologique dont les ressources semblent maintenant, tout au moins pour certains, épuisées? A-t-il pris fin presque avant d'avoir commencé ou est-il passé purement et simplement, les réserves accrues formulées à son égard n'étant que le symptôme de la recherche d'un terme nouveau? Et ce nouveau terme définira-t-il mieux, plus exactement, le corpus d'œuvres et le faisceau de tendances attribuées jusqu'à présent au postmodernisme, ou donnera-t-il à l'époque une autre configuration dans une nouvelle entité? En un mot, qu'y-a-t-il de déficitaire, le terme en tant que tel ou bien le mouvement lui-même? (Question possible, bien entendu, seulement si l'on préfère à la commodité nominaliste l'illusion réaliste.)

Je pose ces questions non pour donner satisfaction à ceux qui aujourd'hui font de l'allergie quand ils entendent parler du postmodernisme – leur snobisme est de même nature que celui qui a produit la prolifération presque incontrôlable du terme il y a dix ou quinze ans –, mais pour préparer le terrain à d'autres questions. Si l'on admet que le problème du postmodernisme est dépassé, pouvons-nous soutenir qu'il est aussi résolu? S'il ne l'est pas, savons-nous au moins ce qu'il a été? En d'autres termes, sommes-nous parvenus à l'heure d'un bilan postmoderniste, sommes-nous déjà à même d'analyser son héritage et d'imaginer la vie *d'après* le postmodernisme?

Le postmodernisme est le nom qu'on donne ces dernières décennies à des manifestations qui ne sont pas seulement littéraires et artistiques, pour marquer soit une continuité dans l'ordre de la modernité, soit une solution de continuité face au modernisme avec ses diverses versions historiques ressenties maintenant comme étant dépassées. Le caractère équivoque (tout au moins initialement) du terme ou peut-être, plus exactement, son ambivalence ne semble pas avoir été réduite par l'évolution du courant en tant que tel. Aujourd'hui encore, on entend par postmodernisme une séparation du modernisme – dissociation chronologique et surtout typologique – mais aussi la postérité du modernisme. La postérité du modernisme a, à son tour, deux sens: elle signifie, d'une part, le prolongement de certains éléments caractéristiques de celui-ci et leur interpénétration avec le postmodernisme – un mouvement inclusif par excellence; d'autre part, l'interprétation et la re-définition du modernisme lui-même. En effet, l'apparition du postmodernisme, puis sa cristallisation conceptuelle, ont provoqué une nouvelle

polarisation des traits, leur redistribution entre les deux courants artistiques et, en général parlant, idéologiques.

Que se passe-t-il? Non seulement certaines solutions que l'on considèrerait comme typiquement postmodernes se sont révélées comme étant apparues en plein modernisme (et parfois même, beaucoup plus tôt!), mais des principes qui semblaient être constitutifs du modernisme sont attribués maintenant au postmodernisme. Par exemple, Norman Holland, mais non seulement lui, considère que ce qui est décisif dans le postmodernisme, c'est la relation texte-lecteur, alors que dans le modernisme ce qui serait prédominant c'est le rapport entre l'auteur et le message du texte. S'ensuivrait-il que Valéry, l'un des classiques du modernisme, faisait une profession de foi postmoderne quand il écrivait que le changement du lecteur entraîne un changement dans le texte lui-même? En tout état de cause, il est aujourd'hui plus sûr que jamais que la prétendue «dictature de l'artiste» dans le modernisme (le renoncement, entre autres, au critère de la vraisemblance, l'abstractionnisme, etc.) n'a été qu'un renforcement de la dépendance de celui-ci (et de son œuvre) à l'égard du récepteur. La différence au regard de l'âge postmoderne consiste peut-être dans le fait que l'auteur est parfaitement conscient de cette dépendance à présent et, en plus, la rend explicite même à l'intérieur de son œuvre, la met en scène.

Il y a eu, certes, des manifestes spectaculaires du postmodernisme: songeons, par exemple, aux textes d'Olson, de Leslie Fiedler ou de John Barth. Ceux-ci sont surtout dirigés contre la tyrannie du rationalisme et de l'humanisme, ainsi que contre le formalisme moderniste. Cependant si l'on examine les choses dans leur ensemble, une impression s'impose à nous: la séparation d'avec le modernisme s'est réalisée non pas tant par une mobilisation polémique, par une opposition soutenue, que par un relâchement, une saturation, une fatigue par rapport aux tensions entretenues par le modernisme. Le renouvellement a lieu, cette fois, par une démobilisation idéologique. On a parlé d'ailleurs de «la fin de l'idéologie».

La nouveauté postmoderniste existe, indiscutablement, et doit être définie en dépit du mépris programmatique qu'affichent certains auteurs à son égard. L'expérience postmoderne nous invite même à une redéfinition du concept même de nouveauté: une nouveauté qui ne s'associe plus le progrès, une évolution qui n'est plus du tout incompatible avec le retour au passé. Il nous faut peut-être rappeler en passant que ni dans le modernisme l'idée de progrès artistique n'a été acceptée en tant que telle et d'autant moins en tant que progrès des valeurs (Croce a joué un rôle à cet égard). L'évolution même des formes rendait désuètes les formes anciennes. Théoriquement parlant, il n'y a plus de désuétude dans le postmodernisme, c'est-à-dire qu'elle n'est plus valorisée négativement, à l'exception, peut-être, de certaines formes artistiques modernistes plus récentes. Ainsi, lesdits éléments anciens, «désuets», sont considérés sous d'autres angles, on leur confère d'autres fonctions, ils sont, en un mot, recyclés. La nouveauté dans le postmodernisme s'obtient surtout par ré-contextualisation.

Dans la mentalité postmoderniste, le retour au passé ne se fait plus obligatoirement dans le sens et dans le but d'une *actualisation*. Au contraire, on cultive l'anachronisme en misant maintenant non sur le contretemps, mais même sur la désuétude. «Les classiques – nos contemporains» reste, de ce point de vue, une démarche typiquement moderniste. L'attention accordée au passé n'est plus synonyme d'influence assumée ou ressentie inconsciemment. La

filiation ne représente plus un rapport pertinent dans le postmodernisme: d'ailleurs on ne mentionne même plus les emprunts, les citations, on se contente de satisfaire le lecteur qui s'y entend et dont l'orgueil est flatté au prix d'un écart par rapport au programme anti-élitiste caractéristique. Dans le modernisme, les choses étaient claires – l'appartenance au passé, comme celle au présent, étaient clairement marquées, l'enjeu d'une mise au présent était codifié. Le jeu (et l'effet intellectuel ou esthétique) était créé justement par la dissolution des deux codes. Dans le postmodernisme on voit disparaître non seulement la marque de l'appartenance, mais aussi l'autorité de la codification. On constate une juxtaposition de formes, de formules et de codes qui ne composent pas une synthèse, un tout ou au moins un sens unitaire. Le plaisir semble être celui de la combinaison et non de la sélection. Comme on le voit, l'éclectisme est, à son tour, revalorisé. L'addition d'éléments hétérogènes et l'absence de toute hiérarchie intérieure sont des traits de l'œuvre postmoderne dont la nouveauté ne se définit plus par *l'unité*.

Dans leurs rétrospections, les auteurs postmodernes ne privilégient pas la période moderniste, mais ne l'évitent pas non plus, de même que – programmatiquement parlant – ils se dissocient du modernisme mais n'en refusent pas la succession. Il aurait été d'ailleurs difficile de concevoir une telle rupture aussi longtemps que certains noms ont une double appartenance – Joyce, Pound et même T. S. Eliot. Les commentaires, les emprunts, les parodies postmodernes en marge de la littérature immédiatement antérieure, par exemple, représentent, dans leur ensemble, une critique à l'adresse du postmodernisme et, en même temps, une fixation de celui-ci par maintes éliminations et revendications rétrospectives.

Le moment est peut-être venu maintenant de souligner un fait qui est passé, en général, inobservé. Le terme «modernisme» en tant que tel n'a pas été lié aux débuts et à l'affirmation de ce mouvement qui a été un mouvement saccadé en étapes et diversifié en formules artistiques partant de noms différents (symbolisme, expressionnisme, cubisme, etc.) il n'est apparu que plus tard pour donner un nom à un ensemble d'œuvres et de tendances idéologiques et artistiques, l'apparition même du postmodernisme constituant dans cette succession de faits un moment décisif. À la différence du postmodernisme, qui a accompagné dès le début la production culturelle en question, le modernisme est une élaboration conceptuelle tardive par rapport aux œuvres afférentes.

Se définissant, eux, comme postmodernes, les auteurs devaient définir le modernisme même. L'unification des tendances nouvelles sous un seul nom a dû être accompagnée (sinon précédée) de l'unification des anciennes formes et tendances qui deviennent ainsi une *tradition*. La globalisation du modernisme est le signe sûr qu'il acquiert un caractère *historique*. Ce qui ne signifie pas, certes, qu'il n'y a pas – et qu'il n'y aura plus – un modernisme *après* le modernisme ou, pour que cela soit plus clair, après le postmodernisme.

Le modernisme est donc une partie du postmodernisme. Cette proposition doit être comprise littéralement et dans tous les sens. Tout acte de postmodernisme suppose une relation logique avec le modernisme, avec un certain modernisme. La conceptualisation ne peut empêcher la représentation à chaque fois spécifique. Chaque auteur postmoderne est libre et condamné en même temps à concevoir autrement le modernisme. C'est de là aussi que provient peut-être la diversité déconcertante des manifestations postmodernes.

La diversité des domaines de réalisation joue un rôle incontestable. Les acceptions du terme diffèrent de la littérature à l'architecture, des arts plastiques à la musique, chaque domaine avec ses traditions spécifiques à l'intérieur desquelles on peut établir d'autres différences entre la pratique artistique et la théorie, entre le discours et le méta-discours. On parle d'ailleurs de postmodernisme non seulement dans les domaines de la philosophie et de la jurisprudence, mais aussi de la théologie. Passant d'un espace culturel à un autre, de l'Europe en Amérique du Nord ou du Sud, les sens changent de nouveau, inévitablement. Le postmodernisme colombien, par exemple, est autre que celui français ou tchèque. Nous donnons le même nom à des réalités différentes. À tout cela s'ajoute une extension hypertrophique du terme, qui menace de recouvrir tout ce qui ne peut plus être nommé par un terme déjà connu.

Tenant compte de tout ce qui s'est passé jusqu'à présent et de tout ce qui se passera dorénavant, car il existe encore des territoires où ce terme n'a pas manifesté toutes ses possibilités – serait-il erroné de dire que nous nous dirigeons, en fait, vers un postmodernisme sans rivages?

•

Tous les grands courants littéraires et artistiques ont engagé des polémiques avec la tradition – tout au moins dans les premières phases de leur affirmation. La polémique atteint son apogée dans l'Avant-garde, quand elle est synonyme d'une négation totale, d'un refus global et essentiel. Jusqu'à l'Avant-garde, il y avait des emprunts, des jugements favorisant intéressés, des alliances, des revalorisations, des restaurations. Les programmes des diverses avant-gardes ne trouvent rien à restaurer, ils nient tout (ou presque tout) et exercent même une terreur par cette négation.

Le postmodernisme est le premier mouvement qui n'adopte pas une stratégie polémique à l'égard de la tradition, tout le répertoire de celle-ci étant considéré comme susceptible d'être utilisé, mis en valeur, fût-ce dans une perspective ironique ou ludique. On pourrait même dire que le passé historique, littéraire et artistique devient pour les postmodernistes ce qu'était autrefois la *nature* pour Baudelaire et les modernistes: un «pâturage pour l'imagination». Après les exclusions et les contraintes de l'Avant-garde, une ouverture aussi large a été, sans aucun doute, ressentie comme une libération.

En tout état de cause, ce retour du postmodernisme doit être considéré comme une réaction aux actions violentes de «délégitimation» de la tradition, menées par l'Avant-garde. Entre la négation radicale du passé et sa récupération non différenciée apparaît une incompatibilité, un critère de césure. Ce n'est donc que par une erreur de perception historique qu'on pourrait confondre la néo-avant-garde avec le postmodernisme. Une telle confusion a eu lieu et continue encore à avoir lieu chez certains commentateurs.

Une ressemblance fondamentale existe cependant entre l'Avant-garde et le Postmodernisme malgré tout ce qui les sépare et celle-ci réside dans ce que je nommerais leur anticlassicisme foncier. Qu'est-ce à dire? Les poètes et les peintres avant-gardistes avaient le sentiment que la protestation qu'ils se proposaient de transmettre s'atténuait et même s'épuisait dans l'apparence et la transparence de la forme. Et alors ils niaient la forme elle-même, la boule-versaient, la dynamitaient. Négation qui ne pourra jamais être menée à bonne fin, des rudiments

formels restant même dans les expériences les plus audacieuses, exactement dans la mesure où celles-ci étaient réussies. La véhémence de l'attaque avant-gardiste rencontrait ici une dernière – et inexpugnable – redoute: le conventionnalisme irréductible de toute œuvre d'art, autrement dit son classicisme inhérent.

Sans suivre une telle ligne intérieure, les auteurs postmodernes sont implicitement anticlassiques aussi longtemps qu'ils ne misent plus sur l'unité de l'œuvre (garantie par le caractère central du sujet). De ce point de vue, on pourrait dire que la véritable fin du classicisme est représentée non par l'Avant-garde mais par le Postmodernisme.

Sur la toile de fond de cette ressemblance on voit aussi apparaître cependant une différence importante: alors que l'Avant-garde croyait encore en un sens intelligible et «universalisable», le postmodernisme accueille le problème du sens avec un scepticisme par avance sans illusion. L'exaspération avant-gardiste était due à la conscience de l'incapacité de rendre compte, par un discours cohérent et unitaire, d'un monde chaotiquement diversifié. Les postmodernes ne sentent pas la nécessité de nier l'art, ni le monde; pour eux le monde se présente dès le début comme pluriel et incontrôlable.

Si le modernisme proclamait et vérifiait (dans le sillage du romantisme) l'irréductibilité de l'individu, le postmodernisme affirme l'irréductibilité du monde lui-même. Malgré la revolte anti-artistique, l'Avant-garde reste encore du côté du modernisme dont elle représente le point culminant et la limite. Le modernisme aussi bien que l'Avant-garde soutiennent ou maintiennent encore une différence spécifique. Quelque immédiate qu'elle désirerait être, l'efficacité de l'Avant-garde, son intervention dans le réel a lieu à partir d'un plan différent, distinct. En ce qui le concerne, le postmodernisme se situe au sein même de l'immanence du réel.

La période postmoderne est une période où, en dehors de beaucoup d'autres distinctions, propres à la tradition et au modernisme en premier lieu, ont aussi tendance à disparaître les distinctions – fondamentales – entre la littérature et la vie proprement-dite, entre la fiction et la réalité, entre la culture et la nature. La littérature, les arts sont conçus comme une partie de la vie, la vie elle-même est considérée comme littérature. Tant de littérature, tant de vie et tant de vie, tant de littérature – pourrait être la devise de l'ère postmoderne. Tant de fiction, tant de réalité et vice versa.

Il semble qu'il ne soit plus question ici d'une simple indistinction, mais d'un défi à l'incompatibilité, à la contradiction irréductible: ce qui est dans l'esprit du postmodernisme pour lequel la logique traditionnelle, binaire, fondée sur le principe de la non-contradiction, cesse d'être valable. Mais il y a aussi quelque chose de plus (ou de moins) que cela: les propositions ci-dessus ne doivent pas être comprises dans un sens substantiel, mais dans un sens relationnel. En d'autres termes, la vie, aussi bien que la littérature, perdent de leur consistance spécifique – la vie de sa matérialité, la littérature (et les arts) de sa (de leur) formalité – pour se laisser définir par les rapports mêmes qu'elles entretiennent l'une avec l'autre. C'est là une manière d'affirmer ou de reconnaître que non seulement la littérature a un caractère symbolique mais aussi la réalité elle-même. Des philosophes et des scientifiques convergent ces dernières décennies vers une telle représentation.

* *

Le terme «postmodernisme» désigne-t-il une situation socio-culturelle ou littéraire-artistique? S'agit-il de l'âge d'une civilisation ou d'une culture, d'une société ou d'une littérature? Cette culture et cette littérature sont-elles synchrones de la civilisation et de la société ou postérieures? Se pourrait-il qu'elles soient antérieures? Voilà là une possible approche de la problématique du postmodernisme autochtone. Paradoxalement si nous n'avons pas une société postmoderne – il s'en faut de beaucoup – nous avons une littérature qui réunit suffisamment de caractéristiques postmodernistes pour être considérée comme telle.

Rien ne semble annoncer ou, tout au moins, expliquer *a posteriori* l'avènement du postmodernisme en Roumanie. Sans doute, Alexandru Musina, en dénonçant le premier comme abusive cette désignation appliquée à certaines productions littéraires roumaines, avait ses raisons à lui. Et pourtant, à l'instant même où il faisait connaître sa réaction, des textes d'inspiration postmoderne avaient déjà paru qui n'étaient pas toujours soutenus par une conscience artistique postmoderne et malgré tout ce qu'on pouvait leur opposer dans la société autochtone contemporaine. Ces textes ont été suivis par d'autres, les idées et les formes du postmodernisme ont gagné d'autres domaines artistiques – aujourd'hui le paradoxe est plus éclatant que jamais.

La Roumanie est un pays dont l'industrialisation forcée est loin d'avoir produit les effets escomptés, où l'écart entre la ville et la campagne reste toujours important, où le niveau de vie est encore relativement bas – bref, un pays en cours de développement, c'est-à-dire de modernisation. Qui plus est, les consciences individuelles et les mentalités collectives portent les traces des dizaines d'années d'endoctrinement forcé et de dictature. Circonstance aggravante – le «cloisonnement» tous azymuths pratiqué par Ceausescu dans les années '80. Cela étant on ne s'étonnera plus de constater, parmi certaines catégories de la population, la survivance de rudiments d'idéologie communiste assortis d'éléments pré-capitalistes.

Le postmodernisme roumain aurait-il surgi de l'écume de la mer pour contrarier la thèse marxiste, tant de fois vérifiée par les historiens, de la détermination de la super-structure – de la culture, donc – par une base économique? Toujours n'est-il que les formes de la culture postmoderne en Roumanie – pour autant qu'elles existent – ne correspondent nullement à une société de type postindustriel, comme c'est le cas de l'Europe de l'Ouest, des Etats-Unis et du Canada. Autrement dit, le postmodernisme roumain n'est rien moins que le produit d'un postindustrialisme roumain. Non seulement entre ces formes artistiques et la base économique locale n'y a-t-il pas de rapport de détermination (aussi médié qu'il soit), mais il n'y a, non plus, nul synchronisme réel. Elles appartiennent à la même époque sans pour autant être contemporaines. Notre culture postmoderne semble émerger d'une autre société, tant le fossé est profond qui la sépare de la structure économique, du niveau technologique et du stade des mentalités dont elle devrait normalement être l'expression symbolique.

Les solutions littéraires caractéristiques du postmodernisme, visibles chez nous dès les années '70, la sensibilité postmoderne à identifier dans grand nombre de productions de la génération des quatre-vingtards seraient-elles exclusivement le résultat des suggestions livresques, des influences, le fruit de notre esprit d'imitation qui s'est si souvent exercé au cours des derniers siècles? Ou bien l'adoption de ces nouvelles formes littéraires serait-elle explicable

par l'exaspération provoquée par le modernisme, par ses exigences et insuffisances archiconnues? Je pense que les deux hypothèses sont à considérer comme autant de sources littéraires internes.

A bien réfléchir, pourtant, on pourrait identifier des conditions favorisantes sur un plan interne, bien que non-littéraire. S'il est exact que la société roumaine ne connaît ni le bien-être ni les performances technologiques de l'Ouest, il n'en reste pas moins qu'elle a accumulé, à l'instar des autres pays de l'Est européen, une expérience historique importante: outre les déportations et les camps d'extermination nazis, elle a connu le «goulag» et ses diverses atrocités, la terreur et l'endoctrinement comme autant de visages d'une agression quotidienne. En Roumanie, la collectivisation forcée de l'agriculture a été mise en œuvre par les plus dures méthodes. Les campagnes officielles visant anéantir l'identité nationale ont atteint en Roumanie des intensités inouïes. Les sentiments apocalyptiques ne sont pas chez nous le fruit d'une lecture et ne remontent pas à la seule dernière guerre mondiale: ils sont la conséquence de «l'holocauste rouge» que nous avons subi. Le désenchantement profond et répété qu'apportait la vie sous la dictature communiste a marqué la sensibilité autochtone. Si l'époque postmoderne se définit – suivant Lyotard – par la disparition des narrations légitimantes, quel meilleur argument pourrions-nous invoquer sinon le discrédit du mythe communiste dans les pays du communisme réel. La perte de toute foi dans le système communiste n'a pas attendu la chute effective de ce dernier. Vu sous cet angle, le postmodernisme roumain apparaît moins «suspendu», moins inattendu, moins paradoxal.

Par ailleurs, la volonté des écrivains – des jeunes, surtout – de se tenir au courant en dépit de tous les obstacles officiels, des tendances littéraires et artistiques contemporaines n'est pas étrangère au phénomène. Avec les années '80, une mutation importante se fait jour dans l'ordre des préférences littéraires et linguistiques des écrivains roumains: la génération des quatre-vingtards n'est plus francophone, comme celles qui l'avaient précédée, elle est anglophone et ses regards se lèvent parfois par-dessus l'Europe occidentale, en allant scruter l'horizon surtout du côté de l'Amérique. Les jeunes écrivains se passionnent davantage que leurs prédécesseurs pour ce qui se passe dans les littératures de l'Est européen et y trouvent assez d'exemples, d'autant plus stimulants qu'ils sont ancrés dans des contextes socio-politiques qui avaient déjà vu se produire des processus de réforme.

Naturellement, les possibilités d'information et de lecture étaient extrêmement modestes dans les années '70. Malgré l'énorme quantité de littérature étrangère – de très bonne qualité – traduite dans la Roumanie totalitaire, les programmes des maisons d'édition ignoraient les œuvres postmodernes (à l'exception de quelques titres d'Italo Calvino et de Tournier) et, à plus forte raison, les postmodernes américains (à part les poésies de O'Mara). Pourtant, la curiosité de certains jeunes auteurs est passée outre les obstacles et l'affirmation d'une littérature postmoderne dans la Roumanie de l'époque prouve indubitablement que, nonobstant les barrières politiques et idéologiques, le contact avec les sources occidentales n'a jamais été rompu.

Sans doute, ces lectures semi-clandestines de livres et de revues ne pouvaient-elles fournir plus que des impulsions et des suggestions. La matière du roman ou du poème demeurait autochtone et la vision de l'auteur ne pouvait ignorer le contexte socio-politique roumain et

est-européen. Il faudrait prendre en compte aussi un enjeu d'ordre moral, implicitement politique: être postmoderne dans la Roumanie de Ceausescu c'était faire des modèles proposés par la politique culturelle du régime, bousculer l'autarchie et le traditionalisme rhétorique.

Rapportée à un régime recru de clichés, toute tentative de renouveau a un caractère subversif; la méfiance que tout postmodernisme voue au mythe du progrès ne rendait que plus dérisoire le slogan officiel de «l'avancement vers les plus hauts sommets de la civilisation». Au-delà de l'effet subversif des stratégies ludiques postmodernes, de la ridiculisation de la «langue de bois» et du paternalisme officiel, l'idéologie postmoderne dans son ensemble (animée qu'elle est par le principe réactualisé du pluralisme) suggérait une alternative méta-littéraire, antidictatoriale.

Ce ne sont là que des suppositions en marge de quelques œuvres publiées. Devant la montée du potentiel subversif de la littérature, le régime de Ceausescu a imposé, dans sa dernière phase, des mesures de plus en plus restrictives visant surtout les débutants: la publication de nombre de textes des plus jeunes des auteurs n'étant pas autorisée, ces derniers en étaient réduits à faire circuler leurs ouvrages dans le circuit fermé des cénacles littéraires. Ces textes étaient pour la plupart un défi à l'adresse des impératifs de la politique culturelle officielle. Le modèle lointain qui fascinait les jeunes écrivains à l'époque était celui de la littérature *underground* et de la *contre-culture*. Le postmodernisme était là une fois de plus avec son offre.

Impossible, donc, de discuter du postmodernisme roumain sans faire référence à ses sources ou, disons, à ses antécédents européens, et surtout américains. Ce qui risque de nous ramèner à la diversité – une diversité qui touche à la contradiction – des définitions données à ce terme. Va-t-on, par exemple, considérer comme définitoire pour le postmodernisme la «disparition de l'innocence», comme le suggère Umberto Eco, ou, par contre, la reconquête de l'innocence, après les exercices de purification esthétique modernistes? L'interrogation vaut pour le modernisme lui-même. Et, donc, le modernisme serait-il une version de l'humanisme ou de la déshumanisation. Qu'en est-il du postmodernisme?

La plupart des interprètes s'accordent pour voir dans le postmodernisme l'expression d'une crise ontologique profonde qui se manifeste par le dérèglement du langage et du monde lui-même, par l'éclatement des sens. Aux débuts du modernisme, Rimbaud parlait d'un «dérèglement raisonné de tous les sens»; au bout de cent ans de course à l'irrationnel, ce qui se dérègle – en dehors de toute préméditation, cette fois-ci – ce sont les sens mêmes. Que l'humanité ne se trouve plus au centre de l'histoire, que l'homme ne soit plus la source privilégiée de sens et que le sujet ait perdu sa souveraineté ne sont pas étrangers à cette déroute. Les philosophies du postmodernisme ne sont plus anthropocentriques et l'humanisme occupe en ce moment une position intenable.

Les auteurs postmodernes roumains vont-ils si loin? Une analyse globale catégorielle de cette littérature est à faire. Au point où nous en sommes, ma réponse est négative. Les écrivains roumains ne songent pas à répudier l'anthropocentrisme et semblent avoir de la peine à renoncer la position centrale du sujet. Ce qui plus est, selon l'avis de ses représentants mêmes, la littérature de la génération des années '80 est caractérisée par un «nouvel anthropocentrisme»², une «ré-humanisation», un «nouvel engagement existentiel»³. Est-ce dire qu'elle serait par là moins postmoderniste? En sont-ils moins postmodernistes? Quels seraient

les repères certains du vrai postmodernisme? Quel est le noyau dur du postmodernisme? Quels sont les auteurs qui le représentent en Europe et en Amérique?

Ce ne sont pas uniquement les procédés reconnaissables mais aussi une manière propre de concevoir leurs rapports avec l'écriture, avec la tradition culturelle et avec le monde qui rangent certains jeunes – et moins jeunes – écrivains roumains dans la catégorie des *postmodernes*. Si leur vision est moins radicale que celle de certains de leurs collègues occidentaux, cela n'est pas tant un résultat de leur expérience personnelle (historique et artistique) qu'un effet du stade de développement de la société roumaine et de l'âge de la littérature roumaine dans son ensemble. Dans la vie sociale roumaine, l'état de postmodernité est encore inexistant. Il conviendrait donc de parler – pour ce qui est de la littérature roumaine et probablement, des autres littératures de l'Est de l'Europe – d'un *postmodernisme sans postmodernité*.

Ce qui n'est qu'apparemment un recours à la théorie des «formes sans fond», si souvent invoquée pour expliquer l'évolution de la société roumaine moderne. Il s'agit cette fois-ci, des rapports entre la littérature, d'une part et la société (ce qui veut dire non seulement l'économie et la technologie, mais aussi le mental collectif), d'autre part. On pourrait d'ailleurs se demander si cette spécificité du postmodernisme autochtone est à prendre comme une carence ou si notre *retard* et notre *marginalité* ne nous offrent pas la chance de recevoir sans perdre au change.

La révigoration (*replenishment*) doit-elle nécessairement se faire précéder par un épuisement (*exhaustion*), comme veut nous le faire croire John Barth?⁴

Dans la culture roumaine, non seulement le concept même de modernisme n'est pas encore fixé, mais nulle tentative d'homologation en contexte européen n'a été entreprise à son égard. Son opposition à divers traditionalismes en altère ou en particularise parfois les sens jusqu'à leur enlever toute pertinence en dehors de l'espace roumain. Le synchronisme qui structure l'évolution de notre culture et de notre société à partir des premières décennies du siècle passé n'a pas fini de susciter des adversaires. La querelle traditionalisme / modernisme, qui a été dépassée ailleurs, fait encore vibrer ses échos chez nous. Elle a été dépassée, je crois, grâce à la contribution d'un Gide, d'un Valéry, d'un T. S. Eliot, véritables classiques de la modernité. Et bien que la littérature roumaine n'ait pas manqué d'auteurs similaires – je pense à Blaga ou à Ion Pillat –, l'exemple de ces derniers n'a pas suffi à désamorcer l'opposition traditionalisme / modernisme qui, dans les années '30, voire au début des années '40, a connu des formes des plus aiguës.

La dictature communiste instaurée en 1945 a falsifié le débat; plus tard, elle allait rendre impossible le débat intellectuel authentique tout court. Les trois lustres de terreur et de réalisme socialiste qui s'en sont ensuivis ont rendu absolument nécessaire un nouveau départ. Après 1964, les contacts ont été repris tant avec l'Europe de l'Ouest qu'avec les sources vives de la tradition nationale, dont les modèles de l'entre-deux-guerres au premier chef. Ce fut la génération des années '60 qui mena la campagne de restauration d'une tradition bien vivante, de *ré-canonisation* esthétique, consécutive à la *dé-canonisation* stupide du proleto-cultisme. Les jeunes auteurs des années '60 se sont battus pour la restauration des droits à l'imagination,

à la métaphore et à la fiction, pour la reconnaissance de la spécificité et de la gratuité esthétiques, en général, mais les formes qu'ils revivaient et recréaient appartenaient déjà au modernisme.

Vers la fin des années '60 et tout au long de la décennie suivante, on a vu naître certaines tendances qui n'épousaient plus avec la même conviction le courant majoritaire, qui proposaient même une poétique différente, sinon divergente. Ces tendances ont été représentées par M. Ivănescu et Leonid Dimov dans la poésie, par Mircea Horia Simionescu et ce que l'on a appelé «l'école de Țîrgoviște» dans la prose. Par Marin Sorescu aussi, qui niait et minimisait la poésie dans des poèmes dont les «pointes» oscillaient entre sarcasme et cynisme.

Ainsi, alors que la plupart des écrivains tentaient de légitimer les modèles modernistes en s'en légitimant ainsi eux-mêmes, pour certains ces modèles étaient déjà soit contraignants, soit suffisamment forts pour construire leur propre œuvre en opposition, misant, autrement dit, sur l'effet de contraste que cette dernière produisait en contexte. Entendons-nous bien: il s'agissait d'une stratégie d'affirmation individuelle et non pas de la conscience d'une appartenance à un mouvement qui donne à la différence une valeur paradigmatique. En d'autres termes, on n'allait pas au-delà d'un modernisme dont les sources étaient à chercher dans l'entre-deux-guerres encore que la lecture attentive de T. S. Eliot et d'Ezra Pound eût conduit M. Ivănescu à une formule de poésie narrative qui l'a singularisé dans le paysage de la poésie autochtone. Cette formule, ainsi que l'onirisme ironique de Dimov, ainsi que la méta-littérature de l'école de Țîrgoviște participaient à l'époque à *un autre modernisme*. Il est vrai que ce type de modernisme n'a occupé le devant de la scène littéraire qu'au prix de maintes confusions relatives à la nature profonde de ses démarches.

Ces auteurs ont dû attendre les années '80 et la génération qui en a pris le nom pour être reconsidérés d'une perspective postmoderne. Dans leur effort de se délimiter de la génération précédente, les quatre-vingtardes ont trouvé des alliés dans les représentants de ce courant plutôt marginal dans les années '60, voire '70: ils découvrent des points d'appui et d'affinité dans le biographisme de l'école de Țîrgoviște, dans le flux prosaisant des poèmes de M. Ivănescu et dans la jubilation ludique de Dimov. Cette adhésion conduit à une autre hiérarchie des valeurs dans la littérature roumaine contemporaine et à une anamorphose (normale, vu les circonstances) qui a pour effet que, à leur tour, lesdits prédécesseurs sont considérés comme des postmodernistes.

Il résulterait, de cette perspective, qu'une première vague de postmodernisme s'est manifestée dès la fin des années '60, voire plus tôt, compte tenu de l'âge des auteurs ci-dessus qui n'ont pas pu faire publier leurs premiers textes au moment même où ils les avaient écrits – c'est-à-dire dans leur première jeunesse et qui, à cette époque-là, ne rêvaient même pas qu'un jour leurs œuvres puissent être taxées de postmodernes.

Je pense, moi, que ce premier modernisme est plutôt *potenciel, inconscient* en tout cas. Un autre argument: dans une perspective strictement actuelle, les textes de M. Ivănescu semblent un attentat au principe moderniste de la concentration lyrique, tout comme les descriptions signées Dimov de l'infinimental quotidien. Pour subversifs qu'ils fussent, ces poèmes, dans la septième et la huitième décennie, ils n'avaient ni poids ni signification tant que le modernisme lui-même était dans l'offensive, combattant le dogmatisme rémanent et les séquelles du réalisme socialiste. Dans les années '70, lorsqu'un certain modernisme (les visions brumeuses, le

métaphorisme désengageant en plan social et moral) avait été accepté par le régime, la réaction de subversion s'enrichissait d'une autre importance et d'une dimension implicitement politique: elle devenait une critique du projet nationaliste et paternaliste du régime.

Ce n'est que chez les auteurs de la génération des quatre-vingtards que l'on trouvera une conscience postmoderniste; ils ont même utilisé l'engrenage idéologique et méthodologique du postmodernisme pour l'opposer aux inerties modernistes de leurs confrères plus âgés. La dispute *Postmodernisme / Modernisme* prend chez nous allure de lutte pour le «pouvoir» entre la génération des années '80 et celle des années '60.

Sans doute, les écrivains qui se sont affirmés dans les années '80 ne sont-ils pas tous des postmodernistes et leur génération, dans son ensemble, ne détient pas le monopole du postmodernisme dans la littérature roumaine. On l'a déjà vu, il existe des auteurs qui les ont précédés et qui se laissent aujourd'hui mieux lire à travers la grille postmoderne. (On pourrait ajouter aux noms déjà cités: Emil Brumaru et Virgil Mazilescu pour la poésie, Dumitru Țepeneag pour la prose.) Et, ne l'oublions pas, une grande partie de la génération montante (celle qu'on appelle «la promotion '90») se range sous le même drapeau. (Encore que, à lire le dernier numéro de la revue *Echinox*– «Équinoxe» –, leurs préoccupations portent sur les chances, les difficultés et les stratégies de l'affirmation plutôt que sur le postmodernisme comme tel.)

Ce qui est sûr, c'est que, dans la littérature roumaine, l'affirmation du postmodernisme coïncide avec l'affirmation de la génération des années '80. Que le postmodernisme ait été discuté et accrédité en Roumanie, il le doit à la contribution artistique et théorique des quatre-vingtards (Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, etc.) La réinterprétation, la réévaluation même, au cours des dernières années, des textes de certains écrivains des générations antérieures, relèvent de leur souci d'identifier des précurseurs. Par le caractère *expérimental* de grand nombre de leurs ouvrages, par leur méfiance des significations métaphysiques de la vision lyrique, par la valorisation du *marginal* et du *colloquial*, les quatre-vingtards proposent – l'expression appartient à l'un d'entre eux, Gheorghe Crăciun – un «autre épistème littéraire». Ils découvrent et imposent dans la littérature roumaine le postmodernisme tout comme les représentants de la génération des années '60 avaient redécouvert et imposé – à rencontre du réalisme socialiste – les repères du modernisme.

La différence entre ces deux générations tient donc aussi à un programme littéraire, elle n'est pas le seul effet du rythme de la succession historique et de l'appétit du «pouvoir».

Jaloux de leur propre originalité (penchant qui n'est pas tout à fait postmoderne), les quatre-vingtards s'avèrent extrêmement pointilleux à se délimiter de leurs prédécesseurs et, bien qu'une polémique explicite n'ait pas encore eu lieu, l'opposition entre la génération des années '60 et celle des années '80 structure, en fait, la période contemporaine des lettres roumaines.

Cela étant, on a du mal à admettre l'opinion suivant laquelle la génération des années '60 serait, à son tour, postmoderne du fait qu'elle a «renoué avec la tradition», surtout la tradition proche, de l'entre-deux-guerres. N. Manolescu⁵ fonde cette hypothèse sur l'opposition entre le postmodernisme et... le proleto-cultisme, sur ce que le premier «recupère au lieu d'abandonner, mise sur la continuité et non pas sur la rupture». Deux remarques s'imposent:

le postmodernisme ne saurait s'opposer au proleto-cultisme puisque la négation de ce dernier a été extra-littéraire, politique; si l'on veut lui trouver une contrepartie littéraire (partant de critères identiques), c'est bien l'avant-garde. Enfin, l'action de récupération de la génération des années '60 n'a rien d'une attitude postmoderniste; c'est plutôt le retour à une relative normalité, une reprise du circuit normal de la littérature-nationale, interrompu arbitrairement par la période proleto-cultiste. En outre, ce qui a été récupéré ce fut précisément... le modernisme.

NOTES

1. "Postmodern Psychoanalysis", dans Ihab Hassan et Sally Hassan (eds.), *Innovation / Renovation*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, pp. 291-309.
2. Voir l'article d'Alexandru Mușina, dans la section «Postmodernisme – Postmodernisme roumain» de ce volume.
3. De même, l'article par Ion Bogdan Lefter.
4. John Barth, *The Friday Book*, C.P. Putnam's Sons, New York, 1984, pp. 62-77 et 193-207.
5. Nicolae Manolescu, „Literatura tînă și postmodernismul” («La littérature jeune et le postmodernisme»), dans *România literară* («La Roumanie littéraire»), 5 mai 1988, p. 9.

Notes sur l'état de postmodernité

VIRGIL NEMOIANU

L'erreur la plus fréquente commise par ceux qui discutent de la littérature ou de la culture postmoderne consiste dans le fait qu'ils se hâtent de tirer des conclusions sans tenir compte du moment historique. En réalité, il convient de faire une distinction entre «postmodernité» comme type de condition humaine (existentielle, mais aussi sociale) et «postmodernisme» en tant que courant littéraire (ou culturel, si vous voulez), courant qui répond à un état et, comme on disait autrefois, le réfléchit ou le reflète. Pour ne plus tomber dans le même genre d'erreur, je mentionnerai ici, sans trop m'appesantir, quelques-uns des traits du moment historique de la fin de notre siècle (de notre millénaire) qui, à mes yeux, le caractérisent dans tout ce qu'il a non seulement de postmoderne mais aussi de: postcolonialiste, postindustriel, postchrétien. Les voici:

En premier lieu, la centralité de l'élément communication / mobilité: ce phénomène qui est, bien évidemment, mondial, commence dès le XIX^e siècle mais distingue en tout cas d'une manière radicale ces deux derniers siècles de tous les autres, antérieurs, et cela sous toutes les latitudes. La vitesse de déplacement va s'accroître: du train et du bateau à vapeur vers la bicyclette, la motocyclette et l'automobile, vers l'avion et la fusée. Beaucoup plus rapide encore est la présence visuelle et auditive simultanée de tous les points du globe grâce à la téléphonie, à la radio, à l'ordinateur et à la télévision. C'est justement la société américaine qui a été dès le début branchée sur ce mode d'existence fluide / mobile / dynamique, c'est une société où la communauté est remplacée par la communication. On rencontre aux États-Unis une société qui repose sur des substitutions, des compléments et des coagulations de parties disparates. Les techniques par lesquelles s'exerce cette influence – la psychanalyse, les réclames, les propagandes de toutes sortes – atteignent de véritables paroxysmes auprès desquels les propagandes des nazis ou des communistes sembleraient naïves et rudimentaires. C'est maintenant seulement que la presse et les autres moyens de communication commencent à obtenir un rôle prépondérant, décisif dans la formation de l'opinion publique.

Deux. La société postindustrielle. Constitution du premier mode de production qui repose sur le traitement et même l'obtention de l'information pure et non de matériaux bruts. Il s'agit donc d'une société où l'on met l'accent sur une industrie de haute technicité, sur des instruments ultra-perfectionnés, des ordinateurs, sur la production d'idées et d'organisation, la production de management. Le rôle de l'intellectuel a changé: il devient le principal producteur – dans les universités, dans le domaine de la presse et de la télévision, dans l'industrie cinématographique (sur la liste des plus importants magnats de la finance on voit de plus en plus souvent les noms des propriétaires de presse). Les industries commencent à être organisées

non comme d'amples unités territoriales, mais de plus en plus souvent comme de petites unités liées et coordonnées par ordinateurs. C'est ainsi qu'apparaît la catégorie des «téléordinateurs», c'est-à-dire des personnes qui travaillent chez elles, à la maison et qui se tiennent en liaison constante avec leurs supérieurs et leurs collègues par l'intermédiaire de l'ordinateur (au moins 20% des foyers américains possèdent un ordinateur personnel et environ 90% ont au moins un téléviseur et sans doute plus de 50% en ont deux; la téléphonie comprend presque 100% de la population). Or, on est en train maintenant d'entrer dans une phase où ces trois instruments commencent à être coordonnés et liés entre eux.

Trois. La transition de la révolution de Gutenberg, de l'écriture régulière, de l'imprimerie (selon un ordre rationaliste implicite) au visuel télévisé et à la présence virtuelle ainsi qu'à l'ordination interactive. Le processus d'enseignement, d'information engendre de nouvelles communautés de spécialistes ou de personnes qui ont des préoccupations informationnelles communes. En voici un exemple: les livres et les jeux pour enfants commencent à s'étayer sur des options propres, sur des décisions concernant le sort des personnages, décisions prises par le joueur / lecteur avec ses multiples options, décisions qui modifient le déroulement de l'intrigue, le sort des personnages. La narration acquiert une élasticité inaccoutumée et le lecteur devient un co-auteur actif, fût-ce à ce niveau (pour le moment) extrêmement simple. La réalité est simulée par des contacts sensoriels multiples: l'ordinateur reconstitue le son, reconstitue l'image et se substitue même au contact physique (érotique).

Quatre. L'établissement de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes. Le choc concerne non seulement le patriarcat (par l'émancipation de la femme), mais même le soi-disant «régime du frère aîné» (comme le nommait Juliet Flower McCannell). Tout commence par un suffrage vraiment universel et par l'ample ouverture des professions. On assiste, semble-t-il, au déclin de la famille et des liens organiques, à la fin de la dépendance. Ce fait social est renforcé par la pression étatique qui pousse à la substitution de la famille et par une énorme pression psychologique: la recherche systématique des effets négatifs de la «codépendance», la recherche des mutilations, de l'abus infantile par toute une armée de thérapeutes et d'agents psycho-sociologues. Il s'agit – et je ne crois pas exagérer – d'un effort authentique visant à transformer la nature humaine. Reste à voir si une famille fondée sur un contrat égalitaire plutôt que sur une tension est capable de survivre. Il faudrait encore ajouter que même en Amérique on assiste à une très énergique opposition de la part de ceux qui signalent les effets négatifs que peut avoir sur l'enfant l'absence des deux parents: criminalité, désaffectation, drogues, destructivité générale.

Cinq. La tension entre le globalisme et le multiculturalisme. Le globalisme s'inspire de la philosophie des Lumières: il veut découvrir un destin commun pour la société et même pour l'espèce humaine, il est universaliste, cherche des traits communs. Ses valeurs sont diurnes, positives. À rencontre du globalisme, le multiculturalisme, d'origine romantique, cherche la spécificité sexuelle, la spécificité ethnoraciale, il se dirige vers des valeurs subversives et dissolvantes. Tous les deux ont des parties très négatives mais aussi de très nombreux aspects

positifs. Un certain nationalisme redevient de gauche, phénomène dialectique très intéressant (et jusqu'à un certain point encourageant), de dialectique intérieure au centre même du globalisme.

Six. L'élément décisif dans le domaine de la culture: la conscience de soi, l'auto-analyse, l'effondrement des innocences et des spontanéités. Cela marque la culture, mais aussi l'existence individuelle.

Sept. La relativisation et l'incertitude des valeurs. La disparition des macronarrations en même temps que l'interrogation extrêmement insistante des valeurs. Nietzsche remplace Marx.

Huit. Voici un autre aspect encore plus strictement littéraire et culturel: le jeu parodique avec l'histoire. On assiste à une juxtaposition de blocs historiques incongrus. La fragmentation, la rupture, la discontinuité, l'hétérogène. On voit d'abord ces choses-là dans le domaine de l'architecture, puis dans celui de l'urbanisme: Chicago est une ville moderniste. Las Vegas en est une postmoderniste.

Neuf. La religiosité. De même qu'il existait une religiosité baroque, ou de même que le style religieux byzantin diffère du style religieux mioritique, sans parler du style carolingien, de même se forme une religiosité postmoderne. L'exiguïté de nos pages ne me permet pas de l'analyser ici, il est clair cependant que l'accent n'est plus mis sur l'aspect théologique / dogmatique mais sur le côté spirituel / mystique. Ses traits ont de quoi nous inquiéter parce qu'ils sont diffus, syncrétiques et même panthéistes, mais ils ne sont pas cependant dépourvus de profondeur et d'ampleur; en tout état de cause, ils s'accrochent mieux à la science moderne, à la société même, par l'accent supplémentaire mis sur la moralité pratique.

Je veux dire que l'on comprendra la littérature d'écrivains comme Derek Walcott et John Barth, comme Günter Grass et Italo Calvino seulement dans le contexte de certains traits socio-culturels comme ceux qui ont été énumérés plus haut.

Washington, D.C. – avril 1994

Modernism / Postmodernism: A Hypothetical Model

IOANA EM. PETRESCU

The revolutionizing of the postromantic poetic language, that results from a radical change of the concept of poeticalness, corresponds to a fundamental mutation in the general model of thinking that took place more than a hundred years ago. Nietzsche and Mallarmé knew intuitively of this change, which started with the discovery of noneuclidean geometries, was carried out by the theory of relativity and by quantum physics, and was assumed as a new cultural attitude by writers such as James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Mann or Ion Barbu. What does the change consist in? To put it in a nutshell, it consists in abandoning the anthropocentric and individualistic cultural model which had been set up back in the Renaissance, as well as the classical concept of “science”. I will map out the main directions followed by the process through which the Renaissance model (*i.e.* the paradigm of our whole European culture) visibly came to a crisis. In defining the “new, non-Cartesian epistemology”, I will make use of certain ideas taken from Bachelard’s and Heisenberg’s works dealing with the philosophy of science, or Anton Dumitriu’s *Essays*.¹ The first revolutionary component of the new concept of scientificity is due to noneuclidean geometries. Bolyai-Lobachevsky’s and Riemann’s constructions are based on a proposition which opposes not only the fifth postulate in Euclid’s *Elements*, but our own empirical spatial perception or – to put it in Bachelard’s words – “our geometric unconscious” structured in a euclidean way as well. Still, they are perfectly coherent since each of them can be modelled on a different type of areas: on a plane – Euclid’s geometry; on a pseudosphere – Bolyai-Lobachevsky’s; on a real sphere – Riemann’s. But the perfectly rational character of noneuclidean geometries calls in question the value of empirical data and, generally speaking, throws doubt over how adequate intuition would be as a foundation of rational knowledge. For it is obvious that we have to abandon our empirical spatial intuition and to accept another type of space as being quite rational, for instance one in which Euclid’s famous line has no parallels at all. Thus – as Bachelard states in *Le nouvel esprit scientifique* – “scientific reality” is not to be defined as a generalization of data provided by an empirically perceived “reality”, but as a “verification” or “realization” of a mathematically conceived rational project (Just in passing, let me point to the fact that the rather late connection of literary theory to this new approach of “reality” takes place within contemporary realism, by going from the traditional mimetic theories all the way to conceiving the work as a “model”, and art as a “modelling system”; this point of view, imposed by Lotman’s works, had been clearly stated by Ion Barbu earlier in the twentieth century, in his poetics of “infrarealism”.²) Actually, the dissociation between “scientific reality” and the empirically defined reality does not seem to be a discovery of our century (as Bachelard put it), but the most important consequence of

the Copernican revolution. Really new in the “new scientific spirit” is not the methodological orientation, but the “plural” content of this new scientific reality. The main fact is that, thanks to noneuclidian geometries, mathematics urges us to accept the idea of opposed spatial models which can still be unified within a “pangeometry” connected – according to Bachelard – to a “complemental thinking” capable to lay the bases of an “ontology of complementarity”. Mathematical thinking identifies different geometries in algebraical form, thus establishing their reality “not by reference to an object, experience or intuitive image”, but by the relationships that make them equivalent. The basis of mathematical psychology is given by the idea of *group*, since “each geometry and – without doubt –, in a general way, each mathematical organization of experience is characterized by a special group of transformations”. The new “geometrical philosophy” finally sets up a universe in which qualities are “strictly relational, not at all substantial”. I wish to stress this last conclusion drawn by Bachelard because I think it points out the basic characteristic of this new model of thinking (or “episteme”, in Foucault’s terms): *the preference of relationship over entity*, equivalent in reexamining the ontological status of the individual. This problem recurs in all domains of our century’s thinking, starting with mathematics and physics and ending with psychology (were associationism is replaced by *Gestalt* psychology), psycho-analysis (in which the self – the *ego* – is just a game space of two transindividual instances – the *id* and the *ego*), or aesthetics (what else is reader-response criticism but a dynamic view of the literary work which becomes an “aesthetic object” only after having been perceived?). The crisis of the category of individual – *i.e.* of the main category of the Renaissance episteme – means a crisis of the anthropocentric cultural model too. I will define *modernism* as the cultural expression of the crisis of the category of individual, and further point out the dynamite-like process against that category which has taken place within the main mutations of our century’s scientific thinking. The mutations produced by the theory of relativity (which redefines the notion of mass in a relational way), and especially by the quantum theory (which rethinks the matter-force and particle-wave relationship, defining the photon as “a type of thinking-movement”) converge in building a new image of the universe. This new universe is no longer a whole containing discrete objects or substantial entities, but a web of interrelated events. Within it, the elements are defined as “mathematical harmony”; the concept of objective individuality vanishes, and “things are nothing but blocked phenomena”, Bachelard states in *La Philosophie du Hon*. It is the dynamic that Heisenberg builds in *Physics and Philosophy*: “The world thus appears as a complicated tissue of events, in which connections of different kinds alternate or overlap or combine and thereby determine the texture of the whole.”³ Despite his acknowledged linguistic nostalgia, Heisenberg replaces Plato’s views on geometrical *figures* as elementary (components of the world by a dynamic variant of the same mathematical image of the universe: *the fundamental equation of matter*. According to Bachelard, within this universe, the function of entities takes precedence over their nature, and essence and relation are contemporary”, because “there are no simple phenomena in reality; a phenomenon is but a tissue of relationships”. Nowadays, when deconstruction and other forms of textualism (still) dominate literary criticism, such a frequent recurrence of terms like “web” or “tissue” used to define the structure of a purely relational universe may appear confusing. Heisenberg’s universe looks very much like a variant

of Derrida's "generalized text". Yet, from a gnoseological point of view that both deconstruction and *Tel-Quel-ism* choose to ignore, the theory of the text is just a local symptom of a new ontology – "the ontology of complementarity", imposed by the scientific research as well. In spite of theories about the text, the "metaphors of textuality" springing from the philosophy of physics do not indicate the "self-referentiality" of scientific texts; on the contrary, they prove a general orientation towards this new ontology. The same orientation is certified in the quantum theory by transcending the categories of time, space and substance, unified in the dynamic concept of "process"⁴.

Instead of being individualized and reified, "scientific reality" is purely dynamic, and proclaims "the pre-eminence of mere dynamics over ontology"; unlike "naive realism", it does not put "the object ahead of its phenomena" or "the subject before its predicates", and asks for a change in our basic concepts, that have to become dynamic – Bachelard states in *The Philosophical Dialectics of the Concepts of Relativity*. Still, we have to underline a most important fact: Bachelard, as well as Lupasco or, later, Derrida, considers the dia-lecticizing of our concepts in a non-Hegelian way, *i.e.* as a sort of pluralism within which contraries coexist in a complementary way, without reaching a logical solution through synthesis. In his philosophical works, Lucian Blaga called "dogmatic paradox" this coexistence of unsolved contraries, and opposed it to Hegel's "dialectic paradoxes". The new rationalism, Bachelard states, is to be defined and has to be educated through a "pedagogy of ambiguity" (*Le nouvel esprit scientifique*). The new rationalism proclaims a non-Aristotelian logic; Stephane Lupasco – among others – suggested such a new logic, which he programmatically opposed to Hegel's, and called it "the dynamic logic of the contradictory". The new rationalism further claims to redefine philosophical concepts: Derrida's deconstruction fulfills this requirement by entering a polemic with "the European (post-Platonic) discourse", and by giving preeminence over it to the pre-Socratic or Oriental thinking, both unlimited by the restrictive logic of noncontradiction. Derrida deconstructs the Platonistic logocentrism and favours the terms "repressed" by the European philosophical discourse, such, as "text" (repressed by "book"), "force" (repressed by "form"), "play" (repressed by "structure"), "mythical polycentrism" (repressed by "linearity") and so on; he thus provides the concepts with a dynamic meaning, constantly using pairs of opposed terms, and practises – like Bachelard – a "pedagogy of ambiguity". The fact that his contraries regain balance, this transformation of an irreducible antinomy into a structuring rule for the universe recall Niels Bohr's principle of the complementarity of concepts: "Atomic physics has to use different types of mutually exclusive descriptions in order to obtain an adequate description of the processes through the play of different images."⁵ The quantum theory imposed the alternative use of contradictory concepts in order to found an ontology of coexistent contrary states that transcend the limits of our reason modelled according to a logic of noncontradiction: "We have to use alternatively different mutually contradictory intuitive images to describe the smallest matter particle" states Heisenberg. But if this new ontology poses difficult problems to European thinking (modelled as it is by Aristotelian logic), it seems perfectly intelligible to the mythical one in return, would it be Oriental or pre-Socratic. Niels Bohr acknowledged that parallel between the quantum theory and Oriental thought when he chose the Chinese symbols of the polar

archetypal opposites *yin* and *yang* (*t'ai-chi*) for its coat-of-arms together with the inscription *Contraria sunt complementa*⁶

Besides modifying the relationship between entity and process, the new concept of scientificity is based on a modified relationship between the observer and the observed object. Post-Einsteinian science cancels the opposition between the detached, objective observer and the observed object which was a constitutional opposition in classical physics. Heisenberg noticed that in atomic physics “one cannot speak of the behaviour of particles independently of the process of observation” any more, “so that the usual division of the world into subject and object is no longer suitable”. The quantum theory states the existence of an observer whose dialogue with nature is “carried out from within nature”, “to which we belong ourselves, since we take part in its building”.⁷ John Archibald Wheeler suggested to replace the notion of “observer” by “participator”, considering our involvement in the universe we observe; Niels Bohr noticed, with regard to the observer’s position in the universe: “On the stage of the world we are not only spectators, but we are actors too.”⁸ The same cancelling of the transcendental subject (a subject who contemplates the universe from the outside) took place in philosophy, starting with the coincidence between actor and spectator in Nietzsche’s view of the Greek mysteries, and ending with Derrida’s deconstruction of the concept of “subject”. Consequently, the same process occurred in literary criticism, which proclaimed “the disappearance of the author” absorbed into the play of textual self-production.

The author’s demiurgic status was celebrated from Renaissance to romanticism. Even naturalism acknowledged the author’s privileged position as an “experimenter”. Therefore, “the author’s disappearance” marks a climax in the crisis of the category of individual. *la disparition locutoire du poete*, proclaimed by Mallarmé opened a new age in European culture. The age I have generically named *modernism* has been defined by Thomas Mann, in his novels (see *Doktor Faustus*) and essays (see *Goethe as an Exponent of the Bourgeois Age*), as the time when “bourgeois culture” (meaning the cultural model of the Renaissance) comes to an end.

If we agree to define *modernism* as an expression of the crisis of Renaissance humanism (*i.e.* a crisis of the transcendental subject and, by and large, a crisis of the category of individual), a thinker like Bachelard, who guides us in understanding the new scientific spirit, will appear himself as an exponent of the modernist crisis since his entire work relies on breaking up the human being into two constitutive parts. To put it in other words, Bachelard’s thinking is based on the structural and functional opposition between scientific meditation (the subject of his works on the philosophy of science) and the poetic day dreaming studied in his famous works on material imagination; hence, it is based on the opposition between *reason* and *imagination* or between *spirit* (*Ceîsf*) and *soul* (*Seele*), to use the terms Bachelard borrowed from Ludwig Klages. The existence of the spirit is rational, active, free of the fixity of the subconscious; the existence of the soul (expressed in poetry) is contemplative and conservative. The nonanthropocentric character of contemporary scientific thought does not therefore disturb the anthropocentricity specific to the soul-dominated space. In his wonderful *Poétique de l'espace*, Bachelard opposes existentialism openly, and builds an image of the human being as happily integrated into the void through poetic day dreaming. However, his works remain

symptomatic for the modernist crisis since the happy cosmic reintegration of the individual, that he promises, lies in fact on its former de-structuring, on the ultimate divorce between “spirit” and soul”. Bachelard’s “nocturnal man” is a palliative, not a solution for the crisis: he is totally unable to understand the revelations of the spirit, but perpetuates (by his day dreaming) the happy unconsciousness of the childhood of mankind expressed in poetry; yet poetry is only an atavism, even if a comforting one. In the new context brought about by the nonanthropocentric thinking, Bachelard’s attempt to rescue traditional humanistic values by means of splitting the human being into two irreconcilable psychic areas is thus the very expression of the crisis of the “transcendental subject”.

However, from the thirties on, European culture seems interested again in rebuilding the unity of the subject and rethinking the status of the individual. I will therefore call *postmodernism* the cultural model which aims at a new synthesis by integrating the modernist crisis and even going beyond it in an effort to rehabilitate (on a dynamic basis) the individual as a category. “Postmodernism” is a term borrowed from architecture, its meaning not having been clarified yet. It displays therefore all the shortcomings (and the advantages too) of such a conceptual irresolution. The attempt to include the divergent cultural trends specific to the latter half of the present century in the unique sphere of “postmodernism” has produced rather contradictory results. Ihab Hassan, one of the first and most interesting theorists of literary postmodernism, tries to define it as the crossing point of opposed trends which coexist within contemporary pluralism, and he thinks postmodern irony to be the point where “we begin to move from the deconstructive to the coexisting reconstructive tendency of postmodernism”. Hassan also holds pluralism to be unable to tell postmodernism from modernism; he finally suggests, as differentiating criteria, the coexistence of “critical pluralism” and “a limited critical pluralism (which) is in some measure a reaction against the radical relativism, the ironic indeterminacies of the postmodern condition”.

Recent theorists define postmodernism in terms of “aestheticism”, *i.e.* in terms of the prevalence of aesthetics over reason, even if the postmodern “aesthetic turn” rejects modernist elitism and absorbs “so many themes of mass culture and the dominant values of the consumer society”¹⁰. Shusterman considers the *modernism vs. postmodernism* opposition as the renewal of the *classic vs. romantic* dispute. Postmodernism becomes a sort of new romanticism; its historical consciousness opposes the “classic”, nonhistorical, thinking specific to modernism and expresses itself through the “genealogical narrative” which, according to Shusterman, “not only seems the best way to theorize the postmodern but may be the only valid form that any postmodern theory can take”.

“Postmodernism” is still, obviously, a term looking for its own meaning. Its ambiguous conceptual status has some advantages too, of course; for instance, the advantage of leaving us free to define it in terms correlated with those we used in defining modernism. In doing so, I have to begin with an important remark: I do not consider postmodernism to be a cultural stage following a closed modernist period, but a synthetic cultural model that arose (in response to the modernist one) during the thirties. I think both modernism and postmodernism are still active and do function as alternative cultural models. When I advance the hypothesis of a partial

temporal coexistence of modernism and postmodernism, I am far from the complete freedom Jean François Lyotard manifests in using the terms under discussion: in Lyotard's views, "a work can become modern only if it is first postmodern. Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in a nascent state, and this state is constant."¹¹

The criterion I intend to use in order to differentiate the two cultural models under discussion is the destructuring and restructuring of the category of individual. I have to underline the fact that this restructuring implies a full consciousness of the modernist crisis of the subject and, consequently, the attempt to solve it by means of a new definition of the subject: the individual will not be conceived as an isolated entity any longer, but as a dynamic system, a structural knot of relationships through which the texture of the whole does exist. I will mention some arguments in this respect, all belonging to fields outside literature. Let me recall, for instance, the developments in psychology from the modernist *Gestalt* psychology to a dynamic perspective achieved by Jean Piaget's "genetic structuralism" which studies the *process* of *building the subject* in connection with the process of "building reality", *i.e.* of setting up the object. Constantin Noica's contribution to placing logic on a postmodern basis also seems most interesting. In his *Letters on Hermes's logic*, Noica aims at rehabilitating the individual within a traditionally nonindividual domain such as logic. Logic and ontology converge in Noica's perspective, and the place of concepts is taken by "holomers", *i.e.* by privileged individuals *in* and *through* which the general does exist, does come into being. Noica's "holomers" meet, within postmodern thought, the "holons" studied in biology by Arthur Koestler. "Dynamic wholes" opposing the atomistic view, the "holons" allow us to study organisms and their levels of dynamic structuring by isolating "components" that "derive meaning only from their place in the complete hierarchy".¹² In a dynamic-hierarchical perspective of life, man is a hierarchically structured being and a *part* of the hierarchical structure in which he is included, at the same time. Inspired by Koestler's "holons", Jeffrey S. Stamps creates "holonorny", a discipline that studies human systems.¹³ But the most interesting arguments come from cosmology, which symptomatically turns towards an anthropocentric cosmological model materialized in the "anthropic principle", according to which the whole cosmic evolution aims at creating the self-consciousness of the universe, *i.e.* the human mind.¹⁴ Thus defined in relational terms, the individual (a "holomer", or a dynamic "holon") looks for his place in the "tissue" or "texture" of the world. The starting point of this process is to be found in the thirties. A good example for such an early postmodern reconstructive tendency might be found in Lucian Blaga's philosophy centred on the concept of *metaphor*. Diametrically opposed to Bachelard's view on the splitting of the human being, Blaga's system unifies both cultural creation and post-Einsteinian thought in the realm of the "dogmatic eon". The Romanian philosopher aims at unifying modernist pluralism within a system that holds man's creative cultural destiny to be an "ontological mutation": "Our idea about the ontological mutation is meant to hierarchize and amend the phenomenological pluralism from a metaphysical point of view, and to pave the way back for a total, unitary vision.

The "cosmotic" subconscious in Blaga's philosophy, the archetypal structures Mircea Eliade discovers both in mythical thinking and in the mechanisms of the contemporary novel, Matilda

Ghyka's dynamic neo-Pythagoreanism, Noica's "holomers" are some of the solutions Romanians thought have found in their ("postmodern") attempt to re-unify the individual split by the modernist crisis. All these solutions take into account not the traditional concept of the isolated subject but the new, relational acceptation of the individual seen as a knot of relationships in the "tissue" of the world; a rather unstable knot, still a very important one, considering that only through it the whole comes into being and is invested with sense.

NOTES

1. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, 1934 – 15th edition, Paris, 1983; *Id*, *Dialectica spiritului științific modern* ("The Dialectics of the Modern Scientific Mind"), vols. I-II, Bucharest, 1986; W. Heisenberg, *Pasi peste granițe* ("Steps Over the Borders"), Bucharest, 1977; Anton Dumitriu, ("Essays"), Bucharest, 1986; *Id*, *istoria logicii* ("A History of Logic"), Bucharest, 1975.
2. I. Lotman, *Lecții de poetică structurală* ("Lessons in structural poetics"), Bucharest, 1970; *Id*, „Problema semnificațiilor în sistemele modelat seconde” (“The problem of Meaning in the Secondary Modelling Systems”), in Sorin Alexandrescu, Mihail Nasta (eds.), *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (“Poetics and Stylistic s. Modern Orientations”), Bucharest, 1972; Ion Barbu, *Pagini de proză* (“Prose Fragments”), Bucharest, New York, 1958, p. 107, New York, 1958, p. 107.
3. See I. Pârnu's "Foreword" to Heisenberg, *op. cit.*, p. XXI.
4. *Apud* Heisenberg, *op. cit.*, p. 125.
5. A thoughtful study on the relationships between the mythical and the contemporary scientific thinking is Florin Felecan's „Fizică și filosofie. Spre un orizont categorial nou, neclasic” (“Physics and philosophy. Towards a new categorial, non-classical, horizon”), in *Filosofia fizicii* (“The Philosophy of Physics”), Bucharest, 1984.
6. I. Prigogine, I. Stengers, *Noua alianță* (“The New Alliance”), Bucharest, 1984, p. 315.
7. *Apud* Heisenberg, *op. cit.*, p. 113.
9. Ihab Hassan, “Pluralism in Postmodern Perspective”, in *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 3, Spring 1986, pp. 503-520 (Hassan brings up here the concept defined in his *Dismemberment of Orpheus*).
10. Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays*, Minneapolis, 1988, reviewed by Richard Shusterman in “Postmodernism and the Aesthetic Turn”, in *Poetics Today*, vol. 10, n° 3, Fall 1989.
11. J.-Fr. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, 1984, p. 79.
12. On Koestler, see G. Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and Language*, London, 1972, pp. 183 & fol.
13. Solomon Marcus, *Timpul* (“Time”) Bucharest, 1985, p. 327.
14. Solomon Marcus, *Invenție și descoperire* (“Invention and Discovery”), Bucharest, 1989, p. 63.
15. Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (“The Trilogy of Culture”), Bucharest, 1944, p. 476.

Modernisme / postmodernisme: un processus de continuité?

DAN GRIGORESCU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

La postmodernité: achèvement ou commencement?

ANGÈLE KREMER-MARIETTI

Un au-delà de la modernité?

Il y a d'abord une question de mots. L'expression «postmoderne» est apparue dans un numéro de *Poésie 44*, au cœur d'un poème de Francis Ponge, intitulé «Poésie post-révolutionnaire». Telle est l'une des premières manifestations du *postmodernisme*, si l'on suit l'esthéticien Horia Bratu¹ qui, pour sa part, compte trois types de postmodernisme. D'abord un postmodernisme né du réalisme socialiste post-révolutionnaire en Russie, et auquel le poème de Francis Ponge participe, sinon pour la forme, au moins pour les sens. Ensuite, ce qui fut le modèle de ce que l'Anglais Arthur J. Penty désigna comme la société post-industrielle, et que le sociologue américain Daniel Bell consacra très largement avec *The End of Ideology*² suivi en France par les sociologues Alain Touraine et Joffre Dumazedier³. Enfin, le courant contemporain, essentiellement artistique et philosophique: voici, pour ne citer que deux ouvrages typiques, en architecture celui de Paolo Portoghesi, *Le Post-Moderne. L'Architecture dans la société post-industrielle*⁴, et en philosophie celui de Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*⁵. Mais le postmodernisme représente également un courant aux variétés littéraire et musicale.⁶

Le postmodernisme correspond soit à une délégitimation de la modernité, soit à un retour du refoulé: dans les deux cas, en bref, il s'agit, non pas simplement de savoir ce qui est mort, comme le faisait l'avant-garde, mais de l'aimer encore. Surtout à suivre les critiques littéraires américains, les problèmes de définition semblent se compliquer si, comme eux, on tente finalement de faire endosser à la notion de postmodernisme toutes les modes récentes et tous les noms en vogue de ces dernières décennies. Pour Richard Palmer, Nietzsche n'est pas le seul à avoir une vision postmoderne de l'homme, mais encore avec lui Heidegger, Gadamer, Derrida et Foucault.⁷ Ainsi, on note, chez Matei Călinescu, la distinction entre l'avant-garde, la néo-avant-garde, et le postmodernisme⁸; toutefois, les nuances dans les définitions ne sont pas toujours soutenues, comme le souligne Ihab Hassan, puisque Călinescu peut assimiler le postmoderne à la néo-avant-garde, et même à l'avant-garde. Comme on voit, interprété du point de vue de l'art, le «postmoderne» s'opposerait moins au «moderne» qu'à «l'avant-garde»: du moins, le moderne, comparé au postmoderne, impliquerait une volonté incessante de renouveau, et donc le parti-pris de l'avant-garde. Car – et cela dans le langage des historiens –, «moderne» ne s'oppose pas seulement à «antique», mais encore à la notion de «moyen-âge»; de plus, les historiens ne font-ils pas succéder la notion de «contemporain» à celle de «moderne»? Aussi Jean Lefranc fait-il distinguer entre une «modernité relative» et une «modernité absolue»⁹, la première liée à toute époque, la dernière, indépendante de la chronologie et

relevant d'un quelconque idéal artistique, politique ou scientifique. Mettant la notion de postmoderne en relation directe avec la notion de progrès, Jean Lefranc écrit :

Il est vrai que notre modernité finit par être quelque peu désenchantée de l'idée de progrès et qu'elle s'est détachée des interprétations diverses, idéalistes, positivistes ou humanistes que le XIX^e siècle avait élaborées. Pouvons-nous encore rêver d'un progrès qui survivrait aux philosophies du progrès? Telle est sans doute l'illusion d'une certaine post-modernité trop pressée de s'imposer.

Il faut dire que l'entité postmoderne est généralement assez mal reçue. Les termes eux-mêmes avec ce qu'ils impliquent, *postmodernité*, *postmodernisme*, *postmoderne*, sont le plus souvent mal accueillis: le préfixe *post-* suscite une résistance idéologique, car il s'accepte difficilement, accolé à *moderne*. Ainsi, pour Gianni Vattimo le «post-» de «postmoderne» est ce qui renverrait à une sorte de gauchissement plutôt qu'à un dépassement (*Verwindung* et non pas *berwindung*)¹⁰: ce qui serait surtout, selon nous, «venir à bout d'une chose», mais pas vraiment remporter la victoire sur celle-ci. Aussi cette interprétation ferait-elle que cet «après» la modernité soit suspect à plusieurs. En effet, pour certains, il est à la limite de l'intelligibilité qu'il puisse y avoir un *après* la modernité. Cette dernière n'est-elle pas, en effet, l'éternelle innovation de notre civilisation? En outre, idéologiquement, la résistance est totale: ne sommes-nous pas tous définitivement embarqués dans l'aventure de la modernité? N'aspirons-nous pas à conquérir toujours davantage la modernité à laquelle nous avons droit? Cette modernité insuffisamment accomplie, ne devons-nous pas contribuer à la propager partout ou elle ne s'est pas encore installée? Ne faut-il pas programmer la modernité à l'échelle universelle? Les politiciens avancés ne promettent-ils pas de garantir le progrès et l'extension à tous de la modernité réservée jusqu'à à quelques-uns? Et la doctrine progressiste, n'est-elle pas professée jusque dans le domaine de l'art?¹¹

De plus, que la modernité soit dépassable, cela n'implique-t-il pas que la raison moderne soit déjà dépassée? En tout cas, si maintenant la raison demande, au moins, à être légitimée, cela ne veut-il pas dire qu'elle ne légitime plus? Pour faire face à ces conditions déroutantes, ira-t-on jusqu'à dire, avec Habermas¹², que le projet des Lumières n'ayant pas été mené à terme, tous ceux qui parlent de postmodernité appartiennent à la légion des néo-conservateurs?

Mais la réplique possible à toutes ces critiques et réactions diverses n'est pas moins pertinente: l'échéance progressiste détermine-t-elle encore pour nous une finalité des volontés, susceptible de nous orienter historiquement et continûment vers un objectif perceptible? Comment se manifeste-t-elle, la mentalité postmoderne, sinon par la dénonciation des alternatives qu'elle juge dépassées, sinon par la non-reconnaissance des catégories qu'elle juge périmées? La dérision du *ni-ni*, l'ironie ou l'insolence, le goût pour le *happening* s'élèvent contre la violence de la modernité, et surtout contre ses maladies mégalomaniaques. Car, en fait, si l'on songe à une «post-»modernité, n'est-ce pas tout simplement parce que la modernité s'est développée à travers des processus d'hypercentralisation, d'hypperrationalisation, d'hypermonopolisation, d'hyperétatisation, au point d'être devenue elle-même une *hypermodernité*? La philosophie sous-jacente à ce qu'on pourrait appeler la maladie de l'*hyper-*

n'est-ce pas ce qui se trouve à la base même de la tendance «moderne»: une hyperconscience de soi volontairement ignorante du corps, en même temps qu'une hypertrophie spécifique de l'esprit, développée au mépris du cœur? D'une part, une dysharmonie entre l'esprit et le corps et, d'autre part, cette autre dysharmonie entre l'esprit et le cœur impliquaient le fait que fût entamé un sérieux bilan de la modernité.

L'heure du bilan?

Sans doute, la poussée hypermoderne cristallise-t-elle les résultats d'un bilan.

Or, vieux d'un siècle, nous trouvons déjà, anticipé chez Nietzsche, un véritable bilan de la modernité. Ne prévoyait-il pas pour le XX^e siècle, qu'il pressentait en prophète, une culture de polytechniciens et de spécialistes, une révolution sociale décevante, la multiplication des autorités, le renouveau des religions, le gaspillage du capital ancestral, la contradiction du monde des valeurs, la perte du centre de gravité en même temps que l'abandon de la dignité humaine? Aussi n'y a-t-il rien de nouveau à affirmer que «la post-modernité philosophique naît dans l'œuvre de Nietzsche». ¹³ Nietzsche n'a-t-il pas prédit pour l'Europe ce nihilisme dont il voyait déjà les «cent signes»?

Notre civilisation européenne tout entière se meut déjà depuis longtemps sous la tension torturante qui croît de décennie en décennie, comme pour finir en catastrophe: inquiète, violente, précipitée; comme un courant qui veut *en finir*, qui ne réfléchit plus, qui craint de réfléchir. ¹⁴

Le signe le plus général des temps modernes: l'homme a incroyablement perdu en *dignité* à ses propres yeux. Longtemps le centre et le héros tragique de l'existence en général; ensuite au moins embarrassé de démontrer son affinité avec l'aspect décisif et valable en soi de l'existence, comme le font tous les métaphysiciens qui veulent établir la *dignité de l'homme* en s'appuyant sur leur croyance que les valeurs morales sont des valeurs cardinales. Qui renonce à Dieu, tient d'autant plus fermement à la croyance, à la morale. ¹⁵

Mais si le pessimisme moderne signifie pour Nietzsche la vanité du monde moderne, il ne signifie pas cependant l'inutilité du monde, ni même la nullité de l'existence. Il s'ensuit que le nihilisme définitif de l'Europe ne peut être pour Nietzsche que l'échec des valeurs morales pensées comme notre mobile fondamental. Dans cette optique, l'œuvre de Nietzsche – et, en particulier, *La Généalogie de la morale* – s'inscrit dans une voie contraire au nihilisme compris comme conséquence de notre évaluation morale. Quant au pessimisme, il n'est alors qu'une «première forme de nihilisme». ¹⁶ Pessimisme et nihilisme ne sont donc pas des positions morales prises délibérément, *a priori* ou absolument, mais des conséquences de la modernité. Contrairement à l'opinion reçue, c'est la modernité elle-même qui se pose au-delà du bien et du mal, au-delà de l'humain et du trop humain: en face de quoi Nietzsche a érigé son école du soupçon, du mépris, du courage et même de la témérité. ¹⁷

On voit quelle topique fondamentale se dessine alors entre le «dernier homme», à la fois le produit et l'adepte de la modernité qui, en retour et en dépit de tout, lui donne les moyens de survivre, et le «surhomme» qu'il faut en fait plutôt penser en tant que le *surhumain*, c'est-à-dire une transcendance ouverte à ce rejeton de l'humanité dépeint par Nietzsche dans

l'«Avant-propos» d'*Ainsi parlait Zarathoustra*: surhumain dont le dernier homme s'est à jamais éloigné:

Voici, je vais vous montrer le Dernier Homme:

«Qu'est-ce qu'aimer? Qu'est-ce que créer? Qu'est-ce que désirer? Qu'est-ce qu'une étoile?» Ainsi parlera le Dernier Homme, en clignant de l'œil.

La terre alors sera devenue exiguë, on y verra sautiller le Dernier Homme qui rapetisse toute chose. Son engeance est aussi indestructible que celle du puceron; le Dernier Homme est celui qui vivra le plus longtemps.

«Nous avons inventé le bonheur», disent les Derniers Hommes, en clignant de l'œil. Ils auront abandonné les contrées où la vie est dure; car on a besoin de chaleur.

On aimera encore son prochain et l'on se frotera contre lui, car il faut de la chaleur. La maladie, la méfiance leur paraîtront autant de péchés; on n'a qu'à prendre garde où l'on marche! Insensé qui trébuche encore sur les pierres ou sur les hommes!

Un peu de poison de temps à autre; cela donne des rêves agréables. Et beaucoup de poison pour finir, afin d'avoir une mort agréable.

On travaillera encore, car le travail distrait. Mais on aura soin que cette distraction ne devienne jamais fatigante.

On ne deviendra plus ni riche ni pauvre; c'est trop pénible. Qui donc voudra encore gouverner?

Qui donc voudra obéir? L'un et l'autre sont trop pénibles.¹⁸

Au contraire, l'homme rédempteur qui apparaît dans la deuxième dissertation de *La Généalogie de la morale*, 24, est celui-là même qui saura racheter la réalité, et surtout racheter «l'anathème que l'idéal actuel a jeté sur elle».¹⁹ Contre un nihilisme de déclin, Nietzsche propose un nihilisme compris comme force d'analyse, et qui permettrait d'avoir le courage de ce que l'on *sait*. Car le fond du problème reste et demeure toujours le savoir; on se l'approprie contre le savoir même: un savoir contre l'autre, c'est-à-dire aussi un temps contre l'autre. Le postmoderne contre le moderne.

Aussi, que serait le postmoderne, si nous néglignons d'y voir une réflexion à rebours sur le temps? On parle, en effet, du «passéisme post-moderne»²⁰, mais dans le sens d'une redécouverte et «d'une réappropriation de toutes les traditions et de tous les langages qui, dans le passé, ont illustré chaque domaine artistique».²¹ De toute manière, le moderne a déjà partie liée au temps. Qu'on lise Jean-Paul Dollé quand il évoque le *Salon de 1846* de Baudelaire:

Le sens du moderne, c'est l'horrible sentiment vécu, plus ou moins sublimé par la science, la politique ou l'art, que rien ne va plus loin que le temps. La temporalité se suffit à elle-même; ni amont, ni aval. Plus de tradition, pas de transcendance, pas d'avenir; la modernité, c'est le vécu ou la connaissance du temps en tant que temps.²²

On sait que le concept d'historicité proprement dite est lié à la modernité. En effet, après les anciennes chroniques au fondement théologique et épique, après l'histoire rhétorique, après l'histoire héroïque et moraliste, qui, les unes et les autres, ne se déployaient que comme discours

forgés sur le modèle spirituel ou moral, c'est-à-dire: après une histoire pour laquelle le temps n'existait pas ou n'existait que comme ascèse²³, l'histoire moderne va se définir dans le rapport au temps-progrès. Le siècle des Lumières voit dans le développement des connaissances scientifiques la condition de toute valorisation individuelle ou sociale. L'histoire-évolution aurait été impossible sans le progrès des sciences. Condorcet en est le champion. Ainsi la dynamique de l'histoire commence-t-elle avec celle des progrès du savoir.²⁴ Auguste Comte pourra ensuite expliciter cet esprit positif qui n'est autre que le devenir-positif de la civilisation: l'esprit positif est historique, car le mouvement historique est lié au *comment* du mouvement social et mental, et la «civilisation» n'est qu'un autre mot pour le «progrès». Envisageant ensuite l'avènement du positivisme définitif, Comte ne pourra faire autrement que de le penser comme un accomplissement ramenant à la fin ce qui fut au commencement de cette histoire, avec un fétichisme postscientifique greffé sur le positivisme accompli, les grands fétiches étant la Terre, le Soleil... Une sorte d'éternel retour...

Avant Comte, Hegel, suivant l'histoire de l'esprit universel, débouchait sur la fin de l'histoire, une posthistoire, qui n'était pour lui que la réalisation (*Verwirklichung*) de l'esprit dans l'histoire. Hegel revient aussi à un état initial qui est pour lui la monarchie. De même que le fétichisme auquel aboutit l'utopie comtiste est un fétichisme organisé, de même la monarchie à laquelle aboutit la philosophie de l'histoire de Hegel est une monarchie élaborée: on est passé d'une première royauté patriarcale et guerrière à une royauté se situant au-delà des développements de la première en aristocratie et démocratie. Cette ultime monarchie pose, selon Hegel, une puissance unique en face des sphères particulières. Dans la considération du développement de l'esprit dans l'histoire, l'immédiat fini, dont partait Hegel, devient le résultat final; et ce qui vient à la fin, l'esprit absolu, se renverse en immédiat véritable. Dans *La Philosophie de l'histoire*, comme dans *La Philosophie du droit*, ainsi que dans *La Raison dans l'histoire*, Hegel affirme le principe des peuples germaniques dont la mission civilisatrice est, d'après lui, de réaliser «l'union des natures divine et humaine, la réconciliation comme vérité objective et liberté apparaissant dans la conscience de soi et la subjectivité».²⁴ L'État est alors développé en «image et en réalité de la raison».²⁷ Quel peut bien être le lendemain d'une telle histoire? Marx lui-même pouvait-il seulement concevoir ce qu'il souhaitait pourtant: la réalisation d'une histoire propre à une société sans classes? Pour le XIX^e siècle, la solution des problèmes modernes et la fin de l'histoire ne faisaient qu'une seule et même chose...

La menace qui pèse maintenant sur les modernes est celle d'avoir à se rendre à l'évidence d'une postmodernité; étant donné les aperçus historiques précédents, ce n'est donc pas là une contrainte nouvelle. Pas plus que Hegel, ni Comte, et pas plus que Marx, nous n'avons la capacité de nous représenter une modernité adulte, continuant sa progression à l'infini, après avoir converti ses crises de croissance ou de développement et trouvé – ainsi que semble l'avoir fait le «dernier homme» évoqué par Zarathoustra – toutes les recettes, sinon toutes les méthodes susceptibles de résoudre tous les problèmes de la modernité. Ce qui faisait obstacle aux philosophes du XIX^e siècle, dont nous sûmes néanmoins tirer nos belles illusions sociales, c'était, malgré toute la logique de l'histoire, l'infranchissable au-delà de leurs propres théories, la limite même des réalisations de leurs utopies.

Devons-nous nous résoudre à constater la débâcle? Ileana Marculesco a fait un inventaire minutieux des «axiomes de la débâcle»²⁸: failles mortelles de notre civilisation, chaos pulvérisant, paradoxe banalisé, modernité au pilori, résignation au collage ou au bricolage, volonté de s'en sortir, goût pour l'indétermination, avalanche des «après», désorganisation de l'espace et du temps, nivellation des catégories, mort du sujet, de l'art, de l'homme, symptômes de survivance, paradigme fou, embrayage de la démence...

Vers une esthétique nouvelle?

C'est sur une semblable toile de fond que peut se comprendre le phénomène postmoderne. La postmodernité fait son apparition comme le nouveau fantôme, le nouveau spectre qui hante le monde. S'agit-il proprement de refuser le monde moderne? Mais, rétorquera-t-on, sommes-nous libres de nous en désengager? Alors ne risquerions-nous pas de tout perdre? Précisément, il semble bien que la postmodernité s'inscrive dans la modernité comme un discours en retour.

L'histoire des avant-gardes aboutirait donc au *terminus* qui a nom postmodernité. Et, pour ainsi dire, contraints à la modernité, nos contemporains cherchent une esthétique de la jubilation qui opérerait pour l'humour, la séduction, l'ornemental, le fragmentaire, l'hétérogène, l'ambigu, enfin et surtout le symbolique. Préférant la réminiscence historique à l'invention «à tout prix» (souvent: le prix de l'ennui et de la laideur), ils tendraient plutôt au narcissisme qu'à la mégalomanie. Et ils délaisseraient finalement les apanages du «moderne»: l'utilitaire, le transparent, l'homogène, le sériel, le dépouillé, l'indifférent, et surtout le brutal! Le postmodernisme serait-il le bulldozer, écraseur d'idéologie? Ou tout bonnement l'idéologie dérisoire du *ni-ni*? N'est-il pas plutôt l'échappatoire délibérément tournée vers le «n'importe quoi» pour fuir un «quelque chose» par trop déterminé?

Dans quel lieu imaginaire déréalisant – réalisant retrouverions-nous ce qui a été compromis par la modernité, sinon dans une postmodernité? Comment, en effet, l'histoire de la modernité pourrait-elle «finir», sinon dans la postmodernité? Si, le plus souvent, les philosophes hésitent à s'orienter en fonction de cette nouvelle entité, pour laquelle ils ne semblent pas avoir encore trouvé les justes concepts, les artistes, eux, ont déjà concrétisé les images toutes neuves dans l'espace de notre perception esthétique.

Aussi, sans même parler des toiles postmodernes déjà exposées à Rome (Murs Auréliens), à New York (Musée Guggenheim), à Kassel (Dokumenta), et à Saint-Étienne (Musée de la Ville), tenons-nous en plus aux visions postmodernes de l'architecture, que l'on peut contempler à Cuba (L'École de danse de Ricardo Porro, 1964), en Italie (la reconstruction de la Maison de Venzone par Roberto Pirzio Biroli, 1982), ainsi qu'à la première exposition internationale d'architecture, «La présence de l'Histoire», inaugurée à Venise en juillet 1980, ou encore longeons les colonnes-palmiers de Hans Hollein à Vienne (1978).

L'ouvrage de Paolo Portoghesi²⁹ témoigne de toutes ces tentatives audacieuses. Architecte et théoricien, Portoghesi réfléchit sur un domaine qui a largement dépassé le stade des velléités et qui constitue un ensemble de réalisations tangibles. Alors, la question qui se pose est la suivante: quelle est la raison d'être de ces réalisations? Refus, plutôt que choix, tel est l'un

des premiers sens de l'architecture postmoderne. Refus des vieilles formes modernistes et des interdits qu'elles impliquaient: refus, avant tout, de l'abolition de la tradition, de la sacralisation du nouveau à tout prix; refus de l'obligation du renouvellement; refus des slogans modernistes encouragés par le CIAM³⁰, et tels que: «la forme est conforme à la fonction», ou «l'ornement est un crime», enfin «utile = beau». Contre ces mots d'ordre, l'architecture postmoderne propose le pluralisme, la différence au lieu de l'identité, le mélange des anciens courants aux nouveaux, le brassage, l'histoire ressuscitée. Surtout, le retour au sein de l'histoire de l'architecture permettrait de répondre aux problèmes nés des transformations culturelles et sociales.

Enfin, ce qui apparaît maintenant, c'est que dans l'histoire passée se découvrent des modèles pour l'histoire future. Que l'on considère l'organisation spatiale égyptienne, globale et absolue, construite sans espace intérieur, ou l'espace grec, hétérogène et individuel, articulé, ou bien encore l'ordre cosmique que les Romains imprimentent leur édifices politiques, ou l'espace statique de la Renaissance, ou bien encore le caractère dynamique et systématique de l'organisation spatiale baroque, jusqu'aux Lumières, l'architecture reflète une conception du monde cohérente. À partir des Lumières, quelque chose bascule, car des tâches nouvelles incombent à l'architecte. La révolution industrielle du XIX^e siècle va confirmer et accentuer ce changement en posant les problèmes sociaux que l'architecte devra résoudre dans l'espace urbain. Le déclin de l'ancien monde, en 1750, date centrale de la prise de conscience du concept de «science positive», va de pair avec les tâches nouvelles de l'architecture: ouvrir l'espace à la liberté du choix.

Mais bientôt cette liberté sera limitée soit par le dogmatisme, soit par le fonctionnalisme: tandis que le dogmatisme sclérose en déformant, le fonctionnalisme limite à ce que l'on pense alors être l'essentiel, mais qui est lui-même restrictif. Peu à peu, la marche en avant, la contrainte de l'avant-garde entraîne l'oubli des découvertes du passé. C'est ainsi que le passé tout entier est entré au Musée. Une architecture retrouvée, au contraire, aborderait maintenant les nouveaux problèmes de la société post-industrielle au milieu d'incessantes ruptures et d'initiatives sans repos. Aussi, dans le pluralisme postmoderne, une voix s'élève qui affirme: «Il est encore possible d'apprendre quelque chose de la tradition et de relier son œuvre aux belles œuvres du passé.» L'espace, alors, se pliera à notre conception de nous-mêmes si nos mathématiques peuvent traduire notre poésie.

Les modes du vécu sont multiples. Ils peuvent être pensés, décrits, inventoriés. Les ensembles spatiaux peuvent être analysés et classés. Selon les différents «feuillettes» d'espace que nous visons, nous passons à des ordres de grandeur différents, et ces feuillettes sont superposés. Dans un même ordre de grandeur jouent des effets qui sont eux-mêmes causés par un autre ordre de grandeur. Cette superposition des effets est à répéter partout où l'espace est habité, et l'espace habité forme un milieu. Même si l'habitant ne le sait pas ou ne le sait plus, il est vrai pourtant que «l'homme habite en poète», selon la parole de Hölderlin reprise par Heidegger. Car le sens qui nous manque dans une modernité épuisée nous appartient cependant. En recherchant le sens, nous ne pouvons que nous inscrire au-delà de la modernité, c'est-à-dire dans la postmodernité. Avec cet art de vivre qu'est l'art d'habiter, l'objet s'est effacé progressivement, tandis que l'art de bâtir s'est banalisé sous la domination du «principe de réalité».

Nos habitations sont devenues des «machines à habiter», nos villes des «villes-machines». Le démantèlement du plaisir d'habiter est devenu contemporain du démantèlement du sujet. C'est la ruine de l'âme dans les ruines de l'habitation. Mais, dit le poète, «l'homme habite en poète», et, si l'action d'habiter est en crise, c'est aussi l'homme lui-même qui se trouve en crise – son mode poétique d'habiter. La poésie conduit l'homme vers l'habitation; celle-ci est mesurée avec l'aune de la divinité ou de la transcendance virtuelle en l'homme: l'homme mesure ainsi l'espace clos et ouvert de son existence. Mais qu'est-ce qui est mesuré, sinon le ciel et la terre, et l'entre-deux du ciel et de la terre? Bâtir implique la construction de l'artificiel sur la croissance du naturel, l'édification de l'autre de la nature en vue d'abriter l'humain. Heidegger nous fait découvrir que bâtir – habiter implique d'abord le danger qu'encourt l'humain, sur terre, sous le ciel, face au divin ou au transcendant, et il nous met en face du quadriparti que nous avons à préserver dans les choses sises au milieu des autres choses. Et ce quadriparti comprend les mortels, les dieux, la terre, le ciel.³²

Quant à la formule «l'homme habite en poète», elle signifie beaucoup plus pour nous. Elle veut dire que nous siégeons avec l'intuition de l'espace dans le statut de l'imaginaire. Avant tout, l'imaginaire est une pensée vécue. C'est l'apanage de l'art et de l'esthétique qu'il y ait en priorité un statut de l'imaginaire. Toute notre existence, toutes nos actions baignent dans ce halo imaginaire qui est notre conception du monde. Nos œuvres accomplies renvoient à l'imaginaire qui les a suscitées. Avant de devenir des concepts, l'espace et le temps sont des intuitions *a priori* (la leçon nous vient de Kant): pourtant, l'intuition même de l'espace se produit pour nous sur un fond d'intuition du temps, ne serait-ce que le temps nécessaire à notre intuition de l'espace. Aussi l'essentiel, dans l'habiter humain, est-il de nous mettre de plain-pied avec l'imaginaire. Pourquoi? Parce qu'on ne bâtit pas d'abord pour habiter, comme une logique moderne et prosaïque pourrait le faire croire, mais on habite avant tout selon le statut de l'imaginaire bâtisseur: celui-ci répond à la parole du poète et mesure avec du symbolique, du divin, du transcendant, le positif même de l'habitat. Le mille-feuilles de l'espace habité, projeté et construit, est englobé dans l'unité de champ qui constitue l'espace cosmique. Cet habitat par excellence qu'est l'homme commence par habiter dans l'imaginaire, et ne réalise qu'ensuite cette existence à laquelle il prête sens: sa mise en œuvre ne sera que rétroaction vers les moyens matériels qu'il se ménagera.

Tout est trace: ne pas vouloir laisser de trace, c'est encore laisser un vide signifiant. L'architecture est l'art de la trace jouant sur le *déjà là* naturel, assimilé, pensé, interprété, évalué. C'est une réponse à l'énigme de l'être par la technie dans l'étant des *pragmata*: traces de l'action, mises au diapason du mot d'ordre moderne, l'utilitaire. Mais ces traces sont devenues entretemps le signifiant du malaise dans la civilisation, des symptômes.

Le symbolique écrivait selon les pleins et les vides d'une tradition monumentale archaïque, dont la finalité se conjugait à celle de la confection du *tectoral* – que le toit fût celui du chariot, du navire, de la tente ou de la hutte –, c'est-à-dire de l'abri. Mais qu'il agisse de mégalithes ou de palais, de tombeaux ou de foyers, c'est un mode de pensée qui peut prendre la forme visible de l'échec ou du succès. Qu'on salue la prescience de l'architecture qui fait voir le rapport au lieu, à l'histoire, à la technique, tout en aidant à dépasser le temps et ses

modes. D'où le pur effet symbolique possible provenant de la reproduction d'un élément utilitaire; citons, à ce propos, Jean Aubert³³:

Par exemple, les Norias des *Jardins de l'Ourcq* sont une transposition des norias syriennes que j'ai vu fonctionner, elles y ont le même rôle utilitaire et, en même temps, elles apparaissent dans ce jardin de l'Ourcq comme un de ses principaux effets symboliques.

Le postmodernisme n'est-il pas au cœur même du modernisme? Et que signifie-t-il dans cet éclairage? Peut-être l'opposition que propose Ihab Hassan³⁴ est-elle au moins provisoirement éclairante quand il distingue dans les cultures les traits du modernisme et du postmodernisme. Du côté du modernisme: le but, le dessin, la hiérarchie, le logos; du côté du postmodernisme: le jeu, la chance, l'anarchie, le silence. Aussi du côté moderne: l'oeuvre d'art en tant que telle, la synthèse, la distance, la présence, le genre, la sémantique; et du côté postmoderne: l'exploit, l'antithèse, la participation, l'absence, l'intertexte, la rhétorique. Modernes encore: la métaphore, la sélection, le signifié, le lisible; mais postmodernes: la métonymie, la combinaison, le signifiant, le scriptible. Dans ces conditions, faut-il opposer Jarry à Marinetti comme le postmoderne au moderne? Ces deux créateurs inspirés de Nietzsche n'en avaient pas reçu le même héritage.³⁵

En musique, le postmoderne serait-ce véritablement, comme pour Dirk Higgins³⁶, le «post-cognitif»? Ou, selon Léonard Meyer³⁷, un «empirisme intégral»? Daniel Charles voit le postmoderne en musique «comme si l'éternel retour commençait à recevoir droit de cité. [...] le créateur se voit reconnaître la liberté de *ne pas conférer de sens à ce qu'il crée*».³⁸ De son côté, Hiroshi Watanabé associe culture musicale postmoderne et popularisation par les moyens conjugués de la haute technologie, des mass-média et de la consumérisation.³⁹ Sans doute, avant de s'engager dans la musique du XXI^e siècle, encore faut-il accomplir l'inventaire systématique des grandes topiques musicales: c'est ce qu'a entrepris Joseph-François Kremer.⁴⁰ Quant au poète, comment est-il disposé à l'endroit du postmoderne, et que serait en poésie le postmodernisme? Marjorie Perloff⁴¹ voit le postmoderne poétique se manifestant dans le retour à tout ce que le romantisme avait abandonné, et que l'on peut résumer par un terme longtemps jugé poétiquement repoussant, le *didactisme*, à savoir: le politique, l'éthique, l'historique, le philosophique, mais encore aussi bien, le sérieux et le comique. De cette transformation, Ezra Pound fut un pivot et un novateur avec l'utilisation du collage ou la juxtaposition de fragments disparates. C'est ainsi que la trace et la différence remplacent la cause et l'origine.

Ken-ichi Sasaki⁴² a tenté d'épiloguer sur le «crépuscule du principe européen de l'art». Il s'est demandé pourquoi l'art jouit actuellement d'un statut culturel exceptionnel. S'il y a crise dans le domaine des arts, sans doute cette crise est-elle due à cette situation excessive. Qu'ont recherché les modernes? Ce que les modernes ont hautement recherché, ce n'est autre que la créativité. Partis à la conquête de la nature, ils l'ont humanisée, et ils ont eux-mêmes ainsi rivalisé avec Dieu. Les Européens ont donc cru que la créativité humaine ne pouvait que contribuer au bien-être et au bonheur de l'humanité. Le futur était pour eux couleur de rose. Il est d'ailleurs parfaitement logique qu'issue de ce contexte la créativité débouchât sur la haute technologie et la productivité industrielle. Qu'est-ce que la «création», à proprement parler, sinon la réalisation de quelque chose de nouveau? De même, l'esprit de l'avant-garde n'est-il

rien d'autre que la poursuite du nouveau, coûte que coûte? Et que s'est-il passé? Sasaki observe que la créativité humaine est allée au-delà de ses propres limites: ce qu'elle crée maintenant, ce sont, dans la psyché humaine, de nouvelles exigences et de nouveaux désirs; et elle tend toujours plus à les produire qu'à les satisfaire. Aussi cet esthéticien espère-t-il beaucoup dans la philosophie de l'art: un changement ne sera possible qu'à partir d'une réflexion qui montre que l'art a permis aux modernes que l'esprit se soit incorporé dans la matière et qu'ainsi l'objet créé puisse révéler sa signification propre (dans l'art, selon le mot d'Henri Gouhier, cité par Sasaki, l'existence précède réellement l'essence). D'ailleurs, la science s'est elle-même transformée, et tout particulièrement, en abandonnant l'ordre causal.

Vers une philosophie nouvelle?

John Archibald Wheeler⁴³ montre comment une physique, pour ainsi dire à l'état solide, construite sur un certain nombre de constantes de la nature, s'est reconstituée sur le plan de la mécanique ondulatoire, d'états électroniques et de modes d'excitation. Aussi le concept de temps s'est-il transformé, ayant présidé au grand boum initial qui finit dans l'effondrement. Alors, le passé et le futur se trouvent placés dans des sens inverses de ceux que nous avons habituellement prévus. Car la théorie quantique refuse toute signification aux idées *d'avant* et *d'après* dans le monde de l'infiniment petit. Il est nécessaire de recourir à l'image ou à la métaphore de la foliation pour acquérir un mode de penser l'espace-temps: soit le mille-feuilles de l'espace-temps, soit le «multiple doigté du temps», pour reprendre une expression de Wheeler. Les feuillettes de l'espace-temps, s'il sont avancés dans le temps, peuvent se transformer l'un dans l'autre. Mais, plus troublant encore, la théorie quantique refuse aussi – ce qui peut apparaître même plus grave, d'un point de vue extérieur – toute distinction entre le *non* et le *oui*, et le remplace par la distinction de l'amplitude de probabilité. Les géométries ternaires que le nouveau physicien doit prendre en compte sont «si nombreuses qu'elles ne peuvent tenir toutes dans un quelconque espace-temps, dans une quelconque théorie classique de l'espace évoluant avec le temps». ⁴⁴ La cosmologie et la physique du «trou noir» nous apprennent que le temps a une fin. Tous les signes indiqués laissent présager la nécessité de reconstituer une fois de plus le domaine de la physique. Non seulement la science, mais le regard que nous portons sur elle est en train de changer, si l'on suit, en France, René Thorn⁴⁵ et Jean E. Charon⁴⁶, aux États-Unis, Thomas S. Kuhn⁴⁷, Paul Feyerabend⁴⁸ et Gerald Holton⁴⁹. La théorie anarchiste de la connaissance, que présente Feyerabend, veut lever l'interdit qui pèse sur la recherche, et qui inhibe les intuitions du chercheur. Ainsi Feyerabend refuse les limites que la tradition rationaliste a imposées à la recherche scientifique, et il demande que toutes les options soient examinées. Non seulement la méthode, mais la science elle-même peut être anarchiste. Un principe générateur semble être que: «tout est bon»; et ce principe semble même être nécessaire au progrès de la connaissance. Ainsi Feyerabend montre-t-il que la «contre-induction» peut concurrencer l'induction, non pas pour remplacer un jeu de règles par un autre mais pour «démontrer à quel point la procédure contre-inductive peut être soutenue par l'argumentation». ⁵⁰ Retenons cette belle formule postmoderne de Feyerabend:

Il nous faut un monde onirique pour découvrir les caractéristiques du monde réel que nous croyons habiter.⁵¹

De son côté, Gerald Holton, étudiant l'histoire des origines de la théorie de la relativité restreinte, découvre que ce qui est le plus frappant, c'est non pas le développement de la trajectoire conceptuelle mais un «ensemble remarquable de polarités déroutantes»⁵²: par exemple, symétries et asymétries, propres à Einstein, qui écrivait:

À ces lois élémentaires, aucun chemin logique ne mène, mais seulement l'intuition, appuyée sur un contact intime avec l'expérience.⁵³

À la fois révolutionnaire et conservateur en physique, incroyant et religieux dans la vie, personnage public et solitaire, Einstein apporte dans son oeuvre scientifique des polarités comparables. D'une part, l'attachement à ce que Holton appelle le *théma* du continu, qui fut permanent chez lui, d'autre part, cet attachement ne l'a pas empêché de contribuer à la physique fondée sur le *théma* opposé, c'est-à-dire sur le quantum discontinu.

Pour Einstein, penser est un jeu libre avec des concepts, «sans emploi de signes (mots)», «inconsciemment».⁵⁴ En parlant ainsi, n'évoque-t-il pas une activité que nous pourrions qualifier d'esthétique? Mais elle fut bel et bien épistémique; en fait, ce nouveau «plaisir de la musique» n'a-t-il pas aussi pour nom ultime «créativité»?⁵⁵

En ce qui concerne globalement le savoir, nous retiendrons au moins l'hypothèse de travail de Jean-François Lyotard, qui est la suivante: «Le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post-industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne.»⁵⁶

Voulant mesurer l'étendue des transformations essentielles dues à l'introduction et au développement de l'informatisation, Lyotard affirme que seul le langage traduisible en langage de machine pourra se conserver. Certes, par rapport à ce qui sera fixé, il faut juger de ce qui pourra être délaissé. On peut déjà évaluer ce qui commence à être délaissé, lui exemple, dans la science historique qui abandonne délibérément le récit au profit des tableaux d'ordinateur, selon l'analyse qu'en donne Michel de Certeau.⁵⁷ Toutefois, cette hypothèse de Lyotard, concernant une transformation du savoir par accumulation en données d'ordinateur ne peut se soutenir: la science ne progresse pas par accumulation, mais par réformation, reconstitution de la discipline comme, entre autres scientifiques, Wheeler l'a montré, ainsi, d'ailleurs, que Laudan.⁵⁸ Et même si les connaissances se mettaient à circuler ainsi que le fait la monnaie, sans l'enveloppe apte à leur donner une signification, elle ne seraient guère que des informations atomiques, voire moléculaires, insuffisantes pour constituer un savoir. C'est là même que se pose la question de la légitimité des énoncés de la science. Si la double décision d'une autorité scientifique et d'une autorité politique (comme le suggère Lyotard) pouvait suffire *grosso modo* à légitimer la science et le savoir en général, il est vrai que cette possibilité ne doit pas éviter de faire l'analyse des canaux de cette légitimation. Ce fut le travail de Michel Foucault chaque fois qu'il aborda une donnée telle que la folie, la pénalité, la sexualité: la normalisation par les disciplines prenant à rebours de la légifération de la loi; ou un discours sur la sexualité se développant parallèlement à la science de la génération, le premier étant porté par des instances

sociales efficientes. Voilà qui peut suggérer d'analyser le lien social observable dont Lyotard nous dit qu'il est fait de «coups de langage». Mais il faudrait que nous puissions expliciter ces interventions pour mieux voir et véritablement comprendre leurs effets.

Proposant l'alternative moderne entre un fonctionnalisme à la française (Comte, Durkheim), illustré dans les années '50 par Talcott Parsons aux États-Unis, et le marxisme, Lyotard la dépasse dans une solution postmoderne. Nous partageons avec lui la vue sur le *soi* pris dans un lacis des réseaux de communication: «Le *soi* est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais.»⁵⁹ Entretemps, les autoroutes de l'information n'ont fait que confirmer concrètement la réalité et l'ampleur des réseaux de communication. D'où, l'importance actuellement accrue de la relation communicationnelle d'un savoir, qui n'est pas nécessairement la science, et qui passe par des «jeux de langage». Bien qu'il n'y ait aucun effet de réciprocité entre le savoir scientifique et le savoir narratif courant, Lyotard pense que le premier doit accepter de se couler dans la forme narrative pour accéder à sa légitimité, si toutefois celle-ci dépend d'une autorité non spécifique. Mais il y a désormais crise de légitimation, et même parfois délégitimation pure et simple: la science ne peut se légitimer elle-même, ni encore légitimer d'autres jeux de langage; enfin, il n'y a pas de «métalangue universelle». Dans ces perspectives, la science postmoderne «fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale».⁶⁰

À partir de ces traits caractéristiques, multiples et divers, et sur une base on ne peut plus mouvante, la philosophie de la postmodernité paraît devoir être tout à la fois fondamentale en même temps que dépourvue de thèse. En effet, nous la dirons fondamentale ou plutôt originelle, car c'est précisément de l'absence de fondement que nous souffrons, non pas pour légitimer quoi que ce soit, mais bien – selon la leçon de Nietzsche – pour être animés du «courage de savoir». En outre, dépourvue de thèse, cette philosophie dénoncerait la surabondance des exigences et des dépendances envers les nombreux impératifs modernes dont nous souffrons chaque jour. D'ailleurs, elle nous laisse d'ores et déjà entrevoir une liberté de penser non assujettie à suivre le droit fil de l'histoire progressiste, qui serait, dit-on, terminée, comme le serait également le temps-progress. Mais cela est-il du domaine du possible?

NOTES

- 1 Voir "Post-modernism, Three Types", in *Krisis*, n° 1, Houston, International Circle for Research in Philosophy, Summer 1883, pp. 99-103. Notons, toutefois, que, pour le peintre anglais Chapman, vers 1880, le terme «post-moderne» signifiait simplement «plus moderne» (cité par Daniel Charles dans «Temps, musique, post-modernité», in *Krisis*, n° 3-4, 1985, p. 202).
- 2 Cf. D. Bell, *The End of Ideology*, Giencoe, Ill., The Free Press, 1960. Daniel Bell est également l'auteur d'un ouvrage traduit en français, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, P.U.F., 1979.
- 3 Voir Joffre Dumazedier, *Sociologie empirique du loisir*, Paris, Seuil, 1974. Voir également Alain Touraine, *La Sociologie post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969. Dans notre communication «Les avatars du concept de loisir au XIX^e siècle dans la société industrielle et dans la philosophie sociale», nous nous référons à ces différents travaux; voir *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIX^e siècle*, Colloque d'Amiens, 19-20 novembre 1982, présenté par Adelyne Daumard, Abbeville, Paillart, 1983.

- 4 Paolo Portoghesi, *Le Post-Moderne. L'Architecture dans la société post-industrielle*, Milan, Electa Moniteur, 1982; Paris, 1983. Notons deux livres antérieurs à celui de Portoghesi, ceux de Charles Jenks, *Late-Modern Architecture*, Londres, Academy Edition, 1980, et *Un classicisme post-moderne*, Paris, Profils d'Architecture, 1980.
- 5 Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Voir aussi J. – F. Lyotard, «Réponse à la question: qu'appelle-t-on post-moderne?», in *Critique*, n° 419, avril 1982, et «Le sublime et l'avant-garde», in *Merkur*, mars 1984.
- 6 Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Post-Modern Literature*, 2nd éd. revised, Madison, University of Wisconsin Press, 1982; du même auteur, "The Cultures of Lost-Modemism", contribution au Symposium «La post-modernité en art et en philosophie», organisé par Ileana Marcoulesco, Cerisy-La-Salle, 4-10 septembre 1983 (dactylographié). De même, du point de vue musical, voir la position de Joseph-François Kremer, *Les grandes topiques musicales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.
- 7 Cf. Richard Palmer, "Quest for a Concept of Postmodernity", in *Krisis*, n° 3-4, 1985, pp. 9-20.
- 8 Matei Călinescu, "Avant-garde, Neo-Avant-garde, Modemism: Questions and Suggestions", In *New Literary History*, Vol. 3, n° 1, Autumn 1971.
- 9 Cf. Jean Lefranc, «Achèvement de la modernité», in *Krisis*, n° 3-4, 1985, pp. 1-8.
- 10 Cf. Gianni Vattimo, «Verwindung, nihilisme et postmodernité en philosophie», in *Krisis*, n° 3-4, 1985, pp. 43-53.
- 11 Cf. Arthur Danto, "Art, Evolution and History", in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.
- 12 Jürgen Habermas, «La modernité, un projet inachevé», in *Critique*, n° 41 3, pp. 950-969. La même publication en anglais: "Modernity – An Incomplete Project", in *The Anti-Aesthetic*, New York, 1983. Du même, *Après Marx*, traduction de J.R. Ladmiraal et Marc B. de Launay, Paris, Fayard, 1985.
- 13 Cf. Gianni Vattimo, *art. cit.*, p. 43.
- 14 Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, Introduction, traduction et notes par Angèle Kremer-Marietti (titre de l'introduction: «Que signifie le nihilisme?»), Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10-18, 1976. Voir p. 165 (texte de novembre 1887–mars 1888).
- 15 *Idem, op. cit.*, pp. 183-184 (texte de 1883–1888)
- 16 *Idem, op. cit.*, p. 174 (texte du printemps–automne 1887).
- 17 Voir la première page de la préface de *Humain, trop humain*. Cf. Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Le Livre de Poche, collection Classiques de poche, 1995, traduit par A.-M. Des-routieaux et H. Albert, revue par Angèle Kremer-Marietti, Introduction et notes par Angèle Kremer Marietti; voir Introduction: «le questionnement radical de Nietzsche», pp. 5-19.
- 18 Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Paris, collection bilingue, Aubier / Flammarion, 1969, tome I, p. 67.
- 19 Nietzsche, *Contribution à une généalogie de la morale*, Introduction, traduction et notes par Angèle Kremer-Marietti (titre de l'Introduction: «De la philologie à la généalogie»), Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10-18, 1974. Voir p. 213.
- 20 Cf. Michel Collomb, «Jugements post-modernes sur l'avant-garde», in *Littérature Moderne*, n° 1, pp. 177-184; voir aussi pp. 179-180.
- 21 *Ibid.*
- 22 Jean-Paul Dollé, «De l'utopie et de l'achronie de la modernité», in *Krisis*, n° 3-4, 1985, pp. 129-134; voir aussi p. 129.
- 23 Éducatrice des princes, l'histoire est vue par Fontenelle comme apportant en détail les informations humaines que la morale apporte en gros. Pour Mably, elle est une leçon de morale.
- 24 À part Rousseau et Prévost, le siècle des Lumières voit dans le développement de la connaissance scientifique la condition de toute valorisation. Ce que prédit Condorcet: «la vérité ou le bonheur» n'entraîne guère d'exclusion. Dans son œuvre d'ensemble, qui est l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Condorcet montre bien que l'histoire de l'esprit, c'est-à-dire du savoir et des croyances, est corrélative à celle des sociétés. Pour Condorcet toutes les histoires (des sociétés, des techniques, du droit, de la moralité, etc.) vont concurrence.
- 25 Dès 1822, avec le *Plan des travaux scientifiques nécessaires pour réorganiser la société*, Auguste Comte affirme que «la civilisation est assujettie dans son développement progressif à une marche naturelle et irrévocable, dérivée des lois de l'organisation humaine, et qui devient à son tour la loi suprême de tous les phénomènes politiques» (notre édition, Paris, Aubier, 1970, p. 108).
- 26 Voir Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, traduit de l'allemand par André Kaan et préfacé par Jean Hyppolite, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1970, p. 376.
- 27 *Idem, op. cit.*, p. 337.

- 28 Cf. Ileana Marcoulesco, «Axiomes de la débâcle», in *Krisis*, n° 3-4, 1985, pp. 145-164.
- 29 Déjà cité. Signalons aussi la publication du Centre de Création industrielle, *Architecture en France, Modernité, Post-Modernité*, Paris, éditée par l'Institut Français d'Architecture, Centre Georges Pompidou, 1981.
- 30 Sigle du Congrès International d'Architecture Moderne, lancé en 1928. Le CIAM était déchiré intérieurement entre les architectes français «formalistes» et les architectes allemands «fonctionnalistes», c'est-à-dire entre réformistes bourgeois et révolutionnaires marxistes. La première Déclaration de 1928 du CIAM reflète toutes les idéologies. En 1944, une autre publication du CIAM: *Nos villes peuvent-elles survivre?*
- 31 Voir Angèle Kremer-Marietti, *Le Concept de science positive*, Paris, Klincksieck, 1983; du même auteur, *Entre le signe et l'histoire*, Paris, Klincksieck, 1982.
- 32 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, «Bâtir, Habiter, Penser», préface de J. Beaufret, traduit de l'allemand par A. Préau, Gallimard, 1958.
- 33 Voir Jean Aubert, «L'Énigme du dessin prémonitoire», in *Architectures en France*, p. 63.
- 34 Voir la communication au Symposium de Cerisy, déjà cité.
- 35 Cf. Brunella Eruli, «Marinetti et Jarry: moderne et post-moderne», in *Littérature Moderne*, n° 1, pp. 65-78.
- 36 Cf. Dirk Higgins, *A Dialectic of Centuries*, New York, Printed Editions, 1978, p. 7. Cité par Daniel Charles, *op. cit.*, p. 203.
- 37 Cf. Léonard Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 98. Cité par Daniel Charles, *op. cit.*, p. 203.
- 38 Cf. Daniel Charles, «Temps, musique, post-modernité», *op. cit.*, p. 204.
- 39 Cf. Hiroshi Watanabé, "Music at the 21st Century – 'modern' or 'postmodern'?", in *TLA, journal of the Faculty of Letters, The University of Tokio, Aesthetics*, Volume 18, 1993, "Art at the 21st Century", published by the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Tokyo, Japan, pp. 47-56.
- 40 Cf. Joseph-François Kremer, *Les Grandes topiques musicales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.
- 41 Voir Marjorie Perloff, "Post-modernism and the Crisis of Lyric", communication au même Symposium de Cerisy.
- 42 Cf. Ken-ichi Sasaki, "Twilight of the Western Art Principle", in *TLA, op. cit.*, pp. 57-66.
- 43 John Archibald Wheeler, "Beyond the end of time", in *Krisis*, n° 1, pp. 67-75.
- 44 *Idem*, p. 74.
- 45 Voir René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, 1974.
- 46 Voir Jean E. Charon, *L'Esprit et la science 2. Imaginaire et réalité*, 1985 (Colloque de Washington).
- 47 Voir Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, traduit par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983.
- 48 Voir de Paul Feyerabend, *Contre la méthode*, Paris, Éd. du Seuil, 1979; également du même auteur, *Adieu la raison*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.
- 49 Voir Gerald Holton, *L'imagination scientifique*, Paris, Gallimard, 1981, ainsi que *L'invention scientifique*, Paris, P.U.F., coll. «Croisées», 1982.
- 50 Cf. Paul Feyerabend, *Contre la méthode, éd. cit.*, p. 30.
- 51 *Idem*, p. 29.
- 52 Cf. Gerald Holton, *L'invention scientifique, éd. cit.*, p. 419.
- 53 Cité par Holton, *ibid.*, p. 421.
- 54 Cité par Holton, *ibid.*, p. 439.
- 55 Voir Joseph-François Kremer, *Les formes symboliques de la musique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1984, p. 17.
- 56 Voir Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, p. 11.
- 57 Voir Michel de Certeau, «L'Histoire, Science et fiction», *La vérité*, Bruxelles, 1983, in *Le Genre Humain*, 7-8, pp. 147-169.
- 58 Cf. Larry Laudan, *La Dynamique de la science*, traduit de l'anglais par Philip Miller, Bruxelles, Mardaga, 1977.
- 59 Voir Lyotard, *La Condition post-moderne*, p. 31.
- 60 *Idem*, p. 97.

Postmodernism Goes to the Opera

LINDA HUTCHEON

“Among the performance art-forms flourishing today, none would seem more distant from a postmodernist sensibility than opera.” With those words, Herbert Lindenberger begins his groundbreaking article, “From Opera to Postmodernity”. And yet, this “exotic and irrational entertainment”, to use Dr. Johnson’s terms, is, nonetheless, experiencing a revival that may herald a return to its earlier historical position as a popular, accessible, indeed, “democratic” theater – though its locus and institutional frame have expanded significantly. Thanks to film and televised productions, not to mention advances in the video and aural recording technology, opera can now enter the home with an ease only dreamt of by the first listeners to the Metropolitan’s Saturday Afternoon at the Opera radio broadcasts. Opera houses around the world are moving from being museums of the past to becoming showplaces for the new – for revisionary, iconoclastic productions and even for new operas. The camera closeup and the performing conventions of film have created audience expectations of a new dramatic realism in performances too, and so are born a new look and a style of stage acting. If anything, it would be this conjunction of new creation, re-interpretation, and technology that might make possible the postmodern moment of opera. But, perhaps even more than in other art-forms, this is not an unproblematic moment.

A word of caution is in order, from the start: the use of the word “postmodern” here must be conditioned by the fact that, unlike architecture or even literature, opera has had no particularly dominant “modernist” form to which to respond. Thus, operatic “postmodernism” will exist more by stylistic and ideological analogy with other art forms than by a precise art-history parallel. Indeed, it is less the modernist period than the one from Mozart to Puccini – late eighteenth to early twentieth century – that forms the powerful and persistent canon to be addressed in opera. As Peter Conrad put it: ‘Throughout the twentieth century, opera adheres to a past it rewrites but can never reject.’ (p. 216) Those short, difficult, austere modern operas by Schoenberg/Pappenhaim¹ (*Erwartung*), Stravinsky/Cocteau (*Oedipus Rex*), Bartok/Balazs (*Bluebeard’s Castle*), and Poulenc/Cocteau (*La Voix Humaine*) are, as Lindenberger notes, peripheral to the standard repertoire. Longer works have persisted, but are not exactly central to the canon either: Stravinsky/ Auden’s *The Rake’s Progress* – with its parodic play with eighteenth century music and painting – would almost qualify, as we shall see, as postmodern.² It is the general view of “modern” music as being difficult and serious – and, since Schoenberg, not traditionally melodic – that has worked against modernist opera becoming as popular and accessible as the nineteenth century repertoire, in particular.

The *performed* operatic text, however, has been given new life by its reinterpretation and leshaping at the hands of a new generation of stage directors, whose often bias and fearless

historicizing and politicizing manoeuvres have been interpreted as “efforts to save opera by minimalizing, pauperizing or sullyng it – by a variety of desecrations” (*Conrad*, p. 278). Peter Sellars’s much publicized (and televised) parodic resetting of Mozart’s three Da Ponte operas (*Don Giovanni*, *Così fan tutte* and *Le Nozze di Figaro*), with all their class politics, brought a new audience to opera in the contemporary multiracial United States, even as it perhaps alienated another. In other words, what has become a directorial commonplace in the last decades for Shakespearian productions, for example, has been seen as radical and iconoclastic in operatic circles: Sellars’s work has been called “a powerful assault on performance tradition” (*MacDonald*, p. 707). Former East German director Harry Kupfer updated duck’s eighteenth-century *Orfeo ed Euridice* to the present day, and when his Orfeo has to sing his “classic” operatic parts, he dons a tuxedo jacket over his jeans and sweatshirt and sings with a libretto in hand. Kupfer’s penchant for reflexive productions means that he will have Handel appear in his own opera, *Ciustino*, as a composer-ex-machina, with the singers performing, in the final scene, with parodic marionettes of their characters. In this way, what, to an audience today, might look like the artifice of a puppet-show plot is here laid bare for what it is (precisely that). Through self-consciousness, Kupfer “recodes” the opera – and its possible appeal for us today. In his “green” version of *Der Ring des Nibelungs* at Bayreuth (1988-92), he used this reflexive “recording” technique to bring out those aspects of the libretti of Wagner’s cycle of music dramas that might make them meaningful to current audiences, with their worries about the ecology and nuclear arms proliferation. It is not that Wagner’s opera transcends time to speak to us today, as might be argued within a humanist tradition; such productions simply acknowledge the postmodern realization that any meaning we give to them today is necessarily historicized through our current frames of reference. In their paradoxically critical yet implicated way, these postmodern productions allow the canon – Wagner, Mozart, Verdi – to persist, but give it a new and different significance.

Reflexivity, parody, and the kind of re-historicizing of meaning are the field-markings of the postmodern in operatic production. Here, as in other postmodernist art-forms, “style itself [is emphasized] as a way of coming to terms with the traditions of the past as well as the discursive and ideological conflicts in the present” (*Collins*, pp. 138-9): Hans-Jürgen Syberberg’s 1984 film of Wagner’s *Parsifal* illustrates the contention that this, like all of Wagner’s work, cannot be viewed – after the Nazi use and abuse of it – as other than “the assemblage of all its past and present incarnations and appropriations” (*Collins*, p. 140). Less contentiously, when Ingmar Bergman filmed Mozart’s *Die Zauberflöte* in 1974 on Drottningholm Castle’s courtly, eighteenth-century stage, his reflexive camera went backstage – to show the artifice and to reveal the everyday reality of the performers – before turning its attention to the audience, cataloguing its various responses. Still other film makers have used opera as a kind of “play within the play” to postmodern, parodic ends: Suzanne Osten’s *The Mozart Brothers* is a film about a fictional Swedish opera company’s attempt to put on an iconoclastic (postmodern) version of Mozart’s *Don Giovanni*, an attempt that itself reflexively and ingeniously enacts the plot of the opera.

To this familiar parodic/reflexive/re-historicizing mixture, Lindenberger has added other characteristics that a postmodern *opera* (rather than *production*) might manifest: first, an urge

to test the boundaries between opera's traditional "high" art status and popular culture (p. 41) – as can be seen in his example, John Adams / Alice Goodman's *Nixon in China* (1987), with its recent and familiar historical subject and its Amoni's big band inspired music, or perhaps in Michael Nyman's *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), whose music's "unexpected metrical shifts and harmonic angularities" have been said to suggest "a curious conjunction between Stravinsky and rock-and-roll" (*Morreau*, p. 683). Another typical postmodern characteristic, for Lindenberger, would be a desire to rupture the union of word and music which defines the genre (p. 41), as in Philip Glass's *Einstein on the Beach* (1976) where the text – made up of bits of newsclips, songs, adds chichés – is not made relevant to either the music or any narrative line. Example of another order might well be *Eight Songs for a Mad King* (1969) or *Miss Donnithorne's Maggot* (1974), two pieces by Peter Maxwell Davies/Randolph Stow written for "extended voice", in which all parts of the human sound spectrum interact with parodic echoings of earlier, more "normal" music and do so in the context of the libretto's exploration of what the "normal" consider "mad".

Lindenberger also believes that postmodern opera would have to attempt to provoke audiences out of either identification or passivity (p. 41). But to provoke an audience without losing it is no mean trick, given the economics of "grand" opera, at least, that work against the taking of too large risks. Once again, in opera, as in other art forms, postmodernism's parodic play with, or even critique of, conventions, traditions, styles must remain in a sense complicitous: its radicality is always going to be constrained by its desire to "speak to" an audience with expectations formed by the operatic tradition. This, of course, is where parody comes in handy, as we shall see shortly. More radical – and less immediately accessible – avant-garde works like John Cage's *Euoperas* (1987, 1991, 1992), Luciano Berio/Italo Calvino's *La Vera Storia* (1982), or Robert Wilson's *The CIVIL Wars* (1984) have been called postmodern by some (*Birringer*, p. 175), but seem to me much more a continuation of that "difficult" modernist tradition that goes one step beyond Schoenberg and Berg into multi-media, non-narrative, non-mimetic explorations of both the institutions of music/opera and the "architecturalization" of the performing body. While there are obvious analogies here to what could be called the postmodern, as there are in those moves towards ritualization in works like R. Murray Schafer's *The Alchemical Theatre of Hermes Trismegistos* (1992), or Karlheinz Stockhausen's *Donnerstag aus Licht* (1981), the question of relative accessibility – or of complicity, to use the more negatively coded term – remains for me what distinguishes the modern from the postmodern in opera, an art-form that has persisted in its appeal as *staged* sung drama, despite the escalating costs of production that might have been expected to kill it off by now: in order to hire a conductor, a director, an orchestra, a chorus, soloists, a stage crew, designers and producers of sets and costumes, lighting technicians, and many others, you have to be sure people will actually attend your live performances. (The filming of some staged operas would change the economics somewhat today, but not entirely and not for most companies.)

To be parodic and reflexive *in opera* is not, contrary to expectation, perhaps, to be inaccessible, and the reason is that opera has been, from the start, "drama *about* music, not just accompanied by it" (*Conrad*, p. 13). From Monteverdi/Striggio's *Orfeo* (1607) through

Wagner's *Die Meistersinger von Nurnberg* (1868) to, as we shall see shortly, Corigliano/Hoffman's *The Ghosts of Versailles* (1991), some version of the artist/singer/musician /composer figure has been at the center of many an operatic narrative. With realistic or "veristic" opera, in the late nineteenth century, came what has been referred to as opera's need to justify itself by choosing artists as protagonists, for only they would be "at home in the shoddy artificiality of that theater" (*Conrad*, p. 194): Floria Tosca is an opera singer because "only a temperamental soprano can in all conscience be permitted to behave operatically" (*Conrad*, p. 8). Out of the political and aesthetic crises of early twentieth-century Germany came a kind of historical allegorical form of artist-opera that could be called, by analogy, the *Kiinstleroper*: Hans Pfitzner's *Palestrina* (1971), Paul Hindemith's *Mathis der Maler* (1938) and, a little later, Schoenberg's *Moses und Aron* (1957) (see Bokina).

The meta-musical is to some the very essence of opera (*Cone*, p. 125). But within opera narratives, characters frequently sing "realistic" song – toasts (*brindisi*), love serenades – as if "they do not hear the music that is the ambient fluid of their music-drowned world" (*Abbate*, p. 119). Opera's rather bizarre illusion is that the characters are unaware that they are singing, that the music emanates from some non-stage source and communicates to the audience alone. But against this illusion operates an equally strong urge to reflexivity – from the romantic artist-figure like Wagner's *Tannhauser* (1845; 1861) to the opera-within-an-opera of Leoncavallo's *Pagliacci* (1892) or Strauss/Hoffmansthal's *Ariadne auf Naxos* (1916), and on through Ravel/Colette's parodic romp through the history of opera in the playful animation (and vocalization) of the objects in a child's room and garden in *L'Enfant et les sortilèges* (1925).

More complex versions of operatic reflexivity can be seen in Strauss/Krauss's 1942 *Capriccio: Konversationsstuck fur Musik*, an opera about the theory of operatic form that responds to Mozart/Stephanie's 1786 *Der Schauspieldirektor: Komodie mit Musik* by replacing his competitive sopranos with a composer and poet who compete for the same woman's love by debating the relative importance to opera of music and words. Possible subjects for operas discussed include those of Strauss's own earlier operas, duly cited, to parodic ends, by the orchestra. At the other end of the scale – of moon and impact – is the reflexive structure of Berg's *Lulu*: the palindromic form of the music (with the second half inverting the first) is echoed in the silent film interlude called for by the libretto to show the story of Lulu's arrest, trial and imprisonment in the first half, which then reverses itself to show her switch in prison with the Countess Geschwitz and her subsequent escape. The Prologue also frames the opera in the reflexive trope of a circus: the Animal Trainer invites us to view his menagerie of beasts – the wild ones, not the domesticated ones in the opera house audience. Lulu herself is a dancer; Aiwa, a composer – who wonders at one point whether people would believe any opera he wrote about the absurd life of Lulu.³ Musically, Berg parodies formal conventions – arias, recitatives – but in such a way that he can invoke their traditional power while still contesting their possible reification through ironic recontextualizing: for instance, Isolde's heterosexual love for Tristan in Wagner's *Liebestod* here becomes Countess Geschwitz's dying devotion to Lulu.

It would be no exaggeration, then, to say that opera has been reflexive from the very start. Likewise parodies (as ironic reworkings more than ridicule) have accompanied popular operas for centuries.⁴ The writing of parodic operas in and for themselves (rather in tandem with a specific parodied opera) does seem to have increased in frequency over the years to the point that it has been said that “opera in the twentieth century is preoccupied with its history, wondering if it’s an art whose time has run out”. (*Conrad*, p. 226) That negative evaluation from a critic, however, needs countering with the experience of a composer. John Adams’, whose music resonates citations of, and references to, the work of others, has put forward a more positive view: “My attitude towards creation is one of incorporating in my compositions everything I’ve learned and experienced of the past. I’ve never received any powerful creative energy from the idea of turning my back on the past.” His analogy for what he does is the work of postmodern architect Philip Johnson: both worked to the limits of modernism and then tried to develop “a new language that resonates with the past”.

From the point of view of the audience, then, the use of parodic references by postmodern architecture or music can work to counter the austerity of modernism’s formalism and aesthetic autonomy and, therefore, can actually increase accessibility. This might be especially true in opera, where parody has become almost a convention. As Peter Rabinowitz has noted, “[b]orrowing itself, of course, is hardly new: one need only recall the plagiarism and self-plagiarism of the baroque or the operatic pot-pourris of the Romantic virtuosi. But not until this century has the listener’s *awareness* of the interplay between ‘new’ and ‘borrowed’ material become a significant determinant of aesthetic effect in large numbers of musical compositions” (p. 193). It is the fact that we are hearing borrowed music in a new context – as well as watching a borrowed (or parodied) narrative – that gives initial meaning to a new opera like *The Ghosts of Versailles*, based in part as it is on the third “Figaro” play by Beaumarchais, *L’Autre Tartuffe ou La Mere coupable*. The first two had wielded Rossini /Sterbini’s // *Barbiere di Siviglia* (1816) and Mozart/Da Ponte’s *Le Nozze di Figaro* (1786), and John Corigliano’s music, as well as William M. Hoffman’s libretto, pay due homage to both – and thus draw on their audience’s potential knowledge of these two familiar operas of the canonical repertoire.

A review of the premier of *The Ghosts of Versailles* (1991) at the Metropolitan Opera in New York claimed that this new work restored the fun and excitement of the past to opera and did so “partly by stripping away the barnacles of accrued tradition, partly by making a big joke of them” (*Feingold*, p. 89). On the contrary, I would argue that it relied on the audience’s knowledge of that tradition, ironizing it only somewhat but mostly drawing on its continuing power and on the audience’s remembered pleasure in a way parallel to postmodern architecture’s parodic recalling of the classical tradition or postmodern fiction’s playing with realist as well as modernist narrative conventions. The same review went on to assert that the composer and librettist had invented “something new and distinctively American: a huge melting-pot melange of styles, events, and ideas that suggests a vaudeville show or a *Ziegfeld Follies* as often as it does a traditional operatic drama or comedy” (*Feingold*, p. 89). But what is even more clear than the Americanness of this opera is its postmodern-ness: its parodic, reflexive re-historicizing of the traditions and conventions of opera. Called *A Grand Opera*

Buffa, The Ghosts of Versailles depends on its audience's recognition of the paradoxical («portemanteau») generic mix of "grand opera" and "opera buffa" – its ironic recognition that an opera commissioned by the Met (with its 3,800-seat capacity) was not going to be an ordinary, cozy "opera buffa" like Mozart's *Le Nozze di Figaro*, the bourgeois, comic alternative to the aristocratic classicism of "opera seria". indeed, this new opera made full use – through over 40 featured roles, a large chorus, elaborate stage sets and costumes, and both a pit and a stage orchestra – of the full institutional facilities and resources of nineteenth-century grand opera that the Met seems to exist to perform. And perhaps its portmodern complicity – and accessibility – can be traced through its critical and commercial success, despite what might seem like real difficulties.

For instance, *The Ghosts of Versailles* manages to be even more complex in narrative structure than the earlier two operatic adaptations of Beaumarchais' plays had been. It exists on three experiential planes, so to speak. The first is the frame world, a ghost world: the time is the present; the place, Versailles; the characters, the ghosts of Louis XVI, Marie-Antoinette and their court, and the playwright Beaumarchais who, in order to entertain the Queen, with whom he is in love, writes an "opera buffa" called *A Figaro for Antonia* – whose parodic echoing of the music of Mozart and Rossini' works towards making it "unthreatening to most listeners", as a reviewer tellingly put it (*Keller, p. 23*). This opera-within-the-opera is played a bit more realistically than the stylized and defamiliarized, special-effect world of the ghosts. Nevertheless, these two planes merge in Act II, scene 2, when Figaro, the character, refuses to stick to his creator's text and therefore help Marie-Antoinette escape the scaffold. Beaumarchais enters his opera's fictional world to right matters; then Marie-Antoinette brings Figaro into her world so that she can argue against his harsh evaluation of her. In order to change his mind, she asks Beaumarchais to show Figaro her actual (and here, future) fate at the hands of the Revolutionary Tribunal. We then enter the third world: the historical streets of Paris in 1793, during the Terror. At the end the three planes overlap as the historical Marie-Antoinette is executed, the cast of the "opera buffa" plot escapes Paris in a balloon, and the ghosts of Beaumarchais and his beloved "Antonia" (as he familiarly calls her) walk off into the fictional gardens of Aguas Frescas, the home of the Almaviva family in the Figaro plays and operas.

The complex plot of Beaumarchais' play *La Mère coupable* continued the narrative of his earlier two plays about the trials of courtship and marriage of the Spanish Count and Countess Almaviva. In this one, the mutual love of the illegitimate children of both partners is threatened by the hypocritical, lying, manipulative Begears. Set in Paris at the end of 1790, the Revolution is present (the Almavivas can no longer be addressed by their noble titles) but is not a major plot force of any kind. Hoffman's libretto departs from this by setting the action in Paris, but in 1793, at the height of the Reign of Terror. Begears is still a dangerous hypocrite, but this time he is also a spy for the Revolution and, as we shall see, is parodically portrayed according to yet another set of conventions, those of the melodramatic villain.

All three narrative planes are presented as the sites of reflexive self-consciousness. The ghost courtiers complain about how boring they find opera, an art which, in their day, was said to offer "an imposing and pretentious world, consistently sublime in tone, pompous and even soporific to some, and essentially humourless" (*Johnson, p. 7387*). One of them even enters

in full (and anachronistic) Walkure gear to denounce the proceedings at hand: “This is not opera! Wagner is opera!!” Louis XVI laments the plot complexity: “I couldn’t follow the last act of *The Marriage of Figaro* and this is even worse.” Hoffman is careful not to rely on his audience’s memory too much: he has his Beaumarchais fill in the earlier plot details for the courtiers – and for us. The intermission between Acts I and II is the same for the theater audience of *The Ghosts of Versailles* and for the ghosts audience of *A Figaro for Antonia*, who return to their seats less quickly and obediently than the others. But then again, as Hoffman’s historicizing humor underlines, our convention of silent watching in a darkened hall is post-Wagnerian – too recent for the eighteenth-century ghosts to be expected to know about.

With structural echoes of Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo*, Beaumarchais is driven to enter his own fictional world when Figaro improvises, calling his ghost creator’s beloved, Marie-Antoinette, a “spoiled, arrogant, decadent” vampire and vulture. At her outrage and at his own shock at this independence (“Singers have no minds”), Beaumarchais attempts to force Figaro to obey him and participate in a plot to change history and to help Marie-Antoinette escape her death at the guillotine. He shows himself to his terrified characters, identifying himself as a “ghost” – to the music of the Commendatore’s ghost in Mozart/Da Ponte’s *Don Giovanni*. In the Met production, holding out a finger to touch Figaro’s – in a visual parody of Michelangelo’s Sistine Chapel creation of Adam by God – he identifies himself further: “I am your creator.”

Besides the *Ghosts*’ clear musical and narrative parodies of the earlier operas inspired by Beaumarchais⁷, the villain Begearss’s outrageous “Aria to the Worm” – suggested by Arrigo Boito’s poem, // *Re Orso* – is a parodic, evil “credo” worthy of Verdi /Boito’s Iago (in their *Otello*). The choice of the worm as the metaphoric analogue might well be an operatic allusion not only to Wagner’s dragon (*Wurri*) in *Siegfried* (1876), but to Wurm, the adviser to the devious and corrupt aristocrat in Verdi/Cammarano’s *Luisa Miller* (1849), a character also directly involved in marriage trickery. Any opera set in the time of the French Revolution and with this particular plot potentially recalls a rich set of intertexts⁸: Giordano /Illica’s *Andrea Chenier* (1896) about the indictment and death of a poet and his beloved at the hands of the Revolutionary Tribunal, not to mention von Einem /Bra-Cher’s *Dantons Tod* (1947), Benjamin /Cliffe’s *A Tale of Two Cities* (1957), Poulenc/Berna-nos’s *Les Dialogues des Carmelites* (1957), and Eaton /Creagh’s *Danton and Robespierre* (1978). Puccini even began an opera about Marie-Antoinette’s imprisonment, trial and execution (see *Greenfeld*, p. 182), but decided that the French Revolution was already an “over-exploited” subject⁹ (*Ashbrook*, p. 97).

This turbulent period in history saw the revival and great success of the “rescue opera” genre, whose politics were useful for revolutionary purposes. Cherubini /Bouilly’s *Les Deux journées* (1800), about the escape of an aristocratic couple from political danger through class benevolence and egalitarianism (*Arblaster*, p. 48), is typical of the genre. *The Ghosts of Versailles* ends with the death of the historical Marie-Antoinette, but also with the rescue of the Almoviva household from revolutionary Paris and the shared spectral love of Beaumarchais and his Antonia. But what is striking about this postmodern opera is that it not only recalls

the rescue opera genre and all those grand operas on historical and political themes – from Auber/Scribe-Delavigne’s *La Muette de Portia* (1828) to Verdi/Piave’s *Simon Boccanegra* (1857) – but it equally obviously draws on popular cultural intertexts. Corigliano, who wrote the score for Ken Russell’s film *Altered States*, here also uses a cinematic musical technique of “cross-fading” to unite structurally the interconnecting levels of action (*Keller*, p. 23). And when the ghostly Beaumarchais tells the spirit of Marie-Antoinette that he will help her escape her historical fate and that they will live forever in the New World, in Philadelphia, the ghost of Louis XVI sardonically interjects: “If you call that living”, thereby recalling W.C. Fields’s own epitaph: “On the whole, I’d rather be in Philadelphia.”¹⁰

Popular television and film culture today is also the current home of melodrama, that radically polarized form of dramatic confrontation and purgation that was born in the aftermath of the French Revolution. Originally, as defined by Rousseau to describe his *Pygmalion* (1770), melodrama sought new emotional expressivity through the use of music combined with monologue and pantomime. The historical flourishing of this particular form in post-Revolutionary France¹¹ might have been one of its attractions for Hoffman and Corigliano, who, as contemporary opera creators, might also have been trying to find a form with democratic appeal in which to write about the same period in history and about the death of French royalty. Peter Brooks, in *The Melodramatic Imagination*, has argued that melodrama illustrates and contributes to the “epistemological” moment of the Revolution, one “that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the mouth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms – tragedy, comedy of manners – that depended on such a society” (p. 75). It is tempting to draw a parallel between the apocalyptic discourse that has formed and informed current discussions of postmodernity and Brooks’ articulation of this revolutionary moment, but the difference might be that today the stage (musical or dramatic) is less often the scene of the “escape” into the radical “excess” of melodrama, with its “mode of heightened dramatization” (*Brooks*, p. ix), its hyperbolic extravagance and concentrated intensity, and most of all its “moral mani-chaeism” (p. 5) through a polarization of ethical forces into good and bad: the site for this “escape” today is more likely television drama (including soap opera) and certain genres of Hollywood film. But it is with the self-conscious awareness of melodramatic entertainment as “escape” that Hoffman locates his melodrama specifically within the eighteenth-century reflexive and parodic opera-within-an-opera *A Figaro for Antonia* – Beaumarchais’ attempt to distract and entertain Marie-Antoinette.

Brooks points out that the “affective structure” of a form like melodrama, with its grandiose emotional states and vivid self-dramatizations, has much in common with the experience of dreams (p. 35). And it is perhaps not coincidental that critics have noted the importance of a kind of dream-logic, with elements of nightmare, to the effect of the spectral frame of *The Ghosts of Versailles* (*Kerner*, p. 83): the ghostly courtiers are restless; Marie-Antoinette is traumatized, reliving over and over the terror of her trial and death. Dream and nightmare conflate as fiction and history also meet in the re-enactment of that terror at the end of the opera.

So many of the conventional staples of melodramatic narrative are invoked in *Ghosts* that they become a major intertextual point of reference: against all historical evidence, Marie-Antoinette is turned into the very image of persecuted innocence (p. 20), wandering into the typical garden of innocence (p. 29) that Aguas Frescas has come to symbolize; the *topos* of the interrupted fete (p. 29) frames Begearss's seeming triumph; the melodramatic public hearing that restores right (p. 37) is both evoked and ironized in the Revolutionary Tribunal trial of Marie-Antoinette.¹² In almost every scene, spectacular stage effects also recall those of melodrama (p. 46). All of the melodramatic bag of narrative tricks – mysteries of parentage, disguised identities, secret plots, occult power – also make their way into *Ghosts*, but appear under the sign of irony.

However, in the *A Figaro for Antonia* narrative, as in melodrama, the characters have no psychological depth; but where Brooks argues that, in melodrama, this is because they stand for pure psychic signs – Father, Daughter, Persecutor (pp. 35-36) – in the new opera, these very roles are ironized: part of the plot involves trying either to figure out or to hide the complex parentage of a daughter and a son. The Persecutor, as in Beaumarchais' play, masquerades as a Protector, and successfully fools everyone but Figaro. Moral epithets typical of melodrama ("That man is a saint") are attached to Begearss, the hypocritical friend/enemy. Parodying the melodramatic villain – "a swarthy, cape-enveloped man with a deep voice" (Brooks, p. 17) – Corigliano and Hoffman cast Begearss as a character tenor and make enormous demands on the upper range of his voice." The histrionic acting style demanded of melodramatic villains as the expressionistic external-izations of their evil and excess (Brooks, p. 47) would seem to have guided director Colin Graham's conception of Graham Clark's Begearss in the Met production. This is fitting for a character introduced by Beaumarchais himself within the opera as the "villain" of the piece, who himself openly admits he "can't wait to betray Almaviva": "It is true, Im low base, vile. But don't they know the king of beasts is the worm?" His "Aria of the Worm", with its defiant "Long live the worm" refrain, functions as the self-revealing soliloquy of melodrama: "It is the villain who most fully articulates the stark monochrome of his moral character, his polarized position in the scheme of things" (Brooks, p. 38). An active force, even the motor of plot Begearss is the pure villain, reducing innocence to powerlessness through his incitement of the dangerous mob of Parisian women who are loud in their determination to have Marie-Antoinette's head.

The setting of the opera in the context of the French Revolution, however, is what makes *The Ghosts of Versailles* the operatic equivalent of what has been called postmodern "historiographic metafiction" (Hutcheon) – reflexive, parodic and contesting of the given narratives of History. The appearance of characters based on – and named as – actual people on stage is nothing new to opera, of course. And Hoffman's Beaumarchais does bear some resemblance to the actual, historical personage who wrote those plays and at least one libretto,¹⁴ who was a secret agent for Louis XV and Louis XVI,¹⁵ who was "a radical, but also an opportunist and an entrepreneur" (*Arblaster*, p. 23). But in the opera, his anti-aristocratic sentiments seem to have turned against him, for he has fallen in love with no less than the former Queen of France.¹³

The operatic ghost of Beaumarchais tries, not only to cheer Marie-Antoinette up, but to save her from her historical fate, to show her history “as it should have been”. He is stopped from doing so only by Marie-Antoinette herself. The librettist of *Ghosts*, however, could be said to have changed history in another sense. Whether the reasons be a feminist rewriting of history or simply sentimentality, the woman most historical accounts have presented as a frivolous, extravagant, imprudent Queen who contributed to the popular unrest of the Revolution is here re-visioned as a sympathetic victim of villainous evil and mob persecution. Her first aria in the opera juxtaposes her happy memories of Versailles (sung to a haunting chromatic theme, “Once there was a golden bird”) with her relived terror of her trial and execution (spoken harshly in *Sprechgesang* reminiscent of Berg’s *Lulu* – another ambiguous tale of a female as victim/victimizer). The historical pre-Revolutionary “Affair of the Diamond Necklace” (used to discredit the monarchy through accusations of Marie-Antoinette’s moral impropriety with a churchman) gets recoded into its rather more innocent sale to finance the rescue and escape of the imprisoned Queen.

As she watches *A Figaro for Antonia*, Marie-Antoinette identifies with the victimized young daughter, recalling her own arrival in Paris, lonely and homesick at age 14. Beaumarchais reminds her “Oh, how the people loved you” – setting up the contrast with the Begeerss-instigated mob who will demand her head. She is obviously tempted by Beau-marchais’s offer to risk his soul to change history for her, but warns him: “It’s dangerous to change history.” To this Louis XVI responds: “It’s only an opera.” This single exchange, with its mixing of the historical and the reflexive, is emblematic of the historiographic meta-operatic postmodernism of *Ghosts* as a whole. Nevertheless, although the King’s humorous asides undercut Marie-Antoinette’s histrionic desire to live again (“Excessive in life, excessive in death”, he mutters), she remains touching in her vulnerability, both to the audience and to Figaro, whom she manages to convince to save her from mob (in)justice and an unfair trial. Her decision in the end not to be rescued, not to have history rewritten for her, but to accept her historical destiny, is attributed to her realisation that Beaumarchais’ love and art offer a way out of suffering “in endless night” through “forgiveness” as the “only way to freedom”. The clearly melodramatic plot ending of virtue rewarded and order restored is thus simultaneously invoked and “made strange”: reward comes, but only in the next world. What, by the end, seems to look less like a feminist re-visioning and more like a sentimental, nostalgic conclusion may well be the most complicitous aspects of this postmodern opera. Its critical and even commercial success might well be the result of this sentimental rewriting of history two hundred years after the fact. No one, to my knowledge, responded to this as a feminist statement.¹⁸ One critic called the score “so fertile, so warmly tuneful, often so atonally wild, and just as often so disarmingly dizzy that you don’t have time to worry about dramatic motivation and other proprieties” (*Kerner*, p. 83). Perhaps, but, as with all postmodern works, the means of providing such access warrant some attention, if not always worry.”

This question of accessibility, important to the selling of novels and to the building of buildings too, is crucial to an expensive art like opera. This is what, I think, most hampers any radical potential of postmodernism in this art-form. Lindenberger’s final evaluation of what constitutes the postmodern is a more extreme and avant-garde one than my own, and perhaps

his view of the operatic may be more conservative than mine: “To the extent that the term ‘postmodern’ challenges most everything we associate with opera, from the performing personnel to the role of consuming audience, any operatic work that rigorously pursues a postmodern program must seek its audience, if it can, outside the opera house” (pp. 46-47). There is no doubt that postmodern opera – by either of our definitions – is taking place outside the opera house: in small theaters (Nic Cotham /Anne-Marie MacDonald’s *Nigredo Hotel*, 1992, a marriage between Hitchcock’s *Psycho* and Jung’s psychology), at academic conferences (John Beckwith /James Reaney’s *In the Middle of Ordinary Noise...: an auditory masque*, 1992, on the life and work of literary theorist Northrop Frye), even theme parks (Robert Lepage, Laurie Anderson, and Brian Eno are working together on “The Real World”, an avant-garde theme park to open in Barcelona in 1995).

However, as the popularity of *The Ghosts of Versailles* shows, the postmodern may even be glimpsed at what one wag called the Metropolitan Opera Museum. Both Sellars’s updating of Mozart – an act that reveals less a “radical commitment to the work’s universality” (MacDonald, p. 707), than a historicizing interpretation in line with current cultural norms – and the new, filmic “realism” of recent (often filmed) productions might have been read as conservative moves, were they occurring in another art-form. But in opera, where acceptance of a norm artifice and convention has long guided audience expectation, new stagings and new operas too can play with a long history of parody and reflexivity, while introducing a historical dimension that may be less radical than inevitable. This is clearly not the “new noise” that Jacques Attali sees coming, one that “can neither be expressed nor understood using the old tools” (p. 733). It is rather through those very “old tools” that canny (commercial) complicity can and does co-exist with the critical re-visioning in opera’s postmodern moment.

NOTES

- 1 Admittedly, this double-name referencing is awkward and untraditional. Throughout this article, however, the first name will refer to the composer of the music and the second to the librettist. This is a literary critic’s perhaps futile attempt to restore to the writer of the operatic text some sort of recognition, in the face of musicology’s seeming reverence for the composer alone. Where only one name appears, the composer has been responsible for the libretto as well.
- 2 Modernist literary texts – especially those of Thomas Mann – have been made into operas which could be seen as both modern (Benjamin Britten /Myfanwy Piper’s *Death in Venice*) and postmodern (Harry Somers / Rod Anderson’s *Mario and the Magician*). In Mann’s novel *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn writes a modern opera on *Love’s Labour’s Lost* that parodies nineteenth-century opera: parody, argues Leverkühn, is central to modern art, thereby articulating and illustrating Mann’s own belief and practice.
- 3 Nicholas Muni’s recent production for the Canadian Opera Company reflexively worked with this remark and kept Aïwa present on stage always – sitting in a director’s chair, playing with a model the stage action.
- 4 Parodies of popular operas performed at the Paris Opera in the eighteenth century played at the theaters of the Parisian fairgrounds, the Theatre des Italiens and the Theatre de la Foire. See *Johnson*, p. 1388.
- 5 The following citations are from an interview with Jonathan Cott in 1985, printed in the notes to the Nonesuch CD recording of *Harmonielehre*, whose very title invokes Schoenberg’s 1910 study of harmony – which he dedicated to Mahler.
- 6 Figaro’s first aria is a parodic reworking and homage to Rossini/Sterbini’s „Largo al factotum” aria in // *Barbiere di Svegliata*; among the Mozartian echoes are those in the Aguas Frescas memories of the Countess about Cherubino

- and in the scene at the Turkish ambassador's party, where nineteenth-century "Turkomania" (a. k. a. orientalism) and Mozart / Stephanie's *Die Entführung aus dem Serail* are both signalled and mocked through the singer Samira's comic complaining cavatina, partly sung in Arabic.
- 7 To help its audience's memory, the Met scheduled both *Le Nozze di Figaro* and *Il Barbiere di Siviglia* in the same season as *Ghosts*.
- 8 See *Noiray*, pp. 366-71 on the many operas about the French Revolution written and performed in Paris at the time and on the changes in content and tone from 1790 to 1794. Not many of these have become part of the repertoire, however. Many were propagandistic but, as *Noiray* points out, «la Revolution represents l'un des temps les plus forts de la musique française» (p. 378).
- 9 This hasn't stopped contemporary directors from resituating operas set in other periods in the tense and dramatically suggestive time of the Revolution, of course. Frank Corsaro moved Prokofiev/Gozzi's *L'Amour des Trois Oranges* from 1761 to 1789 where it reflexively took place in a Paris street theater (*Conrad*, p. 294).
- 10 In the Met production, Beaumarchais complains that he loves a woman who "cares for me", and then pauses before adding: "not".
This seems a patent allusion to the irony mark for a world that doesn't understand irony: the "not" made famous by the film, *Wayne's World*.
- 11 Opera also flourished in these years and became not an expensive and exclusive form of "museum culture", but a popular and increasingly bourgeois form of live entertainment. See *Arblaster*, p. 45. From performing one new opera a week before the Revolution, Paris theaters doubled or tripled their production with the opening of new houses and the end of the royal "privilege" to determine what would be put on stage. See *Noiray* for complete details.
- 12 Hoffman's use of the language of historical records for the trial scene could be read as a comment on melodrama as well. As Brooks says: "Like the oratory of the Revolution, melodrama from its inception takes as its concern and *raison d'être* the location, expression, and imposition of basic ethical and psychic truths" (p. 15).
- 13 By making Beaumarchais, the lover, a bass-baritone, they inverted the tradition of the tenor as hero/lover, but set up a tension: baritones who fall in love in opera are often ingenuous and will be punished in the end (Dumas, p.90).
- 14 His libretto to Salieri's music for *Tarare* was political in theme: egalitarian, anti-clerical, contesting the abuses of power. See *Spinelli*, p. 1333. *Tarare* is also described by critics as aiming at a fusion of the tragic, the fantastic, and the comic – not a bad description of *The Ghosts of Versailles*. See *Noiray*, p. 363.
- 15 Louis XVI hired Beaumarchais to go to London to stop a libelous text about Marie-Antoinette from being published: given that he almost succeeded, in history, as in operatic fiction, he was almost her savior.
- 16 The historical Beaumarchais' play, *Le Mariage de Figaro*, with its attack on the aristocratic *droit de seigneur* and its elevation of merit – goodness and cleverness – over rank, had been banned by Louis XVI, though he did let the first play, *Le Barbier de Seville*, be put on at the theater at the Petit Trianon at Versailles, with Marie-Antoinette playing the heroine, and directed by the playwright.
- 17 As mentioned earlier, Beaumarchais refers to Marie-Antoinette by the affectionate *Antonia*, much to Louis XVI's irritation, but there is also an operatic echo here of the sacrificial *Antonia* in Offenbach /Barbier's *Les Contes d'Hoffman* – who dies in order to sing. The librettist's name (Hoffman) may not be utterly without relevance in this postmodern play with names.
- 18 There has been surprisingly little feminist response to opera in general, as many critics have recently noted. See, however, the important work of Clement and McClary.
- 19 See *Felsin*, p. 77, on the use of mass media representations within postmodern visual art as a means of providing (positive) access.

WORKS CITED

- Abbate, Carolyn – *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton UP, 1991.
- Arblaster, Anthony – *Viva la Liberta! Politics in Opera*, London and New York, Verso 1992.
- Ashbrook, William – *The Operas of Puccini*, Oxford UP, 1985.
- Attali, Jacques – *Noise: The Political Economy of Music*, Trans. by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de – *L'Autre Tartuffe ou la Mere Coupable*, Paris, Callimard, 1966.
- Birringer, Johannes – *Theater, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1991.
- Bokina, John – “Resignation, Retreat, and Impotence: The Aesthetics and Politics of the Modern German Artist-Opera”, in *Cultural Critique*, 9 (Spring 1988), pp. 157-95.
- Brooks, Peter – *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale UP, 1976.
- Clement, Catherine – *Opera, or the Undoing of Women*, Trans. by Betsy Wing, London, Virago, 1989. Collins, Jim – *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, London and New York, Routledge, 1989. Cone, Edward – *Music. A View from Delft: Selected Essays*, Robert P. Morgan (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1989. Conrad, Peter – *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, New York, Poseidon, 1987.
- Corigliano, John, William M. Hoffman – *The Ghosts of Versailles: A Grand Opera Buffa in Two Acts*, Milwaukee, Schirmer, 1991.
- Dumas, Jean – «Le Melodrame, carrefourdes ambitions symboliques», in *Esperienze Letterarie*, 7.1. (1982), pp. 82-93.
- Feingold, Michael – “Haunting Premises”, in *Village Voice*, 37(14 January 1992), p. 89.
- Felsin, Nina – “No Laughing Matter”. Catalogue to *No Laughing Matter* Exhibition, New York, Independent Curators, 1991, pp. 7-11.
- Greenfield, Howard – *Puccini: A Biography*, New York, Putnam’s Sons, 1980.

Le postmodernisme et l'historiographie de l'art

AMELIA PAVEL

Aux nombreuses définitions du postmodernisme, il faudrait ajouter celle qui lui découvre les fonctions d'une diagnose. Pour les beaux-arts au moins, cette définition devient essentielle parce qu'elle peut prouver d'abord que la réalité postmoderne ne se superpose pas complètement au postmodernisme; ensuite, parce que les principaux symptômes du postmodernisme se trouvent dans l'art moderne même, dans celui qu'on appelle aujourd'hui le modernisme classique, qui date de la première moitié du XX^e siècle. D'où vient alors cette opposition très catégorique que l'on fait entre le pluralisme et la tolérance culturelles de l'actualité d'une part, et d'autre part l'existence, aujourd'hui, de l'obsession du «style», même d'une unité du style, obsession propre à un passé assez récent? Seraient-ce les dernières théories des artistes qui, depuis un siècle, accompagnent leurs œuvres de commentaires critiques? Certainement non. Ce sont les historiographes de l'art d'une certaine période – les années '20 et '30 de notre siècle – qui, par la tradition méthodologique des classifications qu'ils ont gardée assez longtemps pour qu'elle se soit profondément enracinée, ont (à part quelques glorieuses exceptions) divisé et isolé les mouvements artistiques les uns des autres, contrairement à leur réalité profonde, qui les relie étonnamment les uns aux autres. C'est surtout l'historiographie et la critique d'art française, italienne et anglaise – en premier lieu Jean Cassou, Giulio Carlo Argan et Herbert Read qui ont dessiné les contours très précis des principaux courants artistiques du XX^e siècle: cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme, etc. Ces contours s'avéraient en même temps comme des portes étroites difficilement franchissables, d'un côté entre les propositions esthétiques elles-mêmes, d'autre côté entre ces formes représentant «l'avant-garde» et toute autre forme artistique de l'époque, soit traditionnelle, soit d'un modernisme modéré, considérées, par l'avant-gardisme extrême, comme arriérées ou même de mauvais goût. L'intérêt prioritaire pour le «langage des formes» étudié et apprécié comme positif dans son évolution du réalisme à l'abstraction ou du sens facilement compréhensible aux significations compliquées ou ambiguës, a élevé des barrières entre les différentes structures culturelles qui sont devenues pour longtemps ennemies. L'idée du progrès artistique en fonction de l'adhésion à l'avant-gardisme a fait naître des deux côtés toutes sortes de fanatismes, drôlement ressemblants aux fanatismes politiques de l'époque. C'est surtout le public et la presse de grand tirage qui en furent atteints. Les artistes n'y étaient pour rien, sauf peut-être les surréalistes de gauche: d'autant moins que la fin des années '20 a vu naître le néo-objectivisme allemand (*Neue Sachlichkeit*) qui marquait un recul du point de vue avant-gardiste et qui a attiré plusieurs anciens abstraits, expressionnistes ou orphistes – tels que Arthur Ségal, Max Bechmann, Otto Dix, Geng Grosz – par un transfert opéré sans bruits polémiques. Le point de vue des critiques et historiens restait ferme, mais sans adhésions

fanatiques. Ce qui manquait peut-être, à ce moment-là, à certains d'entre eux, c'était la perspective du temps nécessaire pour mieux saisir la complexité des options des avant-gardes allemande et russe. Pour ne penser qu'au mouvement du *Bauhaus*: les définitions lexicographiques se contentent, à juste raison, de souligner l'élément rationnel de son géométrisme et fonctionnalisme. Les interprétations et les commentaires critiques faits jusqu'au milieu des années '80 n'ajoutaient rien à ces points de vue. Des recherches récentes, reliées surtout aux nombreuses publications de témoignages d'artistes – correspondances, mémoires, essais théoriques – ont prouvé la présence de l'ésotérisme et de l'occultisme, et ont même été pris tout à fait au sérieux, dans l'œuvre et la pensée des rationalistes du *Bauhaus*. Kandinsky, en chef-de-file, dont l'adhésion à l'anthroposophie de Rudolf Steiner et de Mme Blavatsky est notoire, mais a été minimalisée par les plus compétents – dont Will Grohmann et Werner Hartmann – était lui-même convaincu d'avoir certains dons visionnaires et prophétiques personnels et la mission de rétablir par eux les voies d'un spiritualisme romantique et traditionnel à la fois. Elisabeth Macke, l'épouse du peintre expressionniste allemand August Macke remarque dans une lettre que «Wassily Kandinsky a quelque chose d'étrange et de mystique qui va de pair avec son pathos et son dogmatisme tout à fait particulier.»¹

Oskar Schlemmer, lui-même professeur au *Bauhaus*, y tenait un cours d'anthropologie, lequel comprenait des éléments d'astrologie, de phrénologie, de graphologie, de physiognomique. Ses relations avec le peintre suisse Otto Meyer Amden, qui, en bonne tradition de son pays, était adepte de Nicolas de Fenes et intéressé par l'ésotérisme et par d'autres questions de ce genre dont la correspondance des deux peintres est pleine², confirme l'existence de ce côté inévitablement traditionaliste de l'avant-garde des années '20-'30. Il est confirmé copieusement par les écrits et l'œuvre de Paul Klee, plus connues de ce point de vue que les autres – par exemple, que celui de Johannes Itten, professeur de la théorie des couleurs, peintre abstrait et adepte de l'ésotérisme extrême-oriental. Dans les publications du *Bauhaus*, en même temps que les textes méthodologiques spécifiques des enseignants de l'école, paraissent des écrits qui s'inspirent de l'occultisme et de l'ésotérisme, signés par des artistes appartenant au mouvement de l'art abstrait et du géométrisme, mais en dehors du cercle *Bauhaus*. L'un d'eux était Piet Mondrian avec la «Nouvelle structure» (ou la «Nouvelle forme»), programme théorique de l'art abstrait géométrique vu par le mouvement hollandais du «de Stijl»; l'autre était Kasimir Malévitch avec son très important ouvrage «L'art sans objet» (*Die gegenstandslose Kunst*), dont les illustrations prouvaient clairement, par leurs titres, des rapports familiers avec le répertoire des idées anthroposophiques et théosophiques. En ce qui concerne Mondrian, la première grande exposition rétrospective de 1981, à Hambourg, a très bien souligné la démarche fondamentale de l'évolution du peintre qui a donné au passage lent et progressif de sa peinture, au début significative, quasi-réaliste-impressionniste, à l'abstraction totale, le sens d'une ascension intérieure spirituelle. La source n'était, il est vrai, que théosophique – incarnée dans la personne de M. H. I. Schoenmaekers, un théosophe hollandais, grand ami de Mondrian et qui a – paraît-il – beaucoup influencé ses vues esthétiques.³ À cette drôle d'entrave mise par les meilleurs et les plus célèbres avant-gardistes à leur intention supposée à être en premier lieu dirigée vers le démolissement des valeurs traditionnelles – quelles qu'elles soient – s'ajoutent les nombreux témoignages et aveux de ces artistes et de

beaucoup d'autres – E. L. Kirchner, Emil Nolde, Max Bechmann, etc. – sur leur vénération pour des artistes du passé culturel de l'Europe et encore sans choix précisément concouré. Rappelons-nous que Raphaël faisait partie du portrait collectif des amis avant-gardistes, peint par Max Ernst. Un autre chapitre concernant l'art d'avant-garde – cette fois-ci il s'agit de l'avant-garde russe et soviétique de l'intervalle 1914-1932 – a été repris par la recherche historiographique d'une nouvelle génération d'historiens et critiques d'art allemands et russes ensemble, à l'occasion des travaux pour la grande exposition «Berlin–Moscou, 1900-1950» ouverte en 1995-1996 à Berlin d'abord, ensuite dans plusieurs villes d'Europe. Les résultats de ces recherches qui embrassent tous les domaines de l'art visuel, donc architecture, photographie, cinéma, théâtre, publicité y compris – ont pu diagnostiquer certains symptômes attribués au postmodernisme dans les différentes directions de l'avant-garde «classique» du modernisme. Pour résumer l'essentiel, ce sont: l'esprit de synthèse exprimé dans l'idéal de l'«œuvre totale», de pure essence romantique; l'obsession du mythe national (contrairement à toutes les apparences et les interprétations historiographiques antérieures) – il ne faudrait que pensera l'exposition organisée par Daghilew à Berlin en 1906 sur l'art russe «de l'icône russe à l'art moderne et réfléchir à l'influence incontestable de l'art religieux russe (la peinture surtout) sur les peintres de l'avant-garde russe – de Kandinsky à Gontcharova, de Lentulov à Malévitch et El Lissitzky, qui durant ses séjours en Russie, au début des années '20, faisait des expéditions à la campagne pour découvrir l'art populaire national russe et juif traditionnel. Dans l'avant-garde allemande, ces symptômes ne manquent pas chez E. L. Kirchner, Emil Nolde, Max Ernst, Georg Grosz, Heinrich Hoerle, même si les points de vue sur la présence de l'élément national pendulent entre la conscience orgueilleuse d'appartenir à la culture et l'esprit gothiques (Kirchner, Nolde), la conscience amusée d'en faire partie (Max Ernst), ou la colère moqueuse et l'esprit de vengeance critique (Georg Grosz). Il y a ensuite l'obsession de l'art comme action sociale. Comment a-t-on jamais pu parler, en historiographe ou critique d'art, de «l'art pour l'art» comme étant le programme de l'avant-garde? Les arguments, les preuves contraires sont accablantes. L'abandon de l'autonomie esthétique absolue n'est pas un geste tout à fait postmoderniste. Non seulement l'avant-garde allemande et celle des pays de l'Europe centrale et de l'Est – sauf de rares exceptions – ont eu, sinon des initiatives, au moins des relations de gauche. L'avant-garde française a été modérée en ce sens; même les surréalistes et, à un certain moment les dadaïstes, n'envisageaient ces problèmes que sous un angle presque comiquement intellectuel. Ce ne fut pas le cas des autres. Les grandes expositions de l'avant-garde berlinoise internationale riche en présences hongroises, polonaises, tchèques, roumaines, de 1922, 1923, 1925 reprises dans les années '70 et '80, proposaient leur projet évidemment paraesthétique et décidément politique.⁴ En 1920, Maïakowsky déclarait: «La révolution des idées – le socialisme et l'anarchisme – sont inconcevables sans la révolution des formes – c'est-à-dire du futurisme⁵, le futurisme étant la dénomination générale pour l'art avant-gardiste, ainsi que, dans les années '20, en Roumanie, c'était le «cubisme» qui jouait ce rôle.

Un autre symptôme qui annonçait le postmodernisme fut l'association de la culture scientifique – ou plutôt technique – à l'art. Au début, dans la version dadaïste, les choses avaient une teinte ironique ou ludique. Les «Têtes mécaniques» de Raoul Hausmann, les sculptures

«électro-mécaniques» de Tatlin, correspondaient assez bien à une boutade d'Einstein sur les enthousiasmes de cette sorte: «Ils se comportent comme si on leur avait amputé une partie du cerveau.»⁶. Certes, la différence essentielle entre le modernisme et le postmodernisme et, faudrait-il ajouter, peut-être la plus consolatrice, c'est la disparition du pathétisme utopiste, de l'utopie en général. L'idée fondamentale des avant-gardes de toutes sortes a bien été la conviction qu'elles pourraient changer le monde, ou du moins influencer ce changement. En renonçant à cette utopie, qui d'ailleurs n'avait pas en vue la morale, mais la politique, l'ordre social et «l'absolu» intellectuel, le postmodernisme a, en même temps, par sa tolérance et, au fur et à mesure, par son indifférence, ouvert la voie aux nombreuses formes de demi-culture ou même de sous-culture, qui affirment sans gêne leur présence, surtout dans le domaine visuel, que ce soit peinture, vestimentation, cinéma, télévision. Qu'une certaine filiation relie ces situations à Marcel Duchamp, Kurt Schwitters et leurs «objets trouvés», ainsi qu'au *pop-art* et au hyperréalisme américain ne fait pas de doute. Le plus étonnant, comique même, des phénomènes postmodernes dans le domaine des arts visuels se trouve être l'intérêt considérable pour l'art des deux totalitarismes – nazi et stalinien. Conséquence directe de la pluralité de vues tolérante et calme, tout autre que la pluralité pathétique de l'avant-garde classique? Cet intérêt n'est pas tout d'abord polémique, étrangement, que pour certaines œuvres d'un ridicule absolu. Les expositions successives consacrées à ces deux périodes ont plutôt présenté cet art comme une alternative qui peut coexister, historiquement parlant, avec le modernisme et l'avant-garde. Les faits réels de l'interdiction et persécution de ces deux précieuses formes d'expression de l'esprit du XX^e siècle, semblent avoir laissé assez indifférent le public de ces expositions qui ont eu un énorme succès. Les plus importantes furent l'exposition de Vienne, en 1993-1994, «Kunst und Diktatur»; l'exposition «Art and Power» (1995) à Londres; «Berlin-Moscou» (1995) à Berlin, cette dernière comprenant, *cheek-to-cheek*, l'art avant-gardiste et l'art totalitaire. Le plus célèbre collectionneur d'art moderne et fondateur de musées, Mr. Ludwig, a maintes fois déclaré et prouvé son intérêt pour les nombreuses œuvres d'art de bonne qualité appartenant soit à l'art du national-socialisme, soit à l'art réaliste-socialiste. C'est ainsi que le sculpteur Arno Breker avec ses gigantesques figures d'héros allemands exemplaires, ou le peintre russe Zéineka qui a fait, d'ailleurs, dans les années '20, certains sauts réussis dans une modernité d'esprit matissien, parsemée aussi du souvenir de Picasso, se trouvent à l'aise dans les musées Ludwig.

Le rôle des musées pour la formation du goût pluraliste est bien connu. Il faut rappeler ici seulement que si une bonne partie des mouvements d'avant-garde – futurisme et dadaïsme en tête – «refusaient» le musée, le moment postmoderne a créé l'espace muséal pour l'art de l'avant-garde qui, de ce point de vue, entre dans les rangs des «consacrés» en renonçant à ce qu'on considérait être autrefois un privilège: la position de l'*outsider*. L'ambition de tout artiste appartenant à la plus osée des avant-gardes d'aujourd'hui promues par les expositions «Documenta» de Kassel, est de prendre place dans un musée, de se faire «enregistrer» comme citoyen du territoire des arts. La création de nombreux musées d'art moderne et contemporain ne fait que confirmer l'abolition, par les postmodernes, de l'une des idées chères à l'ancienne avant-garde dadaïste: celle de mettre un signe d'égalité entre la vie et l'art. À l'aide du musée, les distances sont reprises, les modèles assurés, le tumulte apaisé.⁷

Si, pour l'interprétation courante de l'avant-garde historique comme innovation premièrement, sinon purement des langages formels, l'historiographie et la critique d'art ont eu le rôle mentionné plus haut, ce sont toujours des historiens et critiques d'art qui ont influencé et préparé l'évolution vers la mentalité postmoderniste, ainsi que l'interprétation de l'avant-garde «classique» dans toutes ses significations. Après la réaction contre l'éclectisme artistique du XIX^e siècle, menée par les noms illustres de l'historiographie formaliste, de Conrad Fiedler à Benedetto Croce et Wölfflin, les années '20 et '30 ont remis en question la recherche iconographique tout autant que la création artistique moderne. Aux tendances esquissées par le psychologisme de Worringer s'ajoute le rôle décisif du viennois Max Dvorák et sa conception sur «l'histoire de l'art – une histoire de l'esprithumain». De cette façon, toutes les portes étaient ouvertes, toutes les voies possibles, toutes les interférences acceptables. Ce n'était plus l'histoire – en esprit nietzschéen – des héros de l'art, mais l'histoire des actions spirituelles venues de toutes directions. Au début, l'écho de ces idées ne fut que méthodologique, étant donné que ni Max Dvorák ni les représentants de la recherche iconologique de l'école de Warburg (Aby Warburg, Fritz Saxl et, surtout, Erwin Panofsky) n'étudiaient que les périodes anciennes de l'art, d'avant le XIX^e siècle. Pourtant, cette renaissance de l'intérêt pour la substance idéatique de l'image et pour ses irradiations symboliques (n'oublions pas l'influence sur Panofsky du livre d'Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*) a modifié l'idée de Wölfflin sur la «forme» artistique comme destin; d'ici, les chances d'élargissement des principes et règles esthétiques, élargissement temporel et spatial à la fois. Avec Hans Sedlmayr, qui, une vingtaine d'années plus tard faisait des *best-sellers* avec *La perte du noyau* (*Verlust der Mitte*) et la Révolution de l'art moderne, en soutenant qu'un art moderne séparé de la divinité et par là des valeurs essentielles de l'esprit, est condamnable, a pris naissance toute une lignée historiographique et critique qui se donne la peine de découvrir qu'en réalité l'art moderne et les avant-gardes n'ont pas été privées, qu'en de rares cas, de ces bénéfiques spirituels. En ce sens, ils ont leur part, d'une façon ou d'une autre, à l'extension postmoderne compréhensive de ce qu'on appelait – avec un petit geste d'exclusion, d'orgueil et d'éloignement – modernité et avant-garde.

Prophétiquement, comme souvent dans ses bons mots, Jakob Burckhardt entrevoyait, en 1890, une des vertus du postmodernisme: «Avoir l'esprit universel, n'est pas savoir le plus de choses possibles, mais aimer le plus de choses possibles.»

NOTES

- 1 Cité par Sixten Ringbom, „Kunst in der 'Zeit der grossen Geistigen'”, dans *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehre der Moderne*, Munich, 1993, p. 27.
- 2 Cf. Amelia Pavel, *Peisaj natural, peisaj uman* (Paysage naturel, paysage humain), Bucarest, 1987, p. 210.
- 3 *Mondrian, Aufstellungskatalog*, Francfort-sur-le-Main, 1981.
- 4 *Die Zwanzigerjahre* [Catalogue d'exposition], Berlin, 1977.
- 5 Wladimir Maïakowsky, «Lettre ouverte aux travailleurs», dans *Berlin-Moskau*, Munich, 1995, p. 112.
- 6 Dans Eva Züchner, *Die erste internationale Dada-Messe in Berlin*, p. 122.
- 7 Cf. *Stationen der Moderne*, Berlinischer Galerie, Berlin, 1983.

Points de vue sur le postmodernisme musical

VALENTINA SANDU-DEDIU

Le débat post-moderne, en se déplaçant, les deux dernières décennies, des arts plastiques, de l'architecture et de la littérature vers la musique, reste encore, à cette fin de siècle, une controverse inépuisable, tout en tâtonnant vers une systématisation possible de la création contemporaine ou – avec plus d'ambition – en essayant de définir les principes pour une musique de l'avenir. Lorsqu'il s'agit de la terminologie, les attitudes pour et contre le post-modernisme commencent déjà à se manifester, relevant (pour combien de fois?) l'image incomplète et équivoque offerte par un terme stylistique (en général). Avec toute leur imperfection, les concepts stylistiques (*baroque, classique, romantique, expressionniste, maniériste*, etc.) ont été adoptés aussi en musique comme conventions. La convention post-moderne est encore pleine de contradictions, de positions divergentes, justement, peut-être, à cause du sens si vague du terme.

Le post-moderne ne représente pas une solution terminologique par la relation même qu'il implique à l'égard du moderne. Il se traduirait par «après le moderne», *stricto sensu*. Mais les directions fondamentales qui ont servi d'orientation aux philosophes et aux linguistes pour expliquer le post-modernisme se rapportent au moderne soit comme une continuité de celui-là, soit comme sa négation. Autrement dit: le post-modernisme se constitue-t-il comme quelque chose de radicalement nouveau, ou est-il plutôt l'expression radicalisée du moderne? Les réponses offertes ont marqué la multiplicité typologique de la pensée des dernières décennies. Conformément aux opinions divergentes, le postmoderne signifie ainsi soit une perte de la subjectivité, soit le retour à la subjectivité; la fin du nouveau ou le plus nouveau; le retrait de l'avant-garde ou une avant-garde contemporaine; soit l'anti-esthétique, soit une nouvelle esthétique; une conception régionaliste ou globale; une logique culturelle du «capitalisme retardé» ou l'opposition à celui-là¹, etc. Quelle doit être ensuite la distinction minimale entre le *post-moderne* – le *post-modernisme* – la *post-modernité* (respectivement entre leurs correspondants *le moderne* – le *modernisme* – la *modernité*)? Sa signification ne s'entrevoit pas à travers les confusions générées par la négligence de ces délimitations entre les divisions en périodes, les caractéristiques d'état et de style.

Il est possible que toute confusion naisse aussi du fait que de nombreux experts étendent le post-moderne à une période donnée, définie entièrement comme telle. Or, au moins dans la musique, une telle chose devient exagérée, à cause du phénomène bien connu d'individualisation maximum des styles («la pulvérisation dans l'individuel» dont parle le compositeur Stefan Niculesco²). D'autre part, des créateurs différents pourraient être groupés, du point de vue stylistique, par des coordonnées post-modernes, sans par cela

considérer les compositeurs totalement post-modernes. (Une telle attitude esthétique post-moderne s'infiltrerait ainsi dans la création, sans la configurer en totalité.)

En conséquence, on peut considérer *le post-modernisme musical comme une attitude rencontrée partiellement chez certains compositeurs et dans certaines créations, comme un aspect d'un tout stylistique qui n'a pas encore trouvé sa dénomination.*³

Divers termes stylistiques intégrés dans le concept de musique moderne (qui indique d'une manière générique une aire vaste et en quelque sorte confuse de la création du XX^e siècle, plus précisément de sa première moitié) poseront le problème de leur systématisation qui découle de la diversité des phénomènes désignés. *Impressionnisme, expressionnisme, néo-classicisme, vérisme* sont des dénominations stylistiques qui trouvent leur origine dans un ensemble d'états, de sentiments, ou dans la ré-interprétation d'un style antérieur, et qui sous-entendent les techniques de travail afférentes. *Le tonalisme, l'atonalisme, le dodécaphonisme, le sériélisme, le modalisme* montrent la manière d'organisation du matériel sonore, en fonction duquel s'accomplit la représentation expressive donnée; en plus, l'association de l'atonalisme et du dodécaphonisme avec l'expressionnisme, l'utilisation du système modal (ou d'un autre, tonal élargi) dans l'impressionnisme, le néo-classicisme, le vérisme n'excluent pas d'autres diverses interférences et combinaisons entre des orientations stylistiques (par exemple un néo-classicisme dodécaphonique chez Dallapiccola ou chez Stravinski...).

Toutes ces délimitations terminologiques contiennent une grande dose d'équivoque, appliquées à l'un ou l'autre des compositeurs, dans une œuvre ou l'autre. La même chose est arrivée aussi après la seconde guerre mondiale: *le sériélisme intégral*⁴, *l'aléatorisme, la musique stochastique, la musique sur textures, la musique spectrale, le minimalisme* décrivent plusieurs techniques de composition, tandis que *le néo-romantisme, la Nouvelle Simplicité*⁵, *la Nouvelle Complexité, le post-modernisme* appartiennent à l'autre catégorie, celle des notions esthétiques. Les possibilités combinatoires du rapport entre tous ces aspects seront certainement multiples; il est possible que l'association entre le minimalisme et la «Nouvelle Simplicité» américaine soit l'une des plus éloquentes. À part cela, la confusion musicologico-stylistique atteint différents degrés: est-ce que l'on peut ou non identifier le post-modernisme au néo-romantisme, à la «Nouvelle Simplicité» – bref, aux expressions du retour évidente la tradition? Le minimalisme américain est-il post-moderne? Le sériélisme intégral représente une radicalisation du dodécaphonisme de l'école viennoise, donc du modernisme; est-ce qu'il peut s'appeler post-moderne si l'on a fait l'option pour la formule (énoncée ci-dessus) du post-moderne comme «une expression radicalisée du moderne»?

Ce sont des questions qui restent ouvertes, tout comme la discussion stylistique qui les génère. Les contradictions se décollent avant tout par le fait que le post-modernisme arrive à s'étendre sur les territoires sonores les plus divergents (comme dans les exemples ci-dessus mentionnés), uniquement dans la volonté de trouver le terme qui définirait une unité stylistique des contraires. Le passage en revue de quelques positions musicologiques importantes sur le thème du post-modernisme sera significatif, dès la définition des termes comme moderne /

post-moderne («post-» recevant soit le sens de continuation, soit celui de négation du moderne), avant-garde / académisme, néo-moderne / néo-romantique, etc.

Dans une collection de prestige dédiée au post-modernisme artistique et philosophique⁶ Léo Samana signe l'essai *Néo-romantique en musique: régression ou progrès ?*, en proposant des distinctions dans le cadre musical de la notion post-moderne.

La tendance vers la récupération du romantisme retardé – visible dans la musique des années '70-'80 – serait due à la nécessité de certains compositeurs de revenir à un système fonctionnel, soit par le minimalisme (une nouvelle technique greffée sur un quasi-tonal diatonique), soit par le néo-romantisme (la reprise des modèles de composition du XIX^e siècle, continuant éventuellement une classe de composition d'un nom important de la période romantique), les deux orientations étant apparentées et pouvant être incluses dans le post-modernisme comme attitude de retour vers les repères de la tradition. La musique minimale – *gradual process music* (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, etc.) – absorbe des influences «de la musique pop, mais aussi des cultures musicales extra-européennes»⁷, vers la «Nouvelle Simplicité» de la réception de la musique comme un rituel, comme une incantation. Le néo-romantisme fera la re-découverte des compositeurs du passé (on parle d'une «renaissance Mahler» par exemple) sans les «rendre contemporains» (comme Berio le fait dans la *Symphonie*), mais purement et simplement pour continuer un style de la musique tonale. Les Américains néo-romantiques dépassent souvent le seuil du kitsch et les clichés⁸ de ce genre de romantisme qui peut renoncer pratiquement à la particule *néo-*. (Il y a aussi des compositeurs européens – comme Penderecki – qui, après avoir été placés parmi les sommets de l'avant-garde des années '50-'60, ont choisi la voie vers une musique tonale-romantique et le succès de la réception.)

Le post-moderne signifie pourtant plus de choses que ces voies faciles de retour dans le passé: la récupération de la tradition peut se réaliser aussi par citation – l'un des chemins les plus élégants et en même temps dangereux⁹. Après le sériélisme, le rapport entre la dissonance / la consonance se rétablit ainsi dans une nouvelle hypostase, par citation (Alban Berg a été le premier dans le contexte donné qui avait essayé ce procédé, dès les premières décennies du XX^e siècle, par exemple dans l'opéra *Wozzeck*). D'autres moyens subtils et complexes d'assimilation de la tradition – sans concessions – se particularisent en fonction des grands créateurs de la première moitié du XX^e siècle, qui incluent et dépassent la phase du sériélisme intégral, signalant les aspects «déshumanisés» (trop d'information, l'illusion de l'organisation totale, le rationalisme hypertrophié).

György Ligeti se dirige vers une nouvelle diatonie (bien sûr non-tonale, mettant l'accent de plus en plus sur la complexité des super-positions rythmiques (conformément à certains principes repris du folklore africain – dans les *Études pour piano*, par exemple) après avoir initié cette technique «micro-polyphonique» (dans les *Atmosphères* pour orchestre, 1961) et s'être approché d'une manière passagère du minimalisme (*Continuum* pour clavecin, 1968; *Monument – Selbstportrait – Bewegung* pour pianos, 1976).

Karlheinz Stockhausen, de même que Boulez, l'un des «prophètes» de l'avant-garde des années '50-'60, «aspire à côté de Pythagore et Guru à l'harmonie des sphères, parfois d'une

manière authentique à la Gershwin et dans un style dit oriental (*Inori*, 1974; *Tierkreis*, 1975; *Licht*, 1977). Surtout dans le cycle wagnérien-mégalomane *Licht*, ce sont les éléments des tendances sérielles, post-sérielles, quasi-nouvellement tonales, ‘east meets west’ et électroniques avec beaucoup de penchant pour le show et le théâtre qui s’entremêlent.» (Léo Samana)¹⁰

Avec une évolution sans changements si spectaculaires, sans rupture stylistique, Luciano Berio a toujours préservé une certaine relation avec le passé, non concessive, modérée avec constance. (Ce que l’on peut affirmer aussi à l’égard de Witold Lutoslawski.) Dans sa musique (comme dans celle d’un autre italien, Bruno Maderna), la subjectivité a toujours gardé des rapports équilibrés avec l’objectivité (en considérant que l’expression du moderne est objective et celle du post-moderne – subjective”), bien que Berio ne soit pas d’accord avec l’étiquette post-moderne que l’on peut lui appliquer: „Le post-modernisme est [...] une simplification des choses et une attitude que je repousse. [...] Ce n’est que l’architecture qui a le droit de porter cette étiquette. [...] Toute combinaison d’éléments stylistiques du passé de l’humanité s’entremet aux sentiments de confort; pour moi, c’est une forme du mauvais goût, il ne s’agit plus de créativité authentique, mais d’une direction purement et simplement non-convaincante. C’est un chemin vers l’extérieur, une évasion. C’est une voie pour les musiciens ou les architectes qui évitent la responsabilité.” (Berio)¹²

En abordant d’autres nombreux aspects de la musique des deux dernières décennies, l’étude de Léo Samana nous offre une esquisse possible d’un post-modernisme qui contient, en essence, l’idée de la ré-assimilation du passé, soit dans des cas extrêmes (le néoromantisme ou la «musique naïve» d’Arvo Pärt), soit en nuances graduées, à partir du minimalisme, la «Nouvelle Simplicité» et jusqu’aux musiques qui filtrent les suggestions du passé sans négliger les conquêtes de la modernité (Berio, Ligeti, etc.)

Plus intéressante encore s’avère la parallèle finale proposée par Samana entre le néoromantisme et le «néo-maniérisme», surtout par l’existence du même idéal anti-classique.¹³ En généralisant, l’artiste du XX^e siècle, semblable à celui du XVI^e siècle (conformément aux précisions esthétiques de Gustav René Hocke¹⁴), «est préoccupé surtout par la technique, fait des découvertes, développe des théories nouvelles et des aspects techniques nouveaux, il est un constructeur vertueux. *La bella maniera, Varietà, Effetti meravigliosi* et, avant tout, *Imitazione della imitazione della natura* au lieu de *l’imitazione della natura* tout simplement d’Aristote, appartiennent aux effets magiques du maniérisme. Il formule des principes, pétrifie l’air vif, tente vers *l’overstyling*. Le néo-maniérisme du XX^e siècle essaie de renier le passé et en même temps d’invoquer le présent en théories. Il se confie aveuglément au fait que ses découvertes techniques sont suffisamment résistantes pour fonctionner en tant que but (et non pas comme moyen) de ces créations. Au contraire, le néo-romantique part à son tour à la guerre avec des idées anciennes et des sentiments déjà souvent vérifiés. Il rend théorique aussi le pourquoi et le comment de ses actions. Lui-aussi, il est ainsi un néo-maniériste. L’art contemporain existe au fait entièrement sous le signe des plus importants symboles maniéristes: labyrinthe, miroir, masque...». (Samana)¹⁵

On ne peut pas être d’accord avec la généralisation non-sélective du maniérisme (même s’il est *néo-*) dans la musique contemporaine (du genre: «le constructeur vertueux», raisonnable, dédalique et le «néo-romantique» sont, au bout de compte, les deux, des maniéristes). Si on

l'applique globalement, avec enthousiasme, on arrivera bientôt dans la même impasse où se trouve la définition du post-modernisme. C'est la raison pour laquelle nous adhérons partiellement à cette citation avec la précision que les effets et les symboles maniéristes mentionnés apparaissent passagèrement dans la création contemporaine; ils la traversent mais ils ne la déterminent pas.

«Moderne, post-moderne, néo-moderne – une perspective», c'est le titre d'une section de l'ample analyse des années '50-'70 de Hermann Danuser¹⁶. La musique minimale (et non seulement elle, mais pratiquement tout le mouvement «de l'avant-garde américaine») est désignée comme post-moderne, grâce à son caractère anti-moderne et pluraliste. Les attributs du minimalisme musical (comme il résulte des pièces de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass) sont: l'ancrage dans la culture californienne (dont le syncrétisme relève de puissantes influences asiatiques) et dans la scène avant-gardiste de New York; l'expérience de la musique sérielle (Anton Webern représentant, donc, une source aussi pour les modernes que pour les post-modernes), et en même temps l'assimilation de Cage, de la pratique du jazz et du rock, l'utilisation des possibilités électroniques, l'étude – aussi du point de vue interprétatif – des musiques extra-européennes (indienne, africaine, balinaise); des rapports établis entre le compositeur et la pratique interprétative dans des ensembles propres; l'affinité avec la plastique américaine, certainement avec “Minimal Art” d'une manière spéciale.¹⁷

De cette direction du post-modernisme – la musique minimale (avec le spécifique de la musique de méditation) –, la discussion peut être élargie vers le concept plus général de «Nouvelle Simplicité», soit américaine (le minimalisme), soit allemande («la musique de l'expression, orientée vers la tradition»¹⁸). Dans l'acception de *New Simplicité*, ce concept post-moderne serait dû à une crise de la subjectivité, offrant des solutions pour l'affirmation des formes de conscience qui n'ont pas une provenance européenne-occidentale, ou à une subjectivité qui détermine d'une manière libre et spontanée les décisions relatives à la composition, qui ne cherche la valeur ni dans une instance théorique, ni dans une historico-philosophique, en y résultant une accessibilité directe.¹⁹ En ce qui concerne la „Neue Einfachheit”, elle se rapporte à la tradition par la réapparition de la consonance dans l'harmonie, parfois même par le retour à la tonalité même; elle établit une relation avec la création de Berg, avec celle tardive de Schönberg, avec la musique non-sérielle de H. W. Henze, avec des phénomènes qui correspondent au moderne des années '60: les collages et les citations chez Berio, Zimmermann, Lukas Foss; la composition «micro-polyphonique» de Ligeti; la position de non-fonctionnement d'un accord de neuvième de dominante – en *Stimmung* de Stockhausen – comme base statique de la composition vocale, spectrale-coloriée.²⁰ Les mêmes aspects considérés par certains (Danuser) modernes appartiennent selon d'autres (Samana) au post-moderne. Mais cette divergence reste équivoque, du moment où la question persiste pour Danuser: si «ces phénomènes qui correspondent au moderne», énumérés ci-dessus, ne s'imposent pas en tant que postmodernes. Le dilemme est dû aux critères selon lesquels la *musique nouvelle*²¹ se constitue: est-ce que les données mentionnées (extraites de la création de Berio, Zimmermann, Foss, Ligeti, Stockhausen) sont génératrices ou non de la «musique nouvelle», respectivement moderne ou post-moderne? Le post-moderne apparaîtrait dans ce cas comme un non-moderne, aussi ancien que le moderne même; dans la différenciation entre

ces termes esthétiques on doit appliquer la logique *fuzzy*: jusqu' où un compositeur / une création est-il / elle moderne et où commence-t-il / elle à être post-moderne? Il y a l'exemple de la *Symphonie* de Berio dans laquelle uniquement la troisième partie fait appel aux citations, collages, le reste du discours musical pouvant représenter très bien la catégorie de la «musique nouvelle».

Les représentants de la tendance „Die Neue Einfachheit” (une génération jeune: Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose) se sentent libres de recourir à la tradition (ce qui en partie dépasse, en partie nie la catégorie de la «musique nouvelle»)²². Aux alentours des années '70, la crise du moderne s'observait dans l'affirmation du contraire du slogan «l'art doit être nouveau pour être authentique», dans l'apparition (de nouveau) des concepts artistiques de «liberté», «subjectivité», «intérieurisation», «intimisme», dans le retour de certains genres musicaux (sonate, quartet, symphonie, lied, opéra), autrement que dans le néo-classicisme – non pas par la restitution des modèles de phrase et de forme musicale, mais par l'élimination de l'interdiction moderne à l'égard de ces genres.²³ Tout comme, vers 1910, du fait de la seconde école viennoise, le scandale «de l'émancipation de la dissonance» était provoqué; celui «de l'émancipation de la consonance» fait son apparition vers 1970. Mais l'effort pour regagner une certaine expresivité musicale rencontre une difficulté: la reproduction d'une expression du passé de «seconde main», le danger du rapprochement des mouvements «néo-» (néo-classicisme, néo-baroque, néo-romantisme), résultant ainsi un «néo-moderne».²⁴

Toute cette confusion terminologique tient, à la base, probablement, de la double interprétation du terme moderne: *comme principe esthétique* ou *comme concept historique* (dans ce dernier cas il est possible qu'il s'agisse d'un «néo-moderne»). Le néo-moderne signifierait donc un retour à cette époque entre le romantisme et «la musique nouvelle», manifesté vers les années '70-'80 par diverses «renaissances» (Mahler, Janacek, Zemlinski, Schreker, Berg, Bartok, Stravinski, etc.) En incorporant à son tour la tradition, le néomoderne reste toujours un aspect du post-moderne.

Une autre démarche qui approche le post-moderne du maniérisme, en opposant ces deux termes à l'avant-garde, appartient au compositeur et chef d'orchestre Hans Zender, dans le troisième chapitre – «Komponieren in der Situation der Postmoderne» – de son livre *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*.²⁵ Zender passe en revue les opinions généralisées sur l'éveil de nouveau de la liberté (post-moderne) après avoir rendu «tabou» (à l'époque moderne) des formes du passé, le retour «de l'expression», «de la spontanéité» à la place de la discipline de l'avant-garde, et propose un autre modèle: celui du postmoderne comme moderne „zu sich selbst gekommene”²⁶, comme stade final de l'avant-garde, comme fin et but à la fois.

En grandes lignes, la musique du XX^e siècle se profile dans deux directions:

- l'avant-garde ou la continuation d'une position esthétique qui dure depuis l'époque de Beethoven;
- le maniérisme ou le regard en arrière, dans les siècles passés, dans les cultures extra-européennes (avec l'affirmation de l'archétype, du mystique–magique etc.).

«Tout l'art maniériste repose sur des modèles, des styles, des systèmes de pensée des époques passées, mais il vit pour modifier d'une manière esthétique ces modèles, les interpréter dans une autre orientation que celle qui correspondait à leur intention d'origine: on pourrait discuter aussi – du point de vue contraire – d'une intégration des anciens contenus culturels dans la conscience moderne.» (Zender)²⁷

En tant qu'aspects maniéristes comme des images temporelles discontinues, l'équivoque, le choc de l'absurde, etc. sont détectables dans les courants du XX^e siècle, respectivement dans ceux compensateurs à l'égard de l'avant-garde, empruntant en même temps de ces couches. (L'exemple concret offert se réfère à Stravinski, qui a largement absorbé la musique du passé – de la mythologie folklorique à la tradition des XVII^e-XIX^e siècles –, réverbérant sur le pluralisme d'un Zimmermann ou sur «la technique de l'éloignement surréaliste» chez Kagel. Stravinski avait été autrement opposé à l'avant-garde, à «la musique nouvelle», à Schönberg, par Adorno dans sa célèbre *Philosophie der Neuen Musik*.) Si l'avant-garde regarde en face, y oeuvre d'une manière formelle-logique, le maniérisme regarde en arrière, se dédie à l'absurde, il est une sorte de «psychiatre» de l'avant-garde, apportant dans la conscience des expériences oubliées et refoulées, pour guérir le patient blessé de l'unilatéralité de la rationalité moderne.²⁸

Entre parenthèses, Hans Zender inclue aussi des aspects maniéristes dans sa composition – au moins dans l'opéra *Stephen-Climax* (1986), d'après l'*Ulysses* de Joyce (roman considéré par Hocke comme un sommet du maniérisme du XX^e siècle) – des aspects tels que: le scénario grotesque, plein d'humour noir et de changement choquant; l'envoi de l'auditeur dans un *labyrinthe* d'éléments rationnels ou irrationnels, dans la simultanéité du passé, du présent, du futur; des citations musicales, des collages, des associations, des réminiscences attachées à la nécessité de la dramaturgie, mais aussi à la récupération du passé; la prépondérance du symbole dédalique (maniériste), tout comme dans le livre de Joyce (le héros principal étant Stephen Dedalus). «Nous tous, comme fils de Dédale, nous sommes à présent en danger d'écroulement si nous ne changeons pas fondamentalement – nous nous conduisons d'une façon trop irréflechie, depuis longtemps, avec les trésors de la nature extérieure et intérieure.» (H. Zender)²⁹

C'est la «course en avant» et la «course en arrière» que le compositeur Stefan Niculesco met en discussion dans une de ses rares démarches, ayant de la profondeur et de l'exactitude scientifique, sur le post-modernisme musical dans la musicologie roumaine: Un nouvel «esprit du temps» en musique.³⁰ Vu comment «les quatre tendances cardinales de la création musicale contemporaine» sont décrites, on peut tracer une parallèle entre les termes discutés jusqu'ici et ceux proposés par Stefan Niculesco: *la course en avant* ou *l'adaptation du désordre individuel* correspondrait à l'avant-garde; *la course en arrière* ou *l'adaptation d'un ordre collectif écrit* – au néo-romantisme, éventuellement à la «Nouvelle Simplicité» allemande; *la recherche d'un ordre individuel, avec un accent sur la raison et l'abstraction* – à la «Nouvelle Complexité»; *la recherche d'un ordre archétypal dans les ordres collectifs oraux* – partiellement à la «Nouvelle Simplicité» américaine, partiellement à la musique de la méditation (cette parallèle reste encore insuffisante).

Le problème de la définition et de la classification des tendances musicales contemporaines reste ouvert, par les difficultés impliquées par «l'atomisation totale de la musique», l'individualisation stylistique d'un auteur à l'autre ou d'un ouvrage même à l'autre, tendance qui culmine vers la VII^e décennie.³¹ Dans ce contexte, les perspectives des jeunes générations paraissent trop peu prometteuses: «Il y a aujourd'hui énormément de tendances dans la musique des jeunes et je ne saurais pas d'où il faut commencer pour les décrire. [...] Il faudrait, probablement, un marchand d'étiquettes: il y a tant de tendances aujourd'hui que je me demande s'il n'était pas mieux de les appeler *manières* (*s.n.*)... Parfois j'ai l'impression qu'à la base de la conscience de nombreux jeunes, quelque chose qui caractérise aussi celui qui a le sens de l'Histoire manque. C'est à dire, à côté de l'enthousiasme pour un monde musical pluraliste, multiforme et centrifuge, qui reste pratiquement à inventorier en totalité, à analyser et à dominer, il n'y a pas l'acceptation du fait élémentaire que les langages musicaux se transmettent en même temps, il manque la vision utopique d'un langage commun, qui permettrait à la musique et aux musiciens de communiquer et d'être universellement communiqués. Sans cet idéal, la musique ne bouge plus, perd l'une de ses raisons dialectiques et passe d'une manière à une autre.» (Luciano Berio)³²

Si le sens de la manière suggère plutôt la *maniéristique*, il peut nous faire penser également à la notion d'individualisation du style d'un artiste, rapporté différemment au XVI^e siècle et au XX^e siècle: si la *manière* du XVI^e siècle était appréciée justement par la nécessité d'une empreinte individuelle à la création musicale – dans les conditions d'une grammaire unificatrice qui peut mener à la stérilité de la manière – la *manière* du XX^e siècle signifie l'atteinte de la limite opposée, extrême, de la «pulvérisation dans l'individuel» et de la perte de l'unité (qui n'est plus offerte par une grammaire commune)

Celui qui essaierait la détection «d'un courant post-moderne» dans la création musicale actuelle roumaine ne trouverait aucun groupe, aucune plate-forme, aucune génération qui puisse se placer (manifestement ou non) sous cette étiquette. Par contre, de nombreux compositeurs roumains de prestige se soustraient à une possible définition du post-moderne, à cause de l'équivoque esthétique dans laquelle ils pourraient s'inscrire, préférant en conséquence la définition de l'appartenance à une tendance marquée par les termes «techniques»: il y a ainsi des représentants de la «musique spectrale», de la «nouvelle diatonie», de la direction «archetypale», du «minimalisme», de la «musique de texture (hétérophonique)», etc. On peut détecter certainement de nombreux aspects post-modernes dans la création – si l'on considère uniquement les modalités variées de récupération contemporaine de la tradition après qu'une époque d'avant-garde de l'après-guerre (marquée justement par avoir rendu tabou la tradition) s'est éteinte – indifféremment de la technique de composition utilisée par l'un ou l'autre des compositeurs. Mais on ne peut tracer (à présent) les lignes des orientations post-modernes de l'école roumaine, peut-être aussi à cause du nombre réduit de démarches théoriques bien fondées dans le domaine et corrélées avec les phénomènes de la création musicale universelle.

NOTES

- 1 Cf. Wayne Hudson, *Zur Frage postmoderner Philosophie*; aussi, Hans Bertens, *Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus*; Ihab Hassan, *Pluralismus in der Postmoderne* – tous les titres de la collection d'essais *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, éd. Dietmar Kamper et Willem van Reijen, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1987, 573 p.
- 2 Stefan Niculesco, «Un nouvel 'esprit du temps' en musique», dans la revue *Musica*, 9/1986, Bucarest.
- 3 La difficulté de synthétiser dans un concept unique les tendances musicales actuelles démontre l'impasse de cette époque, le syndrome «fin de siècle».
- 4 On précise la distinction terminologique entre le concept allemand et celui anglo-saxon: „seriellen Musik” contient *tous les types de composition avec des séries*, développées en Europe après 1950, en continuation de la dodécaphonie schönbergienne (*schönbergsche Dodeka-phonie*); “sériel composition” signifie *toute composition avec des séries*, surtout des créations de la seconde école viennoise.
- 5 Le concept inclut deux orientations différentes: “New Simplicity”, ou l'éloignement désiré de la tradition européenne de la musique minimale américaine et „Die Neue Einfachheit”, ou la musique orientée vers la tradition et l'expression dans l'Allemagne Occidentale de la huitième décennie.
- 6 Voir Léo Samana, *Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?*, in *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, éd. cit.
- 7 Samana, *loc. cit.*, pp. 454-455.
- 8 Samana cite comme exemples William Schuman, David del Tredici (p. 464). On peut ajouter l'exemple d'un compositeur de grand succès à l'heure actuelle pour la vie musicale américaine – John Adams – l'exposant du «romantisme» contemporain réfugié dans le territoire tonal, en évitant les éléments modernes, mis à part une technique minimale. Le choix des sujets d'opéra de l'actualité politique – voir *Nixon en Chine* (1987) et *The Death of Kling-hoffer* (1990) – n'est pas suffisant pour sauver la musique d'un certain épigonisme romantique.
- 9 Cf. Samana, *loc. cit.*, p. 455.
- 10 *Idem*, p.465.
- 11 *Idem*, p. 499.
- 12 Dans l'interview avec Axel Fuhrmann de *Neue Zeitschrift für Musik*, 5/1991.
- 13 La dichotomie moderne – objectif / post-moderne – subjectif se complète par une autre: classique / anti-classique (Samana, p. 449). En ce qui concerne une complication de plus, pour préserver la conséquence au «néo-classique», au «néo-romantique» ou au «néo-baroque».
- 14 Voir G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hambourg, 1964 et *Le Maniérisme en littérature*, éd. Univers, Bucarest, 1977.
- 15 Samana, *loc. cit.*, p. 475.
- 16 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, tome 7 du *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, 1984.
- 17 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 393.
- 18 *Idem*, p. 397.
- 19 *Idem*.
- 20 *Idem*, pp. 397-398.
- 21 «La musique nouvelle» – de nouveau dans le sens donné par Adorno (*Philosophie der Neuen Musik*, V^e édition, Suhrkamp, 1989), quand il opposait Schönberg = «le progrès» et Stravinski = «le regrès» artistique. Au delà des exagérations, la «musique nouvelle» reste synonyme (dans une certaine mesure) pour ce moderne progressiste qui nie la tradition, pour pouvoir aller plus loin.
- 22 En contre-poids à cette «Nouvelle Simplicité» allemande, une tendance de préservation et de continuation des conquêtes du moderne s'affirme dans la «Nouvelle Complexité», représentée par Brian Ferneyhough, Emanuel Nuñez, etc. L'abstraction de pensée musicale y prédomine et la tradition n'existe que pour être niée (dans une partition d'une complication inhabituelle, d'écriture d'avant-garde). L'esthétique «du moderne», «de la musique nouvelle» se conserve ainsi, parallèlement aux orientations «néo-moderne» ou «post-moderne» (voir Danuser aussi, *loc. cit.*, pp. 398-400).
- 23 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 400. La différence se note déjà dans les titres de certains ouvrages, de l'abstrait d'*Epicycle* de Ferneyhough aux dénominations comme *Symphonie*, *Quartet* etc.
- 24 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 403.
- 25 Paru chez Herdez / Spektrum, Freiburg im Breisgau, 1991.

-
- 26 Le moderne qui revient à lui-même, voir *loc. cit.*, p. 57.
- 27 *Loc. cit.*, p. 62. L'auteur précise qu'il n'utilise pas le maniérisme dans le sens exact donné par Hocke, dans la nécessité de flexibilité du concept dans son application musicale, vis-à-vis de celle plastique ou littéraire.
- 28 Cf. Zender, *loc. cit.*, p. 63.
- 29 Dans le *Cahier-Programme* du Festival Wien Modern, 1993.
- 30 *Loc. cit.*, pp. 10-16.
- 31 Cf. St. Niculesco, *loc. cit.*, p. 13.
- 32 Citation de St. Niculesco, *loc. cit.*, p. 15.

*

Le postmodernisme aux portes de l'Orient

ALEXANDRU MUȘINA

En guise d'introduction

Nous possédons, sans aucun doute, un des traits caractéristiques de toute grande littérature: périodiquement, le domaine roumain des lettres est agité par les vagues que soulève l'apparition d'un terme-choc: structuralisme, textualisme, protochronisme et, à présent, postmodernisme. Peu importe si le protochronisme est, en dernière analyse, une manifestation des «complexes» de la littérature roumaine, déjà analysés par Mircea Martin, si les autres termes sont apparus chez nous juste au moment où les Occidentaux étaient sur le point de s'en désintéresser. L'important, c'est que nous avons nous aussi nos propres termes à propos desquels nous pouvons déployer notre énergie, étaler notre intelligence, notre personnalité, notre habileté et, surtout, la *bibliographie*, inaccessible au commun des mortels. En effet – n'est-ce pas? – la démocratie culturelle a ses lois elle aussi et, au fond, pourquoi ne bâtirions-nous pas notre prestige non pas sur une réelle compétence et sur l'originalité de la pensée, mais sur le «contrôle» des sources et leur «valorisation» sous la forme d'«études sur...» (c'est ainsi que dix ans avant que l'on traduise des textes de Freud, j'ai vu un livre *sur* Freud, c'est ainsi qu'il existe un livre *sur* Bergson sans qu'il y ait *une* traduction des textes essentiels de Bergson, c'est ainsi qu'on a publié des essais sur Teilhard de Chardin avant même qu'un seul de ses textes ait été traduit en roumain, etc.).

Mais qu'est-ce que tout cela a affaire avec le postmodernisme? Malheureusement, cela a affaire, et dans une mesure non négligeable! *Avant* d'avoir en Roumanie les principaux textes (théoriques et littéraires) du postmodernisme, voilà que nous discutons du postmodernisme. Chacun a *son* idée (fondée inévitablement sur une information *partiale*) au sujet du postmodernisme.

Quant à moi, je reconnais d'entrée de jeu ne pas être ce qu'on pourrait nommer un «spécialiste» du postmodernisme. Mais la manifestation – dans le domaine des lettres roumaines – de deux phénomènes d'envergure différente, m'oblige à ne pas «me tenir coi»: il s'agit de *l'apparition d'une remarquable* (et «révolutionnaire», sur le plan littéraire) *génération d'écrivains* (celle des années '80) et de *la brusque «mode» du terme postmodernisme*, utilisé ces derniers temps avec une pétulance digne d'une meilleure cause mais aussi avec une absence de discernement (dans certains cas) qui donne à réfléchir.

Mes problèmes seront à présent les suivants:

- dans quel sens *est* et *peut être* employé le mot *postmodernisme* dans notre littérature?
- la génération des années '80 est-elle, *oui* ou *non*, postmoderniste?

- combien *utile* et *stimulant* est l'emploi du vocable *postmodernisme* pour la compréhension de la littérature contemporaine, pour le niveau des discussions théoriques et pour la production de la littérature elle-même?

Pourquoi postmodernisme?

Le terme *postmodernisme*, en tant que tel, n'est en soi ni bon ni mauvais. Tout dépend du contexte dans lequel il apparaît, du sens qu'on lui attribue, de l'influence qu'il exerce («positive» ou «négative») sur la qualité et le niveau des débats qu'il engendre, sur la configuration (et la valeur) des oeuvres littéraires dont il stimule la production. En effet, un mot «emblème» – comme romantisme, modernisme ou, en l'occurrence, postmodernisme – joue, parfois, un rôle très important non seulement pour la *description* et la *définition*, mais aussi la *crystallisation* et la *réception* de certains phénomènes littéraires (et non seulement littéraires).

Dans la littérature occidentale (je m'en tiendrai à la littérature), aux États-Unis plus précisément, ce terme est répandu depuis une vingtaine ou une trentaine d'années et a trait – selon mes modestes connaissances – à un courant littéraire *concret* et / ou un moment littéraire distinct (le terme a sans doute été employé plus tôt dans les sciences humaines ou dans les autres domaines de l'art pour désigner – sur le plan de la culture et de la civilisation – ce qui correspondrait au *postindustrialisme* sur le plan technologique, mais, pour l'heure, nous n'élargirons pas la sphère de cette discussion).

L'emploi du terme *postmodernisme* pour traiter des phénomènes littéraires roumains pourrait se justifier, selon moi, dans les situations suivantes:

- s'il existe, dans une traduction roumaine, toute une série de textes parmi les plus importants (littéraires et / ou théoriques) des protagonistes du postmodernisme occidental, textes qui, d'une manière ou d'une autre – ont influencé, influencent ou pourraient influencer la pratique et la théorie littéraires roumaines. Or, autant que je sache, il n'existe aucune traduction de ce genre à l'exception de quelques romans de Kurt Vonnegut jr., de quelques *fragments* de romans de Barth ou de Pynchon publiés dans la revue *Secolul XX* («XX^e Siècle») et des *Gloses* au roman *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, où le sémioticien italien discute aussi, entre autres choses, du postmodernisme. À la limite, si l'on croit l'auteur, on peut considérer *Le nom de la rose* comme un roman postmoderniste ou, s'il nous faut trouver des traductions d'oeuvres postmodernistes, prenons aussi en considération *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* de Michel Tournier (un roman traduit il y a plusieurs années, mais qui n'a guère rencontré d'échos) ou encore quelques-uns des livres d'Italo Calvino.
- certains phénomènes littéraires roumains contemporains sont *similaires* et peuvent être classés dans la même *typologie* que les phénomènes littéraires occidentaux (même s'ils sont apparus d'une manière indépendante et dans un tout autre contexte). La discussion se complique ici, fût-ce même parce que le *postmodernisme* est, comme le faisait remarquer Eco, «un mot bon à tout faire». Et Umberto Eco de mettre le doigt sur la plaie (dans «Les Gloses...» dont il a été question): «J'ai l'impression qu'aujourd'hui celui qui

l'emploi l'applique à tout ce qui lui plaît. D'un autre côté, il existe, semble-t-il, une tentative visant à le faire glisser en arrière: au début, il semblait adéquat pour *certaines écrivains ou artistes qui ont créé ces vingt dernières années* (c'est moi qui souligne – A.M.): puis, peu à peu, il a fait marche arrière jusqu'au début du siècle, ensuite il est allé encore plus loin à reculons et la marche continue...»

Le terme est donc *manipulable* et en même temps *ambigu*: si au début il désignait un courant artistique contemporain concret, il a maintenant petit à petit tendance à désigner une *typologie* créatrice concrète (comme le romantisme, le classicisme, le maniérisme) qui se manifeste aussi dans le cadre du *modernisme*, et même *avant le modernisme*; à la limite, le postmodernisme devient synonyme de *valeur* et de *viabilité* artistique dans la perspective de la contemporanéité.

Sans être à tout prix «grognon» ou «chicanier», je crois que cette «capacité» du terme à être *manipulé* ainsi que son *ambiguïté* foncière le rendent non seulement attrayant mais aussi – dans le même temps – inapplicable, sinon préjudiciable lorsque, comme il est normal, nous essayons d'analyser ce qui se passe dans les lettres roumaines et surtout dans la poésie et la prose de la génération des années '80. L'application d'un terme qui a, d'entrée de jeu, au moins *trois sens différents* peut facilement jeter la confusion dans le monde qui, de toute façon, n'est pas très clair, de nos lettres contemporaines. Mais voyons un peu comment est *appliqué* (j'allais dire *manipulé*) le terme *postmodernisme* dans notre critique littéraire.

Qui est postmoderniste?

Une première remarque: bien qu'en Occident, lorsqu'il est question du postmodernisme littéraire, la discussion se réfère, comme je l'ai déjà dit, principalement (sinon exclusivement) à la prose, chez nous ce terme a été surtout utilisé pour analyser / examiner / caractériser la poésie (sans vouloir anticiper, il me faut constater qu'on a parlé du postmodernisme de Ion Creangă, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, mais pas encore – à ma connaissance, tout au moins – du postmodernisme d'écrivains comme Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu ou Eugen Barbu). Presque inobservé avant 1984, le postmodernisme a fait brusquement une «carrière» fulminante qui est, semble-t-il, loin d'avoir atteint son apogée. Le «lancement» de ce terme a eu lieu dans *Caiete critice* («Cahiers critiques»), à savoir dans les n^{os} 3-4/1983 (parus cependant en 1985 – précision absolument nécessaire!). Ainsi, dans la note qui précède l'enquête sur la «jeune poésie», il est écrit: «Ils [les jeunes poètes – A.M.] rendent actuel un concept (le post-modernisme) et font délibérément une poésie de type livresque, ironique, parodique.»

Dans ce même numéro, N. Manolescu intitule son article consacré à la poésie actuelle «Le postmodernisme poétique» et affirme: «Nous pouvons broser le tableau de la poésie contemporaine – nommons-la postmoderniste – en fonction de ces prémisses. Nous découvrirons quelques modèles majeurs de poésie qui, ensemble, constituent une sorte de réécriture moderne de la poésie d'avant-guerre. [Mais pourquoi pas une réécriture 'postmoderne' de la poésie de l'entre-deux-guerres qui, *elle*, est moderne? – A.M.] Le postmodernisme actuel n'a pas créé en fait de formules nouvelles ni dans notre littérature, ni dans d'autres littératures...» Une

première contradiction: si, dans le premier texte cité, le postmodernisme – le post-modernisme, comme est orthographié ce mot – est désigné comme caractérisant la poésie des jeunes de la génération des années '80, selon Nicolae Manolescu toute la poésie contemporaine serait postmoderniste. Ce qui signifie que non seulement Mircea Cărtărescu et Traian T. Coșovei seraient postmodernistes, mais aussi, par exemple, Ion Gheorghe ou Nichita Stănescu. Ce que N. Manolescu affirme d'ailleurs en essayant de démontrer un peu plus loin: «Le livresque, l'intertextualité, l'autocitation sont des procédés courants non seulement chez les poètes ludiques, issus du modèle avant-gardiste, mais chez les autres aussi. L'aspect de jeu et de parodie est présent aussi dans *Zoosophia*, non nullement dans *Poème de amor* [«Poèmes d'amour»]... On a surtout reproché aux jeunes l'élément ludique et parodique. Il s'agit là d'un malentendu. Cet élément figurant chez Nichita Stănescu aussi bien que chez Ion Gheorghe, sans parler de Marin Sorescu ou de Leonid Dimov; tout le postmodernisme roumain actuel implique nécessairement son existence.»

J'ai l'impression que pour N. Manolescu le terme de postmodernisme ne désigne ni une typologie, ni un courant littéraire concret, mais se réfère à une certaine période de notre poésie, vue comme une réécriture spéciale des quatre principaux (selon N. Manolescu) modèles poétiques de l'entre-deux-guerres: la poésie moderniste; la poésie arghe-zienne, la poésie expressionniste-blagienne et la poésie avant-gardiste. Il me semble que la position de N. Manolescu est celle qui exprime le mieux le sens dans lequel on emploie le plus souvent le postmodernisme chez nous: un «chapeau» qui coiffe toute la poésie contemporaine esthétiquement valable et évoluée du point de vue culturel. Qu'il en est ainsi, on le voit également dans l'article de Eugen Simion publié dans la revue *România literară* («La Roumanie littéraire»), où l'auteur propose, avec prudence, que l'on procède aussi à une lecture de Dimov sous un éclairage postmoderniste. Ainsi que dans l'article de Radu G. Țeposu qui, analysant un volume de traductions et d'interviews de Marin Sorescu, finit par caractériser l'auteur de postmoderne.

Mais que dire alors du postmodernisme des jeunes? Mircea Cărtărescu et Florin Iaru ont soutenu (dans des revues, mais aussi au cours des réunions du «Cercle de critique» de la Faculté de langue et de littérature roumaines conduit par Eugen Simion) que seuls les poètes du «Cénacle du lundi» de Bucarest seraient des postmodernistes, et non ceux de la même génération des années '80, mais de Cluj, Jassy ou Timișoara. Opinion combattue par Ion Bogdan Lefter qui, avec des nuances, a soutenu que toute la génération des années '80 est postmoderniste. Non seulement les poètes, mais aussi les prosateurs et les critiques (position réaffirmée également dans plusieurs articles).

Une modeste proposition

Je crains fort que cette confusion n'apporte de l'eau au moulin des esprits rétrogrades de toutes sortes. L'effort intellectuel de certains pour trouver des critères susceptibles de permettre la compréhension des principaux traits et tendances de la poésie et de la prose contemporaine, pour «dissiper le brouillard» axiologique et promouvoir une nouvelle manière de penser et de pratiquer la littérature risque d'être annulé par ce désaccord déjà flagrant au sujet d'un terme

de plus en plus souvent employé et qui, je le répète, peut avoir – et a – une valeur emblématique. Logiquement, il existe les possibilités suivantes:

- renoncer à ce terme;
- l'employer en lui donnant le / les sens que ce terme a en Occident, à savoir:
 - comme un courant de la prose de ces vingt dernières années, surtout de la prose anglo-saxonne (des auteurs comme Pynchon ou Barth);
 - comme une typologie créatrice, en prêtant attention aux objections déjà formulées par Eco;
 - comme un moment culturel concret qui vient après le modernisme et se caractérise par un tarissement de l'invention, par le sentiment que la tradition n'est pas suffocante, par l'éclectisme et la reprise / synthèse (dans une tonalité ironique et parodique) de toutes les formes / manières antérieures.
- l'employer pour désigner des phénomènes spécifiques de notre littérature contemporaine, irréductibles aux modèles occidentaux – opération qui suppose une reconstruction des sens, une réélaboration théorique d'un concept qui possède déjà une autre «biographie» en Occident; mais tout cela pas avant, de prendre parti entre les points de départ suivants: le postmodernisme désigne, dans l'espace littéraire roumain:
 - un courant poétique lancé au «Cénacle du lundi»;
 - une génération de création distincte;
 - un moment poétique concret, à savoir celui de l'après-guerre, qui se caractérise par une «ré-écriture», dans une autre tonalité, des modèles (types) de la poésie de l'entre-deux-guerres (un aspect pas lié, en fait, à l'idée du moment culturel mentionnée plus haut, car cette ré-écriture – si elle existe – est déterminée, selon moi, par des causes *spécifiquement roumaines*, «particulières», extérieures à l'évolution normale de la littérature – la faille des années '50 – «ré-écriture» qui n'est pas, dans la plupart des cas, ironique, mais tout au plus involontairement comique);
 - et, ce qui n'est pas moins important, une certaine manière de faire de la prose qui consonne avec celle d'écrivains comme Barth ou Pynchon. À cet égard, je peux même affirmer, la conscience tranquille, que Mircea Horia Simionescu est un postmoderne (il est au moins aussi spirituel et «ingénieux» que John Barth et réussit, parfois, à être tout aussi ennuyeux que l'écrivain américain. De même sont postmodernes Paul Georgescu, Ștefan Agopian ou Ion Groșan (dans *La Caravane cinématographique* et *L'École ludique*, mais non dans *La Grande amertume*) ou, du même auteur, sous le pseudonyme de «Ars Amatoria», dans des séries comme *Cent ans aux Portes de l'Orient*. Mais (et là est toute la question) Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Alexandru Vlad, Sorin Preda, Viorel Marinescu ou Daniel Vighi, six des jeunes prosateurs les plus importants, sont-ils des postmodernistes? Je crois que non, malgré les techniques narratives sophistiquées dont ils se servent, malgré le caractère livresque de certains de leurs textes, etc. Ce qui reste à démontrer.

La génération des années '80 est-elle postmoderniste? – La Poésie

En effet, d'un certain point de vue, là est le problème: le postmodernisme – avec ses traits déjà fixés en Occident – peut-il être probant pour expliquer et caractériser la poésie et la prose écrites par des jeunes (et publiées peu après 1980), lesquels jeunes proposent une autre modalité – sensiblement différente de celle qui préexistait – de comprendre, de faire et même de vivre la littérature ? Y a-t-il ou non une raison pour appliquer l'étiquette de postmodernisme à ce nouveau phénomène? Dans quelle mesure la poésie et la prose «nouvelles» sont «réductibles» à quelque chose déjà connu dans notre littérature? Quelle ressemblance y a-t-il entre cette prose – et même cette poésie – et ce qui porte le nom de postmodernisme en Occident? Je crois que le texte de Manolescu est révélateur d'une certaine modalité d'écrire – avec les meilleures intentions – sur la littérature des jeunes, modalité que ceux-ci devraient rejeter (avec tous les risques qui en découlent). En voulant défendre tes jeunes les plus talentueux contre les insinuations et les attaques ignobles, Manolescu ne tient pas compte du côté existentiel-social de leur poésie, de leur attitude poético-ontologique; il les réunit sous la «cloche» protectrice du même moment littéraire («postmoderniste») de l'après-guerre; en outre, il les rattache à un modèle poétique qui appartient également à l'entre-deux-guerres: l'avant-gardisme. Pour être «sauvés», les jeunes poètes sont «intégrés». Les cadres déjà existants, semble suggérer Manolescu, vont suffisans pour qu'on puisse comprendre la poésie de la génération des années '80.

Certes, tout est lié à la façon dont *on met les accents*: de là découle l'échelle axiologique dans un micro-groupe, aussi bien que le modèle construit à partir de ce groupe. La position de N. Manolescu, ainsi que celle d'autres critiques remarquables, à l'égard de la littérature des jeunes, me semble explicable et justifiée dans son système de référence, mais fautive à travers le prisme de mon système (qui n'est pas seulement le mien) de référence (de mise des accents). Et seul le contexte et le fait que je suis moi-même – en tant que poète – «inculpé», m'empêchent maintenant de discuter uniquement ce thème (excitant pour l'esprit et extrêmement complexe). Il me faut dire cependant que la «séparation» d'avec la génération des années '60 (et non le conflit avec celle-ci) sur le plan théorique également me semble – aujourd'hui – essentielle pour le destin de la génération des années '80. La première génération qui, d'après mon opinion, devrait refuser d'être «de l'entre-deux-guerres». Or, la façon dont Nicolae Manolescu décrit et situe la poésie de la génération des années '80 (et d'autres critiques – la prose) met l'accent sur les éléments (et les auteurs) qui peuvent être rapportés à (décrits à travers le prisme de) certains modèles préexistants, *id est de* l'entre-deux-guerres. Fondée sur les meilleurs sentiments du monde (dans le cas dont nous nous occupons, mais aussi dans le cas d'autres critiques), une telle approche n'en est pas moins une approche qui tend à «opportunistiser» la jeune littérature (et risque de déterminer l'échec de la génération des années '80 – par rapport aux prémisses et aux ambitions initiales, de changement de la manière de comprendre et de faire de la littérature – échec dont nous avons déjà parlé il y a quatre ou cinq ans). En effet, je crois, à la différence de N. Manolescu, que la génération des années '80 a donné dans le domaine de la poésie des «modèles nouveaux», différents des quatre modèles analysés dans «Le postmodernisme poétique». La poésie de la génération des années '80 ne

peut être lue comme le fait N. Manolescu que si l'on situe au centre de cette poésie (si on met l'accent sur) des poètes comme Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter et non Călin Vlășie, Romulus Bucur, Liviu Ioan Stoiciu ou Ion Mureșan (je ne discute pas, maintenant du talent des poètes appartenant à ces deux «séries» mais du radicalisme des renouvellements entrepris, du «modèle» poétique qu'ils expriment).

La lecture de N. Manolescu, le «modèle» implicite de la génération des années '80 qu'il évoque, la manière dont il «met les accents» sont parfaitement cohérents et correspondent aux options antérieures du critique, relèvent d'un certain goût, d'une certaine compréhension de la poésie qui sont en général, communs aux critiques de sa génération (et non seulement de sa génération). Il y a même plus: si une telle lecture exprime elle aussi un moment poétique «postmoderniste» (c'est à dire «maniériste» aussi comme affirme Eco – et Romul Munteanu décrit avec précision la poésie de Cărtărescu en partant de la prémisse que nous avons affaire à un poète maniériste, dans le sens de Hocke), il est évident que les principaux poètes de la génération des années '80 sont (peuvent être) Coșovei, Cărtărescu et Lefter. (Manolescu est conséquent avec lui-même jusqu'au bout et c'est pourquoi il est difficile de comprendre ceux qui attaquent ses options en se situant sur des positions théoriques, sur des questions de goût et de compréhension d'une poésie similaire sinon identique.)

Je ne crois pas cependant que la «lecture» de Manolescu est la plus pertinente. La démarche poétique fondamentale de la génération des années '80 n'est pas – permettez-moi de le croire et de l'espérer – une démarche maniériste, et ni même «postmoderniste» (dans n'importe quelle acception on donne à ce terme).

Ce qui distingue (tout au moins au début) la poésie de la génération des années '80 de la poésie qui la précède, c'est un certain engagement existentiel à l'égard de la réalité.

Bien que pour ces poètes la culture soit une nature, selon l'expression de Șt. Aug. Doinaș, leur principale obsession est le réel, le vécu. Non pas tant *l'esprit assoiffé de réel* (heureuse formule de Robescu, qui me semble caractériser le mieux la poésie de «la promotion '70») que *l'esprit vivant dans le réel*. Les poètes de la promotion '70 ont raison, à leur manière, de protester quand ils affirment qu'ils ont fait eux aussi une école sérieuse, qu'«ils sont eux aussi livresques» (comme on l'a dit au sujet des poètes de la génération des années '80). En fait l'essence de la démarche des poètes «quatre-vingtards» se situe plutôt sur le plan existentiel – elle vise à changer l'attitude à l'égard de la poésie et à l'égard du monde, à changer les rapports entre ceux-ci. (Il est évident qu'une fois la «perspective» changée, la manière d'écrire change elle aussi. Et l'utilisation d'un «arsenal» de procédés tout à fait impressionnant me semble d'une normalité désarmante, qui découle du sérieux et de la profondeur de leur démarche, de la «mise» d'envergure et – non en dernier lieu – de ce qu'on nomme talent). «Les poètes de la génération '80 sont des «révolutionnaires» et non des «aristocrates» poétiques.» Tout au moins au départ sinon – pour certains – en fin de carrière également. Ce qui a dérangé, dès le début n'a pas été leur «fronde» – des spécialistes en «frondes» nous en avons assez, de Tudor George à Mircea Dinescu – mais leur désir de changer «les règles du jeu» littéraire.

La manière dont ont été «sélectionnés» et «valorisés» les poètes de la génération des années '80 est significative: il existe un certain ordre «d'accès aux maisons d'édition». Traian T. Coșovei a débuté en 1979, alors que Vlășie et Bucur ont débuté en 1984 avec des poésies écrites

pendant la même période que celles contenues dans le volume de Coșovei; de même, des poètes de la même valeur occupent une position «centrale» ou «périphérique».

La génération des années '80 est-elle postmoderniste? – La prose

Pour ne pas être soupçonné de faire un plaidoyer *pro domo sua*, je m'arrête ici et je vais analyser la situation de la prose. Étant donné que j'ai beaucoup d'amis parmi les prosateurs, je tiens à tirer d'emblée l'attention sur le fait que, dans ce cas-là également je ne discuterai pas du talent des prosateurs ou de la valeur de leurs écrits, mais d'une certaine localisation sur l'axe connu-nouveau, tradition-innovation. Localisation qui, bien entendu, peut être considérée aussi sous un éclairage axiologique – mais pas maintenant. La critique des «esprits mûrs» a déjà procédé à une opération de «sélection» parmi les «jeunes» prosateurs (Bedros Horasangian et Ion Lăcustă ont 39 ans, Mircea Nedelciu et Gheorghe Crăciun en ont 36, etc.) sur la base de goûts dont, comme on le sait, on ne discute pas (dont je ne discute pas) mais qui n'en sont pas moins visibles. Cristian Teodorescu, Ion Groșan, Bedros Horasangian, Ion Lăcustă ont fait presque l'unanimité – ce qui ne laisse pas d'être significatif – par l'accueil superlatif qu'ils ont reçu (seul Manolescu a été un peu plus réservé) justement parce que leur manière d'écrire avait quelque chose de «déjà vu». Leurs proses, même si elles «sollicitaient» les critiques, ne «brusquaient» pas, ne «bouleversaient» par leur horizon d'attente. Il y a plus, Mihai Ungheanu et, après lui, d'autres critiques de moindre importance de la revue *Luceafărul* («Hypérior») ont procédé à un véritable «sectionnement» parmi les «descentistes»: alors que certains d'entre eux étaient couverts de louanges dans «La Chronique littéraire», d'autres étaient attaqués dans certains articles en tant que groupe (de descente) – avec cette précision qu'il n'était même pas question, pour les premiers (dont on faisait l'éloge) d'être publiés dans *Desant* '83 («Descente '83»). Être «textualiste», «descentriste» est devenu synonyme – tout au moins pour Adrian Dăfir et *ejusdem farinae* – de «décadent», d'«amateur d'évasion hors de la réalité», de «nocif» et autres vocables carrément «proletcultistes» (selon l'expression d'Artur Silvestri). Évidemment, Mircea Nedelciu – l'un des promoteurs et théoriciens du textualisme, mais qui a été publié et primé par la revue *Luceafărul* – n'est peut-être pas encore (tout à fait) textualiste?!

Cette position contradictoire à l'égard des prosateurs de la génération des années '80 s'explique par des raisons qui dépassent la conjoncture littéraire (ou de politique littéraire, ou encore, comme certains se plaisent à dire, de «vie littéraire»). Le groupe «descentiste» lui-même n'est pas très homogène. Nous avons, à un pôle, des «prosateurs» plus ou moins «sages» comme Ion Lăcustă, Cristian Teodorescu, Hannibal Stănculescu, «réductibles» à la manière dont comprennent et pratiquent la prose des écrivains comme D. R. Popescu, Velea ou des prosateurs qui se sont affirmés peu après 1968 – Mihai Sin, Horia Pătrașcu, Gabriela Adameșteanu, etc.; à l'autre pôle se détachent par la pratique de leur écriture quatre «radicaux», selon moi: Gheorghe Crăciun, Emil Paraschivoiu, Mircea Nedelciu et Gheorghe Ene. (Gheorghe Iova, théoricien du «texte», me semble d'une moindre valeur comme écrivain, peut-être aussi à cause d'une obsession orthodoxe-textualiste.)

Mais les démarches de ces quatre prosateurs, bien qu'elles aient le même point de départ – le textualisme – s'en éloignent et partent dans des directions distinctes. Pour Gheorghe Crăciun (qui est aussi un excellent théoricien – mais parmi les écrivains de la génération des années '80 ce «filon théorique» n'est pas du tout rare, ce qui est un autre «signe distinctif» !) écrire / «textuer» c'est connaître son *corps*, le libérer, en avoir conscience, le valoriser (voir également son essai *Corps et lettre*). L'instance «ordinatrice» et «génératrice» de texte ne se trouve pas, selon Gheorghe Crăciun, au niveau du / des texte(s), ni même au niveau de la pratique du texte – le texte *ne s'écrit pas, n'est pas écrit, c'est le corps qui écrit*: «Le corps sait beaucoup plus», affirme le narrateur dans *Actes originaux / copies légalisées*. Position tout à fait originale grâce à laquelle le textualisme est sauvé de la stérilité et transformé en *autre chose*: instrument d'exploration de soi et d'exploration du monde, non seulement sensuel-objectal mais aussi (ce qui est nouveau) culturel-social. Le texte est, pour Gheorghe Crăciun, non pas un *but*, non pas un *objet*, mais un *moyen*, une *forme de manifestation dans le réel* (permettant également d'influencer et de «maîtriser» celui-ci).

«Ingénierie textuelle» – tel est le syntagme sous lequel Mircea Nedelciu place sa démarche d'écrivain. Nous nous trouvons déjà hors du textualisme, bien que les principaux syntagmes (et procédés) textualistes nous les rencontrerons dans les théories (et la pratique) littéraires de Mircea Nedelciu. Par «ingénierie textuelle», Nedelciu entend une forme de participation à l'humain / de construction dans l'humain par l'intermédiaire / avec l'aide du texte. L'existence culturelle (et sociale) étant un permanent intertexte, où les codes engendrent des critères axiologiques et des instances diverses, l'homme est «déchiré» entre des codes / instances / critères concurrents-alliés qui *l'alienent, le manipulent*. Qui substituent à ses besoins réels des besoins imaginaires, induits par le code / le texte qui le domine, code qui exprime des intérêts qui lui sont étrangers (à l'individu ordinaire). Parce démasquage permanent du relativisme des instances / codes / textes, Nedelciu se propose de procéder à une *désaliénation* du lecteur. Il cherche à lui offrir les instruments nécessaires pour *déjouer la manipulation* et pour *se construire soi-même*. (Nous pouvons comprendre ici la différence qu'il y a entre «les ingénieurs d'hommes» – la formule stalinienne – et «l'ingénierie textuelle» de Nedelciu. Celui-ci ne veut pas construire dans / des hommes, mais veut leur offrir les moyens pour *se construire eux-mêmes*, pour rejeter la *déconstruction* engendrée par les textes / codes au milieu desquels il vit.) Nedelciu ne rejette pas l'idée de code et de texte, ni même celle de manipulation, car elles sont à la base de toute structure sociale ou culturelle. Mais il veut *contrebalancer* les effets destructifs, les blocages qu'entraîne la prolifération «cancéreuse» de certains codes / textes – il veut donner au lecteur la possibilité de penser et de construire *son propre* texte. À l'instar de «l'ingénierie génétique» qui ne guérit pas les maladies mais cherche à déterminer (par des «informations») l'apparition de structures permettant au corps de se défendre contre les maladies tout seul, sur la base de ses codes.

Au sujet de Gheorghe Ene et d'Emil Paraschivoiu je ne me permettrai pas de discuter maintenant car, malgré la valeur de leurs écrits (et malgré leur âge), ils n'ont même pas publié un seul volume et mes appréciations pourraient sembler gratuites.

Je m'arrête ici. Et je me demande: comment le syntagme *postmodernisme* pourrait refléter ces démarches littéraires – originales et fertiles, à mes yeux? En aucune manière. Le

postmodernisme est une tentative pour capter le lecteur même en dehors d'une réelle communication: «C'est pourquoi si chez les modernes quelqu'un ne comprend pas le jeu, la seule solution qui lui reste est de le rejeter alors que chez les postmodernes il pourrait bien se faire que le jeu ne soit pas compris et qu'il soit ainsi pris au sérieux...»; «Gagner un large public pour peupler ses rêves, c'est peut-être ça aujourd'hui être à l'avant-garde... peupler les rêves des lecteurs ne signifie pas nécessairement les consoler... Peut-être est-ce les obséder.» (Umberto Eco, «Notes marginales et gloses au *Nom de la rose*», in *Secolul XX*, n^{os} 272-273-274). Ce n'est pas le cas pour les jeunes prosateurs et je crois que pour les jeunes poètes non plus. Le postmodernisme – tel qu'on l'entend en Occident – peut décrire certains phénomènes littéraires roumains qui sont cependant (relativement) marginaux. Le prestige culturel des zones d'où provient ce terme ne pourrait qu'embrouiller encore plus la perspective sur ce qui est vraiment nouveau, révolutionnaire dirais-je même, dans la littérature des jeunes. Ce serait de tourner l'attention et les efforts dans une direction non essentielle pour nous *ici et maintenant*, cela ne ferait qu'escamoter les problèmes réels de notre littérature contemporaine. Ce serait, pour employer une métaphore, comme si on «votait» de nouveau en faveur de Minulescu ou de Topârceanu et non pour Bacovia (je parle bien entendu de ceux qui ne «votent» pas toujours pour Maria Cunțan).

Le postmodernisme est-il un alexandrinisme?

Et si le *postmodernisme* désignait une certaine typologie ou, pour être plus précis, une «manière d'opérer», comme dit encore Eco? Les choses se compliqueraient alors énormément. Budai-Deleanu est-il postmoderne, dans *Țiganiada* («La Tsiganiade»)? (Souvenons-nous non seulement du ton parodique, mais aussi des «notes infrapaginales» ou des «discours politiques» de Janalău, Slobozan ou Baroreu.)

Et si on entendait par postmodernisme une période culturelle spécifique correspondant à «la troisième vague»? Le problème qui se poserait pour nous serait de savoir si (et dans quelle mesure) notre société est entrée dans l'ère postindustrielle. Je crois que nous avons encore un long chemin à parcourir jusque là. Et alors? Devons-nous craindre de ne pas être nous aussi «à l'heure» des Occidentaux? Mais si nous n'y sommes pas, comment y être? En adoptant un terme – tout simplement?! Je crois qu'à présent nos problèmes culturels et artistiques (et non seulement ceux-ci) diffèrent fondamentalement de ceux de l'Occident. Que nous le voulions ou non, par la forces des déterminations historiques, politiques (mais aussi culturelles), nous sommes plus proches des pays de l'Est que de ceux de l'Ouest du continent. La poésie et la prose naissent, chez nous, dans un *contexte* socio-culturel, objectal, relationnel semblable à celui dans lequel écrivent et publient les auteurs russes, tchèques, polonais, etc. Malgré tout le plaisir que je prends à lire Michel Tournier ou Thomas Pynchon ou encore John Barth, il me faut reconnaître que nos jeunes prosateurs sont moins proches, dans leurs démarches littéraires (et non seulement littéraires), de ces écrivains que d'un Șukșin, Rasputin ou Ancearov. (En guise de plaisanterie, je dirais que si pour les Occidentaux le postmodernisme est à l'ordre du jour, pour nous c'est certainement le poststalinisme.)

Mais revenons au postmodernisme: il nous faut constater que certains de ses traits sont – sans conteste – les signes d'un *alexandrinisme* qui caractérise la (une partie de la) culture de l'Occident. Quand les forces «vives» «tarissent» (en réalité, elles déplacent leur «centre d'intérêt» autre part, dans le domaine des «sciences humaines» ou dans celui de la technologie – pour reprendre une boutade d'Andy Warhol je dirais, en citant de mémoire: «Aujourd'hui les vrais artistes sont médecins et entrepreneurs») on voit apparaître au premier plan les *grammairiens* (l'un d'eux étant justement Eco, si souvent mentionné ici). En France, par exemple, les intellectuels contemporains les plus influents ne sont plus les écrivains (à la différence de la situation d'il y a trente ou quarante ans et selon une enquête de la revue *Lire* de 1981) mais les spécialistes dans les «sciences de l'homme»: Lévi Strauss, M. Foucault, R. Aron, etc. Il y a même plus, le seul écrivain (relativement) jeune (il a débuté en 1967), présent dans ce «top» est Michel Tournier, un postmoderniste (*id est alexandrin*), un *ré-écrivain* typique.

L'éclectisme, le scepticisme à l'égard d'une communication «simple», le retour sur le passé, l'effort visant à capter le public en «simulant», adoptant, acceptant, en dernière analyse, les «formes» (et les règles) de la littérature de consommation sont (par delà le talent des écrivains) des signes d'un certain épuisement spirituel. Dans ses «Gloses...», après avoir fait une analyse exacte des limites du postmodernisme, Eco lui donne (se donne) néanmoins une chance. Mais par un «tour de main», en affirmant que les postmodernistes cherchent le chemin vers le grand public non pas pour «consoler ce public, mais pour «l'obséder». Cela signifie pourtant – et Eco le sait peut-être mieux que moi – laisser le public *dans le même monde* (où il vit), accepter les «règles du jeu» de la société de consommation (que peut-il y avoir de plus obsédant que la publicité?). Quelle que soit la «marchandise» que l'on vend, le fait qu'on cherche à communiquer avec le lecteur par les canaux (les procédés) typiques de la consommation signifie qu'on le traite comme *consommateur*, qu'on l'institue en tant que *consommateur* (car – c'est là un truisme – la littérature invente *aussi* son lecteur).

Le postmodernisme est, certes, la «limite extrême» du modernisme, il reflète l'épuisement de celui-ci, mais ne s'arrête pas là: il marque une réaction bien «conservatrice», de repli, presque inhérente dans les problèmes de l'humain. Rapporté au modernisme, le postmodernisme constitue un progrès uniquement dans la mesure où le reflux est lui aussi un mouvement. Si l'on compare Barth à Joyce (et si l'on fait abstraction de leur valeur), l'écrivain américain nous apparaît, à l'évidence, plus «facile» et – pourquoi pas? – plus «conformiste». Tous les procédés spécifiques de Barth (et, d'une manière générale, des postmodernistes) – réécriture parodique, imitation des différents styles et codes culturels, ironie, mélange des plans narratifs, etc. – on les trouve déjà chez Joyce. Mais alors que chez celui-ci ils avaient une densité et une intensité (presque) insupportables et servaient à une démonstration, à la fois littéraire et existentielle, chez Barth tout a l'air d'un «jeu de société» (littéraire) où le lecteur est «ensorcelé» et «obsédé» (même sexuellement, parfois), mais non «choqué» et «modifié».

Faisons aussi appel à l'histoire de la culture: le baroque, affirme Hocke, emploie des procédés pararhétoriques, «non conformistes», propres au maniérisme, mais pour construire un discours «de l'ordre», centré sur les valeurs césariennes, les valeurs de l'autorité (laïques

ou religieuses), je ne crois pas que le postmodernisme puisse être identifié – typologiquement – au baroque, mais je crois qu'il est au modernisme ce que le baroque était au maniérisme (j'emploie les sens donnés par Hocke): il «intègre» ce qui se voulait auparavant – sur le plan littéraire, un geste non conformiste. Au XVII^e siècle, les «valeurs» centrales étaient l'autorité étatique et l'autorité ecclésiastique, à présent ce sont – en Occident – l'économie de consommation et l'hédonisme «condimenté» de scepticisme intellectuel.

Après le modernisme: postmodernisme ou «nouvel anthropocentrisme»

Certes, le modernisme «a fait son temps». Cependant, le postmodernisme n'exprime pas *tout* ce qui vient après le modernisme mais, à mes yeux, seulement le phénomène littéraire (culturel) qui, refusant d'être (ne pouvant plus être) moderne, ne peut pas non plus *dépasser* par un *nouveau projet* (existentiel, littéraire, culturel) le modernisme. Heureusement, l'époque que nous traversons est beaucoup plus complexe. À côté de «l'ironie rétro» du postmodernisme, on peut entrevoir les signes d'un retour à la «radicalité» (au sens rigoureusement étymologique) et à la «simplicité» de la normalité, de l'homme «en soi et pour soi» (de la poésie de Lowell dans *Life Studies* aux livres des *Sibériens*).

Comme la fin du siècle dernier, qui contenait aussi bien une littérature «datée» *fin de siècle*, une littérature qui prolongeait sous une forme ou une autre le romantisme (de Sully Prudhomme à Albert Samain, de Longfellow à Geibel, de ces écrivains – admirables, en définitive – qu'étaient Villiers de l'Isle-Adam et Barbey d'Aurevilly à Huysmans, etc.) que les germes de la littérature du XX^e siècle (sinon des œuvres qui ont marqué la configuration de ce siècle – et on rencontre ici Jarry, Emily Dickinson, Whitman, Rimbaud, etc.). On voit que le postmodernisme est, au fond, une «fausse solution» quand on constate aussi la relation qu'il établit avec les formes littéraires «périphériques», relation que les formalistes russes considéraient comme essentielle pour qu'on puisse comprendre le «progrès» de la littérature. Ces formes sont parodiées, traitées avec ironie, recontextualisées, mais *ne sont pas*, en dernière analyse, *resémantisées*, employées pour modifier la vision du monde, la «physionomie» de la littérature. Quand les formalistes parlaient de l'emploi des formes (des espèces) «marginales», de leur resémantisation, ils avaient en vue non pas tant leur ré-écriture ironique, parodique ou le changement de leur sens «littéral» par la modification du «milieu» textuel que, surtout, leur *revalorisation*, leur transformation en espèces (formes) «centrales», par la modification de la convention littéraire et de la vision du monde (et ayant pour résultat ces modifications). Or, le «populisme» des postmodernistes n'est – sur le plan esthétique – qu'une sorte de «bonjour, peuple!». Je suis persuadé qu'après le modernisme, nous assisterons (nous devrions assister) à un retour à «l'humain» – de même que le modernisme a été une «déshumanisation» – à un nouveau classicisme, à un nouvel anthropocentrisme. L'obsession du langage, des mondes «seconds» a conduit à une impasse; en plus, les sciences humaines se sont éparpillées en une multitude de langages et d'approches de plus en plus spécialisées qui ne font qu'atomiser et aliéner eux aussi l'humain.

Une nouvelle synthèse s'impose, mais non une synthèse tournée sur le passé, une *synthèse-puzzle* (une sorte de «rétro-»ironie) comme celle du postmodernisme, mais une

synthèse dérivant d'une nouvelle vision, d'un nouvel engagement existentiel. On cite de plus en plus souvent l'expression de Malraux: «Le XXI^e siècle sera religieux ou ne sera pas», sans trop approfondir le sens de ses paroles. «Religieux» peut signifier un cul-de-sac, une nouvelle aliénation, si cela ne signifiera pas, en fait, «spirituel». Non une spiritualité «pure», mais une *spiritualité du corps* ou, si vous préférez, *un nouveau corps spirituel*.

En guise de conclusion

Le postmodernisme est – sur le plan littéraire et artistique – une expression appartenant à un moment intellectuel (mais aussi technologique et spirituel) concret, principalement occidental; l'emploi du terme dans notre littérature me semble, dans la plupart des cas, inadéquate. Ne nous laissons pas abuser par la facilité avec laquelle on peut découvrir chez les écrivains roumains contemporains, en particulier les jeunes, des *procédés* similaires à ceux utilisés par les postmodernistes. Dans la définition d'une typologie, d'un courant littéraire, l'essentiel n'est pas l'utilisation de *certaines procédés* (les «figures» étant, au fond, un bien commun de la littérature de toutes les époques) mais surtout l'attitude à l'égard de l'acte d'écrire, la relation avec le lecteur, la vision du monde qu'on peut découvrir *sous* «l'écorce» rhétorique. Les romantiques ou les modernes ne se distinguent pas tant par la rhétorique (ni même par la poétique) que par une certaine «métaphysique» (Hugo Friedrich le démontre on ne peut mieux pour la poésie moderne).

En simplifiant la question au maximum, je dirai que la «métaphysique» du modernisme consiste à contester la portée du «réel», du «normal», du «référentiel» (d'où la «transcendance vide», la «déshumanisation», la «magie verbale», les univers «seconds», parallèles), à faire du poème un «objet» qui *ne communique pas* mais *se communique* et qui peut exister (qui existe) *aussi* en l'absence du lecteur. Les postmodernistes sont préoccupés de communication *mais ne peuvent remplir le «vide métaphysique» des modernes qu'en ayant également recours à des mots*. D'où la «boulimie» (lexicale, de langages, de codes, de structures narratives) des postmodernistes, d'où la sensation de stérilité produite par de nombreux écrits postmodernistes. La «métaphysique» des postmodernistes est une métaphysique du «remplissage», de la «présence» (dans une page), de la productivité (voir également les déclarations de John Barth au sujet de son dernier roman, *Letters*). Le besoin d'exister est *pensé* (d'où la *froidueur*, la *lucidité* typiques des postmodernistes) et non *senti*, c'est le fruit de déductions et non d'un besoin de manifestation vitale. Le postmodernisme est peut-être, un *projet littéraire*, mais ce ne saurait être, en aucun cas, un *projet existentiel*.

Ce que j'ai appelé, faute d'un autre terme, meilleur, un *nouvel anthropocentrisme* propose justement un *tel projet existentiel*. Sa «métaphysique», c'est justement «l'humain ordinaire», c'est une «normalité» (du vécu, de la perception, de la signification) *nécessaire, re-faite* dans / par la littérature. Il se propose de le revaloriser, de lui redonner sa signifiante *ici et maintenant*, de *re-centrer* l'homme «pulvérisé» par des technologies, des langages, des codes culturels et idéologiques, de *re-construire* dans / par l'écriture une réalité au centre de laquelle se trouve, malgré tout, l'homme. Un «projet» qui n'est pas encore très clair et très cohérent mais dont j'aime voir les germes dans *Life Studies* ainsi que dans les livres des *Sibériens*, dans ceux de

Kundera ou de Sabato, dans *Le corps qui en sait beaucoup plus* de Crăciun ou dans *L'ingénierie textuelle* de Nedelciu. Pour ne pas être soupçonné de parti pris, je précise que je vois – maintenant – dans la position théorique et les écrits de ces deux derniers auteurs (comme dans les ouvrages de quelques autres jeunes écrivains roumains) non pas forcément des réalisations, mais bien plutôt des prémisses qui annoncent de grandes œuvres à venir. Et puisque nous voilà de nouveau au point de départ, à l'espace littéraire roumain, je voudrais réaffirmer ce qui suit:

- soutenir que toute la poésie roumaine contemporaine est postmoderniste est un généreux et beau sophisme qui fonctionne d'une manière compensatoire et calmante (sur le plan socio-culturel) et comme un narcotique (sur le plan esthétique);
- les poètes et les prosateurs de la génération des années '80 ne sont pas, pour la plupart, des postmodernistes; pour ne citer que des poètes: au départ, même ceux qui peuvent être facilement interprétés comme des postmodernistes (Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru) sont des poètes. Les écrivains de la génération des années '80 participent, par ce qu'ils sont de meilleur, à un projet existentiel (et, bien entendu, littéraire) qui peut être le mieux «lu» comme *un nouvel anthropocentrisme*;
- je crois qu'il existe aussi des auteurs (surtout des prosateurs, comme Mircea Horia Simionescu ou Paul Georgescu, mais aussi un poète important, Mircea Ivănescu) qui pourraient être analysés avec profit à l'aide de la «grille» du postmodernisme; cette «direction» comprend, notons-le, des auteurs en général mûrs, qui écrivaient «d'une manière postmoderniste» presque en même temps que les Occidentaux (voilà un cas de synchronisme au sujet duquel il convient de méditer);
- l'emploi du terme s'impose donc, mais seulement avec l'acception que lui donnent les théoriciens occidentaux, sans qu'on essaye de le manipuler et surtout, sans illusions;
- sans illusions, en ce sens que l'utilisation d'un terme nouveau ne nous rend pas forcément plus intelligents ou plus talentueux, que notre littérature ne devient pas plus remarquable ou plus «compétitive» sur le plan universel si «nous avons nous aussi nos postmodernistes».

Et cependant... *le postmodernisme aux portes de l'Orient*. Que cela sonne bien! Quelle lointaine, quelle impossible histoire. La sincérité est triste, hélas! et je n'ai pas lu tous les livres.

mai 1996

La reconstruction du moi de l'auteur

ION BODGAN LEFTER

Le terme de *postmodernisme* est devenu l'objet d'une attention suivie de la part du monde culturel roumain – du monde littéraire tout d'abord – vers le milieu des années '80, avec un retard appréciable par rapport au début de la fortune de ce concept dans les cultures occidentales, juste assez tôt cependant pour ne pas «rater» la vogue critico-théorique et philosophique des débats ouest-européens et surtout américains consacrés au postmodernisme dans la seconde moitié des années '80 et dans les années '90. Sans éliminer les connexions relevant du comparatisme, qui expliquent la mode que connaît ce terme et ce concept par la contamination culturelle et «l'importation» des termes, j'esquisserai ci-dessous les autres motivations, d'ordre intérieur.

En effet, le terme et le concept ne sont apparus et ne se sont imposés dans l'espace roumain que lorsque certaine évolution de la littérature a «réclamé» nécessairement leur présence. D'où le déphasage par rapport à d'autres cultures. À l'époque des premières ébauches occidentales de poétiques postmodernes, les arts roumains étaient nettement dominés par les tendances néo-modernistes qui se sont vigoureusement affirmées lors du «dégel» idéologique admis par le régime communiste dans les années '60, après plus d'une décennie de «proletcultisme». Vers la fin des années '60 et tout le long des années '70, les livres des pionniers de la postmodernité roumaine comme les remarquables poètes Leonid Dimov et Mircea Ivănescu ou prosateurs Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu ou Costache Olăreanu ont été sinon ignorés, en tout cas maintenus quelque part en «marge» du système de la littérature roumaine de cette période. Seule l'apparition, aux alentours de 1980, d'une nouvelle génération d'écrivains a suscité un débat ample et passionné – non dépourvu de tension – sur la réforme profonde de tout le domaine artistique national. Respectant une logique référentielle du langage métaculturel, ce phénomène de grandes proportions a précédé l'apparition et la diffusion rapide de ce terme. À mesure qu'elle s'est imposée sur la place culturelle roumaine, une certaine réalité de la littérature a été débattue de plus en plus souvent et conceptualisée, après quoi a été «découvert» le terme adéquat pour le phénomène en question – le *postmodernisme*, bien entendu.

Les difficultés auxquelles se heurte une analyse du postmodernisme littéraire roumain sont amplifiées par l'insuffisante élaboration d'une théorie de la modernité dans cette petite culture néo-latine. Se trouvant sous l'influence française surtout, la littérature roumaine s'est institutionnalisée seulement vers le milieu du XIX^e siècle; elle n'a réussi à «rattraper» l'histoire du classicisme et du romantisme européens que vers 1880. La modernité roumaine s'est formée à pas chancelants jusqu'en 1900 et avec impétuosité seulement pendant l'entre-deux-guerres, «perturbée» en permanence par des tendances – parfois très fortes – du type traditionaliste,

classicisantes, antimodernistes. Dépourvu d'homogénéité, contesté, souvent interprété abusivement, le modernisme artistique roumain n'a pas stimulé – ni à l'époque de son développement, ni plus tard – l'articulation de modèles explicatifs globaux. La constitution d'un mouvement postmoderne suppose – entre autres choses – la récupération de ce handicap de théorie de l'histoire culturelle. Une esquisse, très concentrée, des motivations internes de l'évolution du modernisme au postmodernisme dans la littérature roumaine pourrait être – en trois étapes – la suivante:

1. Après 1880, la littérature roumaine se fixe une structure modern(ist)e globale qui se caractérise – s'il nous faut trouver une coordonnée-étalon – par une tendance à l'autonomisation du langage (des langages) spécifique(s): dans le domaine de la poésie – par la «dépersonnalisation» du moi «narrateur» qui se réfugie dans des sphères abstraites, para-réelles, derrière le rideau épais des styles de plus en plus raffinés et de plus en plus chiffrés, ayant pour but la purification dans le sens de la révélation «lyrique»; dans le domaine de la prose – par «l'atomisation» de la personne, au cours de l'introspection dilatée, dans la mouvance proustienne et joycienne (processus associé, dans les conditions particulières de l'évolution de la prose roumaine, à «l'adjonction» des types romanesques traditionnels); dans le domaine de la critique – en imposant un «impressionnisme» émis par l'auteur, une instance «de papier», sensible aux textes qui communiquent un «frisson lyrique», qui communiquent «l'ineffable».

2. Stoppé artificiellement pour un temps, dans les années '50, par le régime communiste, ressuscité après une quinzaine d'années sous des formes en apparence nouvelles, le modernisme roumain voit ses disponibilités combinatoires et de profondeur tarir complètement, en fait, dans les années '60 et '70 pour devenir une structure en voie d'extinction, en voie d'appartenir seulement à l'histoire.

On assiste, aux environs de 1980, dans la littérature roumaine, au passage vers «autre chose», vers une structure qui a quelques racines (peut-être) avant même la seconde guerre mondiale et dont les symptômes se manifestent de plus en plus souvent dans les années '70, une structure qui fait suite au modernisme et qu'on a nommée, donc, *postmodernisme*. Ce qui caractérise celui-ci, sur le plan de l'attitude de l'auteur, c'est une tendance à recouvrer les valeurs humaines, «personnalistes», c'est une nouvelle ouverture vers le réel, vers «l'authenticité» du monde et de l'être qui (se) transcrit; et sur le plan des mécanismes «poétiques», le fait qu'il se place à un autre niveau de la conscience critique incorporée dans le texte, capable de joindre comme jamais auparavant à la spontanéité du talent la préméditation des effets et leur contrôle attentif. D'où le paradoxe que la «nouvelle authenticité» provient d'une conscience aiguë de l'artifice, contraint par tous les moyens de sortir du cercle fermé de sa propre autonomie et de participer à l'effort visant à exprimer une autre sensibilité, désireuse de confession. Il s'ensuit qu'une nouvelle stylistique «réaliste», affirmant une démocratisation du langage de la littérature et le rapprochement entre le sujet et l'objet par le captage des observations, des sensations et des pensées d'une manière plus directe, soumet à son autorité une vaste action de récupération, de reconditionnement et de réutilisation du stock culturel existant, par une ouverture sans précédent vers tous les styles et toutes les manières. Le

mouvement de *rapprochement*, sur le plan de l'attitude, de la „Weltanschauung”, se trouve double d'un *éloignement* par rapport au plan de l'écriture. La nécessité intérieure de retrouver la fraîcheur, la franchise, «l'être simple», concret, biographique, suppose le maintien sous contrôle du langage. Si l'auteur moderniste «se laisse submerger» par les mots, absorber dans leur fin réseau, l'auteur postmoderniste cherche à dire lui-même les mots, à re-tester leur in(fidélité) sémantique et à les intégrer dans le grand appareil stylistique qu'il s'efforce de mettre au point pour pouvoir adresser son message. Il en arrive ainsi à employer – en les re-contextualisant et en les re-sémantisant – des styles «anciens» et des composants culturels connus, soumis dans le texte à une tentative de fidélité accrue. Dans des proportions plus ou moins grandes, la page acquiert l'aspect d'un éclectisme stylistique obligé – dans un sens opposé aux subtilités gratuites et «décadentes» du type alexandrin – de contribuer à l'expression de la franchise que se proposent la sensibilité, la pensée et la sensorialité nouvelles. Il existe, en même temps, une «jubilation» de l'évasion hors des contraintes du modernisme, la joie d'une «détente» de la création, devenues compatibles avec le sourire, l'humour libre et – au bout du compte – avec tout procédé à même de capter l'intérêt du lecteur. Un lecteur attiré cette fois dans une relation active, impliqué – à partir d'une position elle aussi «démocratique», d'«égalité» avec l'auteur (et même orientée vers l'utopie du «populisme») – dans l'aventure de sa re-définition dans le monde.

Les symptômes de l'attitude postmoderne décelables dans la littérature roumaine des années '80-'90 sont les suivants:

- le «retour de l'auteur» au texte;
- la re-«biographisation» des personnes grammaticales par un nouvel engagement existentiel;
- l'implication plus soutenue dorénavant dans la réalité quotidienne;
- l'effort pour éviter les pièges d'une confession «naïve» en divulguant les mécanismes textuels et en atteignant ainsi – par une telle divulgation,
- un pathétisme plus profond.

Les symptômes stylistiques:

- l'extension de la narrativité à la poésie et à la critique, en particulier sous la forme de l'écriture type journal;
- l'expulsion de la métaphore de la position dominante qu'elle détenait dans le modernisme;
- le fait de cultiver les effets de franchise syntaxique et lexicale, mais aussi
- la manifestation d'une distanciation «professionnelle» par rapport au jeu trompeur du langage, d'où l'action du type critico-théorique exercée de l'intérieur de l'œuvre, souvent transformée (ou masquée) en ironie;
- le surétagement textuel;
- le multistylisme;
- le recours à l'allusion culturelle, à la citation, au collage, au pastiche, à la parodie et à d'autres formes d'intertextualité;
- une homologie stylistique plus accentuée entre les genres.

Et caetera.

Le phénomène dont nous parlons a eu, vers le milieu des années '80, une forte tendance de généralisation grâce à la création conjuguée d'un grand nombre d'auteurs d'âges

différents. Jamais dans la période de l'après-guerre on n'a enregistré dans les commentaires de la presse culturelle roumaine un tel «sentiment de changement», le sentiment que la littérature, la poésie, la prose et la critique ont exhibé tout à coup un nouveau visage, de nouvelles ouvertures, de nouvelles structures stylistiques, de composition et concernant l'attitude de l'auteur. Ce sont des mutations préparées de longue main, suivant des traditions plus ou moins éloignées qui maintenant seulement se sont manifestées, rétrospectivement. La perception de ces mutations comme une manifestation d'ampleur a placé dans une position centrale la démarche de la nouvelle génération, des années '80, dont l'impact a été – de ce point de vue, en ce moment culturel – décisif comme phénomène de génération, supra-individuel, abstraction faite de la force et de la valeur des personnalités qui en font partie. Tout le long de la décennie qui vient de s'écouler, cette jeune génération a pris peu à peu l'initiative dans l'espace de la littérature roumaine, imposant le postmodernisme comme un courant ample, défini par *un type nouveau de rapport que le moi de l'auteur entretient avec le monde et avec le texte, avec la vie et la littérature, par un nouveau type d'attitude du moi*. «Nouveau» dans le sens d'une nouvelle contextualisation de cette attitude, apparue sous le signe des transformations subtiles et profondes qui ont eu lieu dans la sensibilité supra-individuelle de l'époque. Tout le paradigme de traits de la littérature postmoderne exprime certaines réactions d'ordre paraculturel. La compréhension de sa position réelle (du «paradigme») dans le sens des grands mouvements des courants littéraires dépend de la manière dont nous saisissons la hiérarchie des éléments à l'intérieur de ce paradigme et surtout de l'identification de ce trait central, «essentiel» qui justifie, pour ainsi dire, «ontologiquement» la stabilisation d'une structure mentale nouvelle. Dans cet ordre d'idées, il nous faudra concéder que la prédisposition «récupératrice» ou l'ironisme sont des conséquences (parmi d'autres) de l'attitude du moi qui s'exprime dans le texte, elle seule étant décisive pour l'appartenance à la catégorie de la postmodernité littéraire. À ce point «chaud», on peut constater l'opposition déterminante à l'égard du modernisme: dans l'espace de celui-ci, l'attitude du moi était de désengagement, de «purification», de projection dans le surréel, de «déshumanisation» (c'est le moment d'observer que ce trait que le célèbre théoricien allemand Hugo Friedrich a identifié et qui est enregistré à côté d'autres traits, occupe la position centrale du paradigme moderniste); alors que dans le postmodernisme, ce qui est essentiel c'est la ré-orientation du moi vers l'existence réelle, la «ré-humanisation», la «re-personnalisation» et la «re-bio-graphisation» de l'être psychologique et social qui découvre son intégralité et abandonne l'utopie de l'isolement dans le langage. Processus qui suppose un engagement brusque et total, entraînant les couches profondes de la conscience correspondant aux mutations susmentionnées de la sensibilité, des mentalités. Quand au reste, la «nouvelle structure» (expression par laquelle le prosateur roumain Camil Petrescu exprimait, dans l'entre-deux-guerres, une autre perception du changement) comprend un grand nombre d'éléments, rarement ou même jamais repérables simultanément sur une seule et même page de littérature, chez un seul et même auteur. Le dénominateur commun est justement «le rapport que le moi de l'auteur entretient avec...». Le postmodernisme roumain s'est construit à la mesure de cette reconstruction du moi de l'auteur, de l'être dans le monde...

Entre le modernisme et le postmodernisme

GHEORGHE CRĂCIUN

Constataions et précautions

Pour commencer il me faut attirer l'attention sur le fait que la discussion autour du postmodernisme a lieu, chez nous et ailleurs, quand même le concept de modernisme n'est pas très clair. On sait seulement qu'il existe des points de vue qui intègrent dans le modernisme le symbolisme (comme modernisme précoce, et le meilleur exemple à cet égard est Hugo Friedrich) ou l'avant-gardisme (comme modernisme radicalisé, dans la vision d'Umberto Eco, par exemple). Le modernisme connaîtrait aussi une étape néo-moderniste représentée par la littérature des premières décennies après la seconde guerre mondiale, ou le postmodernisme lui-même est une forme de néo-modernisme. Toutes ces distinctions et assimilations on les retrouve dans le livre de Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity*, récemment publié en traduction roumaine.

D'autre part, il pourrait même y avoir, à la rigueur, un anté-modernisme postmoderne, qu'il faudrait chercher en remontant loin dans le temps, à la fin du XVIII^e siècle, dans la prose de Lawrence Sterne ou dans la poésie de Wordsworth, sinon encore plus loin, dans la poésie de Gongora et les romans de Cervantes. On peut se demander si la relation modernisme–postmodernisme a une valeur chronologique ou typologique. Le célèbre livre de G. R. Hocke, *Le maniérisme dans la littérature* pourrait avoir aujourd'hui pour titre, tout en gardant les distinctions et les exemples de l'auteur, mais en les renforçant par-ci par-là, *Le postmodernisme dans la littérature*. Il s'ensuit que le postmodernisme est une variante du maniérisme, bien que, en fin de compte, personne n'en mettrait la main au feu.

Si l'on continue d'examiner les équivalences possibles, il est hors de doute que nous risquons de tomber dans le jeu dangereux de l'hégémonie des concepts, en nous demandant inutilement lequel d'entre eux est le plus fort. Étant donné l'ambiguïté foncière des notions avec lesquelles nous opérons, je ne crois pas que nous pouvons nous permettre un tel luxe. Le postmodernisme existe, s'il existe, seulement dans la mesure où il institue un nouveau paradigme culturel. Seulement s'il l'institue vraiment et ne se contente pas de reprendre et de développer celui qui existe déjà, dans sa prévisible variante parodique.

Mais quelqu'un peut-il dire avec la plus grande conviction que la nouveauté est possible sans resémantisation? L'historique et le typologique se conditionnent réciproquement. L'ambivalence est implacable. Il n'existe pratiquement pas de concept historique qui ne suggère pas tout de suite une séduisante extrapolation typologique. De cette ouverture dérivent ensuite de nombreuses confusions et complications. Il convient de noter cependant que la

resémantisation et la réécriture semblent des principes sacro-saints du mouvement postmoderne, alors que le modernisme lui-même en use pleinement.

Les raisons qui conduisent à l'apparition de nouveaux concepts culturels et littéraires peuvent avoir les motivations les plus diverses. Toutefois, ce qui devrait nous préoccuper vraiment ce ne sont pas les causes extérieures, conjoncturelles, qui font que quelqu'un, un théoricien ou un écrivain, soutienne la nécessité d'un terme nouveau ayant une valeur épistémologique (à la manière de John Barth, par exemple, dans l'article *La Littérature du renouveau*, publié en 1967), mais ce qui se passe effectivement dans le champ du langage, de l'esthétique et des mentalités culturelles, où il faudrait pouvoir saisir une nouvelle configuration ontologique. Le moment qui marque le changement des codes de communication et l'apparition d'un autre modèle littéraire et de vie est essentiel même lorsque celui-ci ne possède pas encore un concept qui puisse le distinguer. Quand ce changement apparaît, la nouveauté se manifeste dans le champ de la création effective, de la création institutionnelle à la création vestimentaire, par exemple. Autrement, toute théorie, tout manifeste peuvent rester lettre morte ou un simple vœu. Certes, on ne saurait omettre le fait que l'article de John Barth s'appuie sur d'innombrables exemples, la plupart d'entre eux vraiment symptomatiques. On peut même parler dans ce cas d'une relativité on ne peut plus prudente des inclusions.

Ce qui est plus grave, c'est l'enthousiasme que manifeste Ihab Hassan, lequel, désireux de faire la plus ample démonstration possible, a recours, pêle-mêle, dans ses exemples, à des poètes et des prosateurs qui ne sont pas, par leur option stylistique, exclusivement postmodernistes, mais appartiennent tous au même moment historique. En faisant ce reproche à Ihab Hassan, je ne cache pas que j'ai moi-même ma propre opinion au sujet du postmodernisme. Opinion que j'essaierai d'ailleurs de présenter ci-dessous. Mais le théoricien américain peut être démenti aussi par ses propres catégories. Peut-on parler avec certitude, dans le cas de Garcia Marquez, d'Alain Robbe-Grillet, de Borges ou de Julio Cortazar, d'«anarchie», de «déconstruction», de «surface», d'«épuisement», d'«absence», etc. ? Ou des noms comme Philippe Sollers et Maurice Roche, qui relèvent de l'expérimentalisme et de la néo-avant-garde française des années '70, peuvent-ils être inscrits, sans sourciller, au palmarès postmoderniste ? Sans parler du fait que les tableaux de traits dis-tinctifs «modernisme» / «postmodernisme» dressés par Ihab Hassan sont trop riches, trop hétérogènes et, par endroits, réversibles. La complexité sémantique et ontologique des deux espaces est évidente, mais les nuances et les faits essentiels ne peuvent être mélangés sans aucune hiérarchie, dans un carrousel ahurissant de concepts, uniquement pour faire des distinctions spectaculaires. Une solution pourrait être de voir dans le modernisme et le postmodernisme des «méta-épistémès» qui englobent, à leur tour, des mouvements, des programmes, des courants lesquels relèvent d'une période plus longue de temps (dans le cas du modernisme, presque un siècle!). Dans cette situation, les traits en question pourraient être groupés en noyaux chronologiques et problématiques. Pour la première colonne de concepts établis par Ihab Hassan, celle qui concerne le modernisme, les traits se polarisent différemment dans le modernisme précoce, l'avant-gardisme, le modernisme proprement dit et le néo-modernisme. On pourrait bien procéder à des recherches en ce sens.

Ce serait cependant une préoccupation dépourvue de perspective que de continuer cette discussion par de telles objections. En ce qui me concerne, cherchant moi-même à proposer un point de vue sur les concepts de «modernisme» et de «postmodernisme», j'éviterai de recourir à une trop vaste bibliographie, de contredire tel spécialiste d'envergure ou d'approuver tel autre, j'ai même l'impression que chez nous, en Roumanie, la discussion devient souvent stérile et fastidieuse par le complexe de la liste bibliographique et des opinions ayant une grande résonance. Depuis que le postmodernisme a commencé à être (ré)interprété par Heidegger, Vattimo, Lyotard, Derrida, les choses sont devenues encore plus compliquées, dissipées en une gamme infinie de nuances, et c'est justement l'élément littéraire, celui qui devrait nous intéresser en premier lieu, qui n'a ainsi qu'à perdre, je ne veux pas paraître quelqu'un qui sous-évalue l'importance des perspectives philosophiques dans la manière d'aborder la littérature, mais je tiens à faire observer que le modernisme est loin d'avoir eu le privilège de bénéficier d'un aussi grand nombre de points de vue extérieurs, épistémologiques, herméneutiques, phénoménologiques ou d'autre nature, je ne suis pas, moi non plus, évidemment, en faveur d'une analyse en fonction exclusivement des principes esthétiques, immanents, mais je crois que l'élément dont nous devrions tenir compte en premier lieu est le langage dans sa relation avec la structure des textes, avec les mentalités dans leur manifestation historique et avec la fonction sociale de la culture.

La littérature moderne et la motivation du langage

Pourquoi le langage? Parce que c'est au langage que nous avons un accès immédiat, en toutes circonstances, quelles que soient les valeurs humaines qu'il exprime. Mais c'est déjà là un truisme trop peu convaincant. Ce qui est beaucoup plus significatif c'est le fait que la littérature de la société moderne illustre, pour un très grand nombre de personnes, du lecteur habituel au spécialiste de la lecture, une crise fondamentale du langage. La modernité est un synonyme de la crise et tout le problème consiste, en fin de compte, à savoir quand commence vraiment cette longue période critique dans laquelle nous nous trouvons encore. Le moment de la rupture, faut-il le situer à l'époque de la Renaissance qui, par la découverte de la perspective en peinture et de la rationalité de la distinction entre micro- et macrocosme, introduit, dans notre manière de voir le monde, l'artificialité et la technologie d'une rhétorique sans mystère divin? Faut-il donner raison à T. S. Eliot qui est d'avis qu'avec les poètes métaphysiques anglais du XVIII^e siècle (Donne, Dryden, Cowley) apparaît le divorce définitif entre la raison et la sensibilité, divorce devant lequel même le romantisme se révèle impuissant? Faut-il dire, avec Ortega y Gasset, que la littérature moderne est une littérature de «déshumanisation»? Baudelaire avait-il raison, avant le philosophe espagnol, quand il disait que la modernité c'est le présent, le caractère périssable de la valeur, la recherche de l'originalité à tout prix?

Mais tous ces phénomènes, comment se reflètent-ils dans le langage? La crise des formes de communication est une réalité inconnue pour la littérature européenne jusqu'à Novalis, Coleridge et Wordsworth. Et même dans le cas des romantiques majeurs (j'inclus ici également Blake, Nerval, Hölderlin et Eminescu), la méfiance à l'égard du langage ne se manifeste pas

comme une crise grammaticale, comme une crise des structures linguistiques. Le moment où se manifeste la suspicion à l'égard des forces de la langue, le moment où les poètes essayent de proposer des langages autonomes, possibles à travers une autre grammaire que celle déjà connue, est implacablement lié à la seconde moitié du siècle dernier quand, selon l'opinion quasi-unanime des spécialistes, la littérature se trouve ébranlée pour la première fois dans son histoire par une crise du code qui est restée même aujourd'hui insurmontable.

Ce n'est pas le fait qu'avec Mallarmé et Rimbaud la poésie aboutit à la conviction qu'elle est autre chose que le langage habituel, fût-il orné de fleurs de rhétorique, qui re présente la couse de la rupture – c'est le retrait du code poétique de sous le contrôle du lecteur et la suspension des compétences herméneutiques de ce dernier. Tout processus d'automatisation du poétique et du littéraire en général trouve son reflet dans le péché (originnaire pour toute l'histoire ultérieure de la poésie moderne) de l'incommunicabilité. George Steiner (*Après Babel*), ainsi que Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*), se sont occupés de cette question dans leurs écrits, avec un talent incontestable, aussi n'est-il plus besoin d'insister. Je ne peux m'empêcher cependant de répéter que la rupture du pacte avec le lecteur est si profonde non seulement parce que la poésie, excédée par la rigidité des genres et des espèces et par sa condition d'art de l'ornementation prosodique et stylistique, a cherché purement et simplement autre chose, des formes d'expression plus libres, qui lui soient propres, mais surtout car il existait des raisons intérieures, ontologiques, commandées par un nouveau type de sensibilité. L'intériorisation du lyrisme, la renonciation à l'anecdote et à la discursivité, l'attention accordée à l'ambiguïté et à l'opacité du message, la musicalisation du discours sont des moyens pour capter les contenus psychiques irréductibles, uniques, donc impossibles à atteindre par l'intermédiaire du langage communautaire. Il en va de même dans le cas où la poésie vise non les couches obscures de l'âme, mais la transcendance des idées et le logos primordial, comme dans la poétique de Mallarmé. Antérieur au symbolisme, la poésie n'a été qu'une illustration du célèbre principe horacien *docere et delectare*, avec des accents plus appuyés tantôt sur le premier terme, tantôt sur le second, et poursuivait des buts implacablement extérieurs. Après 1870, la poésie devient connaissance, exploration intérieure, démarche orphique. Mais le destinataire de cette modalité gnoséologique n'est plus le lecteur, la communauté sociale. Ou, en tout cas, on voit disparaître la préoccupation pour un lecteur extérieur, conventionnel, averti. Le langage privé devient essentiel: tout ce que peut encore faire le lecteur est de s'arracher des conditionnements de son langage public et d'essayer d'adapter sa sensibilité à la nouvelle forme de communication. Une forme de communication libérée de l'univocité du sens, donc privée de toute certitude de la compréhensibilité du message.

Mais ce sont là des choses bien connues. Ce qu'on n'a pas assez remarqué c'est la raison pour laquelle on en est arrivé à cette situation qui fait que la poésie se voit obligée de renier sa nature et les fonctions instituées par une longue tradition. On dit aujourd'hui que la révolte de la poésie contre sa propre condition ne représente qu'une tentative de gagner sa véritable condition, sa véritable nature métaphysique. D'où la fermeture face au monde extérieur et l'autocentrage sur son propre être esthétique. Il existait, dans la seconde moitié du siècle dernier, l'illusion d'une essence lyrique, d'un pouvoir absolu de signification qui peut être atteint irréversiblement. La poésie veut devenir un art oraculaire, magique, ésotérique, une sorte de

langage initiatique à l'aide duquel on puisse parvenir à l'inconnu qui se trouve dans l'homme et dans le monde extérieur, à la consubstantialité des existences et à la correspondance entre les mots et les objets.

Les discussions théoriques sur cette aspiration vers l'accomplissement total du geste créateur continuent de se dérouler aujourd'hui presque exclusivement au sujet du symbolisme et de ses avatars modernistes. Nous connaissons le préjugé selon lequel tout ce qui se passe d'important dans la littérature relève de l'espace de la poésie. On croit que le langage de la prose est dépourvu de signification, parce qu'il ne peut jamais parvenir à une spécificité, étant fatalement tributaire de la communication usuelle et qu'il ne fait même pas des efforts tangibles pour se différencier de celle-ci. Or, il n'en est pas du tout ainsi et la recherche narratologique, qui n'en est qu'à ses débuts, nous montre dès maintenant que, dans le domaine de la prose, le langage, et même la vision du langage, sont aussi importants que dans le domaine de la poésie.

Selon moi, la modernité en tant que modèle littéraire cohérent construit presque simultanément ses principales caractéristiques aussi bien dans la poésie que dans la prose de la seconde moitié du siècle dernier. Ce n'est pas seulement le symbolisme qui devrait nous intéresser dans notre discussion, mais aussi le réalisme. Ces deux courants de pensée littéraire ne représentent pas des orientations si opposées qu'on le croit. Dans les deux cas, il s'agit du même effort visant à imposer un nouveau statut du créateur, à découvrir un nouveau langage et à trouver une nouvelle motivation pour la fonction de la littérature. N'oublions pas que l'omniscience et l'ubiquité du narrateur sont des principes esthétiques que seul le réalisme réussit à atteindre et que, sur le plan rhétorique, ils supposent une modification fondamentale de la manière de parler du monde. L'idée du narrateur comme homologue de la force divine est le reflet de cette même volonté d'assumer impersonnellement la création qu'on rencontre aussi dans la poésie de Mallarmé.

Il faudrait nous souvenir aussi de quelques autres aspects connus. Baudelaire cherche les correspondances mystérieuses entre les phénomènes et les choses et suggère que la seule relation naturelle entre ceux-ci et le langage se réalise par synesthésie. Mallarmé affronte la langue de «l'universel reportage», c'est-à-dire la prose, et sachant fort bien que les mots de la tribu sont donnés une fois pour toutes, cherche à retrouver leur pureté transcendante, de cristal idéal. Rimbaud rêve de parvenir à l'inconnu en cultivant un langage «informe», d'une fraîcheur étincelante, choquante, résultat du dérèglement conscient de tous les sens. Toutes ces choses-là sont, comme je le disais, des desiderata orphiques. Elles expriment la nostalgie d'un langage motivé qui puisse «racheter le défaut originnaire» des langues et retrouver la primordialité du discours divin, qui est, d'une certaine manière, la primordialité de la nature humaine d'avant la perte du Paradis. Le dérèglement des sens chez Rimbaud est, entre autres, une manière de sortir des stéréotypes culturels du comportement, de la perception et de l'expression, de revenir à l'unité humaine générique d'avant la dissociation entre la sensibilité et la raison. Obsédé par l'essence du langage, qui se confond avec une essence lyrique, le symbolisme implique la fuite hors du quotidien, la sortie hors du monde historique et la création d'une poésie ayant des valeurs métatemporelles.

Dans la prose, dans le roman réaliste, la métatemporalité devient métaphysique, une métaphysique de l'histoire et de la contingence. Chez nous, en Roumanie, la vision théorique sur le réalisme est encore desservie par les déformations et les mutilations successives que les ingérences de l'idéologie et de la politique dans la littérature pendant la période communiste lui ont fait subir. Au centre et à l'est de l'Europe, les études marxistes de Lukács sur le réalisme ont réussi à revêtir ce concept d'une grosse armure idéologisante, particulièrement résistante aujourd'hui encore aux tentatives de réinterprétation. Mais le réalisme n'est pas seulement un concept terre-à-terre, «vulgaire». On oublie trop souvent qu'il y a un lien évident entre le réalisme littéraire et le réalisme philosophique du Moyen Âge: l'idée qu'au-dessus des choses et des phénomènes se trouvent les catégories, les modèles, les types, les universaux. Et si le réalisme se veut un art de la représentation, cela ne signifie pas qu'il a aussi pour but d'être une science du réfèrent. Paradoxalement, le désir obstiné de rester dans l'histoire et dans le quotidien est la clef du même processus de purification auquel rêvaient aussi les symbolistes. La mimesis réaliste est une forme de fiction. C'est justement ce que se propose la prose réaliste: être autre chose que de l'historiographie, se confondre avec autre chose qu'une histoire vraie. C'est le moment où la prose devient consciente de soi, c'est à partir de maintenant seulement qu'on peut affirmer que c'est un art véritable, c'est maintenant seulement que s'annule la confusion que faisait Monsieur Jourdain entre la prose et le parler de tous les jours. Et si la prose est assimilée, même dans les déclarations doctrinales, à un art de la vérité, tant pis pour la vérité.

La représentation de la réalité devient l'impératif d'un type de discours qui ne se propose plus de copier le réfèrent immédiat, mais d'entrer en concurrence avec lui, comme homologie structurelle, comme alternative. La représentation est une technique tout aussi étrangère à la réalité que la perspective en peinture. La vérité de la représentation appartient au texte et non au monde. Le texte se suffit à lui-même, son univers a un caractère téléologique. C'est exactement en ce sens que les romans de Balzac «font concurrence à l'état civil». Promettant d'exprimer le réel, le roman réaliste se double d'une fiction. Il simule le monde phénoménal et les mouvements de la vie, cherchant, en fait, l'abstraction, le «répétable», les symptômes, les permanences, les éléments constants de l'histoire.

Il est très important par ailleurs, de ne pas oublier que jusqu'au symbolisme et au réalisme, la littérature a eu des buts extérieurs. Elle devait éduquer, enseigner, offrir des modèles de conduite. La littérature était subordonnée à un principe moral. Elle tenait lieu de manuel d'école, elle était vraiment conçue comme «une source intarissable de connaissances». La motivation de sa raison d'être se trouvait presque exclusivement à l'extérieur, dans la masse des lecteurs. Ce qui l'intéressait ce n'était pas tant de connaître et de représenter le réel que de le corriger et de le diriger, de le préfabriquer sous la forme d'éléments illustratifs mettant en lumière les voies du bien, du beau et de la vérité collective. Depuis Aristote jusqu'aux grands romantiques, la littérature a été subordonnée à un principe cathartique, comme forme de prophylaxie et de thérapeutique sociale. L'écrivain est un éducateur, un moraliste, un thérapeute, il exerce un sacerdoce de l'âme. Et, dans une bien moindre mesure, c'est aussi un artiste. S'il possède l'art de revêtir d'une enveloppe rhétorique attrayante un corps d'idées positives, cela peut sembler suffisant. Jusqu'au moment où l'originalité est élevée au rang de principe qualitatif,

les insuffisances du langage, l'adéquation à la réalité, l'intériorité psychique, l'autoréflexivité du texte sont des problèmes qui ne comptent pas. De l'autonomie du fait littéraire, il ne saurait même en être question.

Le réalisme se double de naturalisme. Zola avec sa théorie du «roman expérimental» est lui aussi un sécessionniste de la mimesis *terre-à-terre*. Le naturalisme est une forme d'exagération, d'hypertrophie, non du réel mais des possibilités de représentation du texte. Les descriptions de Zola, Huysmans, Flaubert, même si elles frisent le trivial, le pathologique et l'aberration comportementale, sont hors d'une analyse attentive, des objets en soi, autosuffisants. Elles n'expliquent pas le réel mais le compliquent. Dépossédé de tous ses détails dépourvus de signification, que le texte purement fonctionnel ou purement historiographique de toute façon ne voit jamais, le réel devient texte, il est effacé par la présence du texte. La même obsession de la motivation est présente ici aussi. La motivation dans le cas du naturalisme signifie une méthode scientifique, un langage nouveau, précis, exact, vrai. Les naturalistes cherchent, tout comme Mallarmé, *le mot juste*, le mot propre. Leurs descriptions sont de véritables poèmes des objets. L'école du nouveau roman français est l'école du réalisme et du naturalisme, parvenue à un nouvel âge. La précision du détail révélateur reste essentielle. Le descriptivisme d'Alain Robbe-Grillet par exemple, est construit avec des scrupules scientifiques encore plus poussés, afin de purifier les objets de toutes leurs déformations anthropomorphisantes. Alain Robbe-Grillet est un Balzac sans substance narrative. Mais même quand la substance narrative existe, elle est soumise à un processus de déformation qui ne fait qu'accentuer la supériorité du texte face à la réalité, le fait qu'il constitue un véritable monde, plus riche et plus fin. Le caractère autoreflexif de l'œuvre (réalisé des leitmotives, des mises en abîme de la signifiante, des symétries et des dissymétries, etc.), sa volonté de s'éloigner le plus possible de tous les stéréotypes d'une existence perçue historiographiquement, selon une chronologie linéaire, de simple agglutination des faits, sont évidents dans l'œuvre de Thomas Mann, Joyce, Faulkner, Camus, Rebrenau. L'écrivain est devenu un Dieu de l'œuvre; cette œuvre devrait atteindre, en principe, la perfection de la création divine. Elle n'est plus faite pour renvoyer à quelque chose en dehors d'elle. Elle ne moralise plus. Dès la seconde moitié du siècle dernier, on ne se demandait plus comment le lecteur met à profit les sens de l'univers romanesque dont il a pris connaissance, cette question ne concernait plus celui qui écrivait

Et cela en dépit du fait que les instances morales de l'époque continuaient à croire que les fonctions de la littérature étaient restées inchangées. Flaubert avait osé écrire un roman, *Madame Bovary*, où on ne trouvait même plus un seul personnage susceptible d'incarner le bien, et cette audace s'est soldée par un procès retentissant. Ce n'est pas d'immoralité qu'a été accusé l'auteur, mais de l'absence de tout caractère éducatif de son ouvrage. Or, c'est là une dimension de l'œuvre qui ne compte plus pour les réalistes. Ce n'est pas le fait que Madame Bovary existe ou non en réalité et qu'elle est un exemple qui doit ou ne doit pas être suivi qui est important mais la viabilité esthétique du personnage qui résulte de la cohérence du texte, son idéalité métaphysique. L'impersonnalité et l'objectivité des romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle font de leurs écrits des créations autarciques plus réelles que la réalité. Le triomphe de la fonction esthétique de la littérature peut être maintenant déclaré.

Chez Baudelaire ou Tolstoï, chez Flaubert ou Rimbaud, la fonction esthétique est le résultat d'une nouvelle fonction de connaissance. L'écrivain ne se propose plus d'adapter son discours à un réel déjà formé, comme produit idéologique de la communauté dont il fait partie, mais d'aboutir à sa propre réalité, découverte et construite par ses propres moyens. La littérature ne peut plus se contenter de versifier ou de raconter des thèmes et des motifs donnés. Le réel est soumis par le pouvoir du texte. Balzac se considère comme un «secrétaire de l'histoire» et tire orgueil du fait que lui comme individu, et non comme institution, est arrivé à cette condition. Mais *La Comédie humaine* est une réalité textuelle qui ne copie pas la comédie du monde, elle construit un simulacre de mots, dont la motivation se trouve dans sa propre architecture narrative. Nous n'ignorons pas que l'histoire brute est dans son essence, arbitraire. Et en ce sens la protestation que formulera plus tard Valéry devient inutile: «La marquise est sortie à cinq heures» n'est une expression du hasard que si nous la tirons de son contexte naturel, romanesque, en lui annulant ainsi la nécessité narrative intérieure.

Je n'ai pas parlé jusqu'ici de la situation du roman psychologique, d'analyse, du cas Proust. Mais dans la perspective de la motivation, les choses me semblent ici beaucoup plus simples, plus évidentes. L'autonomie du langage par rapport au réel, la recherche par le texte d'une essence intérieure psychique et corporelle, la constitution de l'abîme de l'œuvre en faisant appel aux abîmes de la mémoire et du subconscient, l'orchestration architectonique du discours, le centrage de la démarche narrative sur la nature particulière, irrépétibile, du moi individuel et le désintérêt à l'égard des buts extérieurs de la littérature sont des acquisitions du roman subjectif qui n'ont plus besoin de commentaires. La méthode de Proust n'est pas loin de la méthode de Zola avec cette différence cependant que l'objet de ses investigations est autre. Et cette méthode, «expérimentale» ou phénoménologique, objective ou subjective, justifie sa viabilité par sa propre cohérence intérieure. Virginia Woolf ou Camil Petrescu, André Gide ou Italo Svevo sont des romanciers qui écrivent avec méthode. Chez eux aussi, évidemment, la méthode d'analyse (qui devient simultanément aussi une méthode de construction) est plus importante que le sujet.

Quelques conclusions sont maintenant nécessaires, d'autant plus que toutes les observations et les distinctions que j'ai faites au sujet du symbolisme et du réalisme ont pu donner l'impression d'un déplacement de la discussion sur le modernisme proprement dit vers ses aspects périphériques, dans la zone des prémisses et des phénomènes encore fumeux, je suis cependant d'avis que c'est justement cette zone (la seconde moitié du siècle dernier) qui est essentielle pour comprendre le modernisme. Et si en ce qui concerne la poésie, grâce aux livres de Hugo Friedrich (*La Structure de la lyrique moderne*) et de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*) nous nous sommes presque habitués à l'idée d'un modernisme lyrique comme un avatar du symbolisme, dans le cas de la prose il est plus difficile d'accepter l'affirmation selon laquelle le roman de la première moitié de notre siècle ne fait qu'épuiser une substance narrative et les conditions de l'univers imaginaire instituées par Balzac, Flaubert et Proust, je crois cependant que c'est là la vérité. Les modernes remodèlent, réécrivent, renversent, nuancent, amplifient et compliquent tout cet héritage du siècle dernier. Leur nouveauté est technique, leur originalité est formelle, leur courage consiste à aller de l'avant sur un terrain déjà conquis. Mais quelques efforts qu'ils fassent pour fragmenter, transformer, atomiser et

éparpiller aux quatre vents la substance narrative unitaire du réalisme et du proustianisme, le principe de la motivation du langage de l'œuvre reste inviolable. La motivation n'est pas, comme on pourrait le croire, une simple marotte moderniste. Je le répète, ce n'est pas un problème rhétorique, c'est un problème ontologique. Dans un monde où on avait déjà annoncé la mort de Dieu, la poétique de la motivation est une tentative désespérée de garder encore quelque chose de la transcendance perdue. En poésie, tout ce qui peut encore être sauvé c'est la «transcendance vide» dont parle Hugo Friedrich. Dans le domaine de la prose, le roman de Flaubert *La Tentation de Saint Antoine* propose comme suprême aspiration religieuse la fusion dans la matière. Un monde sans Dieu risque de devenir un monde arbitraire. C'est pourquoi, la grande obsession du modernisme littéraire est bien le caractère non arbitraire de ses démarches. Le centrage du texte sur une constante de profondeur devient essentiel, et cette constante peut être le subconscient (Rimbaud), le concept (Mallarmé), la méthode d'observation (Zola et Balzac), la nécessité intérieure de l'œuvre (Flaubert), la mémoire (Proust), le corrélatif objectif (T. S. Eliot), l'intellect (Valéry), l'odyssée humaine quotidienne (Joyce). Bien que céder devant le caractère arbitraire soit aussi – dans certains cas – une «initiative» moderniste.

Le caractère arbitraire postmoderne

Le chemin qui va du modernisme au postmodernisme est, en principe, celui qui va d'*Ulysses* à *Finnegan's Wake*, dans le cas de Joyce; d'*Os de seiche* à *Cahier sur quatre ans*, dans le cas de Montale, ou – pour prendre aussi un exemple du domaine roumain – de *Plomb* à *Stances bourgeoises*, en ce qui concerne Bacovia. La condition de la poésie-journal, théorisée par Montale dans les années '70, du biographisme ou du personnisme, orientations proposées par Lowell et O'Hara est cependant une question délicate, difficile à trancher dans cet essai.

Que représente, au fond, ce mouvement qui consiste à placer l'intérêt du poète dans l'aléatoire du monde quotidien et de sa propre biographie, au-delà de toute métaphysique du moispirituel? La poésie transitive, énonciative est-elle une modalité postmoderne indiscutable? Représente-t-elle un dernier avatar du modernisme? C'est justement le langage qui semble ici avoir changé fondamentalement. Il a perdu sa profondeur; sa force visionnaire et métaphorique, son caractère symbolique, son opacité, son ambiguïté, sa condition autoréflexive. Mais non sa dimension littérale et l'intérêt pour le signifié. Toutefois, ce signifié n'est plus un signifié métaphysique, infra- ou méta-psychique, spéculaire. Ayant pour but de parvenir à une substance palpable, réelle et de remettre le lecteur en possession d'un code depuis longtemps perdu, la poésie biographique, la poésie du quotidien est en quête, semble-t-il, de nouvelles formes de motivation. S'étant aventurée sur ce chemin de «l'insignifiance», dépourvu de toute gloire et sevré de tout triomphe transfigurateur, cette poésie ne fait que se confronter au caractère arbitraire et le refuser au nom d'une autre unité de l'humain. Le biographisme et la poésie du quotidien représentent une dernière tentative pour éluder la vérité selon laquelle le moi est une valeur plurale, qui se trouve dans un incessant processus de dissémination, et le monde immédiat ne peut jamais être synthétisé dans une image d'ensemble. C'est une démarche qui relève – comme les textes des *beatniks*, où la métaphore moderniste et l'automatisme surréaliste de

l'enchaînement des images (sans parler de la discursivité typiquement whitmanienne des grands poèmes de Ginsberg) sont évidents – d'une incontestable poésie de la transition.

Étant donné que ces phénomènes sont aussi récents, aussi proches de nous, nous devrions avoir le courage de dire que le postmodernisme (comme nouveau paradigme poétique) ne fait que commencer, qu'il est seulement en voie de constitution. Mais, si nous entendons par le concept de postmodernisme une seule des faces de la modernité, comme Matei Călinescu, alors le cas de la poésie «biographiste» peut sembler élucidé. Le modernisme en poésie finit avec Lowell. O'Hara, avec sa théorie du «personnisme» a déjà un pied dans le postmodernisme parce que l'attitude arbitraire, la spontanéité, l'absence de structure de sa poésie sont des faits indiscutables. Lowell, par son célèbre volume *Life Studies*, espérait encore en la reconstitution d'une cohérence empirique et anamnétique du moi. O'Hara semble déjà savoir qu'une telle chose n'est plus possible. Sa poésie relève de l'histoire de la seconde, dans une réalité temporelle où nous ne saurons jamais comment sera la seconde suivante. C'est la poésie d'un réalisme quantique où l'indétermination des mouvements du moi joue un rôle essentiel.

La configuration de la poésie américaine de ces cinquante dernières années peut grandement nous aider à comprendre où se situe la ligne de démarcation entre le modernisme et le postmodernisme. Le passage d'une épistémè à une autre se manifeste implacablement dans la contradiction (sinon dans le conflit) entre langage et ontologie. À ses débuts, un nouveau langage – et qui plus est un langage fondamentalement différent des principes sémantiques du symbolisme et du modernisme hermétique – ne signifie pas obligatoirement un autre modèle poétique, fondé sur des valeurs existentielles distinctes. Pendant assez longtemps la motivation est restée une aspiration fascinante de la poésie, en dépit du fait qu'on ne peut plus la soutenir, même du point de vue théorique. On la retrouve chez les objectivistes (Reznikoff, Zukovsky, Oppen), transférée de l'essence des objets dans leur pure apparence phénoménale, chez William Carlos Williams pour qui la seule certitude structurante du monde est la perception, chez Edgar Lee Masters, avec sa poésie des valeurs communautaires.

Les jeux typographiques et syntaxiques de Burroughs et de Cummings, le vers projectif d'Olson, le moi aléatoire de Berryman sont cependant des découvertes postmodernistes. La loi du caractère arbitraire du langage et de l'existence gagne de plus en plus de terrain au moment où toutes les possibilités de polarisation de la poésie sur une dimension motivante sont épuisées.

Mais, d'un autre côté, tous les auteurs américains susmentionnés s'inscrivent, du point de vue du langage et des buts qu'ils se proposent, dans un sous-modèle unitaire, constitué au sein même de la poésie moderne, et cela dès ses débuts, mais qui est demeuré jusqu'à aujourd'hui à un stade non conceptualisé et considéré, de toute façon, comme secondaire, moins significatif. Il s'agit du sous-modèle *transitif*, de ce que Wellek et Warren ont appelé la «poésie énonciative» dépourvue d'ornements métaphoriques, poésie de la transparence et de l'ouverture vers le lecteur, qui commence vers 1800 avec Wordsworth, passe par les *Feuilles d'herbe* de Whitman et les poètes imagistes du début du XX^e siècle pour inclure ensuite Kavafis, Brecht, Prévert, Ponge, Akhmatova, Mircea Ivănescu, etc.

La précarité du concept de modernisme s'explique aussi par une absence symptomatique d'intérêt à l'égard de la réalité poétique complexe que couvre ce concept. C'est une raison qui

me donne à penser que toute l'histoire du modernisme poétique devrait être actuellement repensée. Personnellement je vois ici trois lignes de force principales: *la ligne transitive, directe, dénotative, prosaisante*, esquissée plus haut, *la ligne réflexive* (le modèle Hugo Friedrich – Marcel Raymond – Carlos Bousoño), analysée dans la seconde partie de cet essai, et *la ligne avant-gardiste et expérimentale, maniériste et ludique*, dans laquelle s'inscrivent des poètes comme Tzara, Pessoa, Queneau, Hanke, etc.

Le modèle expérimental, avant-gardiste, est aussi le plus proche de l'attitude arbitraire postmoderniste, avec cette précision que chez les dadaïstes ou les futuristes le caractère arbitraire n'a pas une valeur en soi mais exprime la révolte, la protestation contre les structures ossifiées de la littérature, en affichant avec ostentation des valeurs renversées. Le ludique, l'expérimental et le transitif deviennent dans le postmodernisme des éléments essentiels, mais qui ont été hérités des traditions de la poésie moderne. Ce qui est naturel. Le postmodernisme s'est déclaré d'entrée de jeu un mouvement qui tend plutôt à récupérer qu'à innover. Il existe cependant aussi un problème de l'innovation par récupération, au-delà des facilités rhétoriques de la parodie, et celui-ci seulement est en mesure de caractériser d'une manière spécifique la nouvelle direction de la pensée esthétique.

Il nous faut encore signaler un paradoxe. En dépit du fait que nous sommes presque tous habitués à chercher tout changement littéraire dans l'espace de la poésie, dans la perspective du nouveau modèle, centré sur l'attitude arbitraire, sur l'aléatoire, le mouvement brownien, l'indétermination, l'irréversibilité, le relativisme, le pluralisme, la désintégration et la déconstruction, la prose semble plus évoluée que la poésie lyrique. Barth, William Gass, Federman, Heissenbüttel, Thomas Bernhard, Georges Perec, Arno Schmidt, Beckett, Pynchon, Italo Calvino, Kurt Vonnegut sont vraiment des postmodernes. Je suis enclin ici à donner raison au poète Alexandru Mușina qui considère que le postmodernisme est un mouvement qui concerne avant tout l'espace de la fiction narrative, la prose. C'est en effet l'espace qui a exigé l'invention de nouveaux concepts capables de décrire sa nouvelle configuration. D'accord, certaines notions – comme celle de «métaroman» – ne sont pas l'invention des postmodernes et ne désignent pas non plus exclusivement des aspects caractéristiques du seul postmodernisme. Un métaroman est *Don Quichotte* de Cervantes. Ce même concept est valable pour *Tristram Shandy* de Sterne, mais il serait tout à fait exagéré de dire que le postmodernisme commence avec ces auteurs. Presque tous les écrits que Nicolae Manolescu, dans *L'Arche de Noé*, inclut dans la catégorie du corinthien sont des métaromans, mais ils n'appartiennent que partiellement à l'esthétique postmoderne.

Le concept de métaroman est un mot trop vaste, trop élastique. Aussi les postmodernistes américains préfèrent-ils parler de métafiction, suprafiction ou fiction disruptive. L'Américain d'origine française Raymond Federman, partant du concept de *surréalisme*, obtient le terme de *surfiction* qui lui semble plus indiqué pour ses projections narratives. Mais existe-t-il vraiment une relation profonde entre le surréalisme et le roman postmoderne? Cette question s'inscrit dans le même cadre de la relation entre la motivation et le caractère arbitraire. Après Rimbaud, la possibilité d'une motivation de la poésie par la réalité du moi profond connaît, dans la poétique prônée par André Breton, ses dernières formes de manifestation. Pour parvenir

à la véritable nature humaine, celle qui motiverait tous nos actes, les surréalistes proposent, aussi bien dans le domaine de la prose que dans celui de la poésie, que l'on sonde le subconscient par la méthode de l'automatisme psychique pur. Sur le plan de l'expression, cette démarche revêt la forme d'un discours incongruent alluvionnaire, décentré, mais motivé, dans ses disjonctions logiques, justement par le fonctionnement sousrationnel d'une importante partie de notre être. Un postmoderniste comme Federman ne retient du surréalisme que la forme de l'expression, comme dirait Hjelmslev, que la modalité (dé)structurante, mise cependant au service d'une rationalité de la construction textuelle qui veut seulement montrer, d'une manière tout à fait désintéressée et désidéologisée, l'impossibilité où l'on se trouve de construire une image cohérente de l'humain. En fait, cet homme extérieur, social, avec son individualité civile, n'a plus aucune importance pour les postmodernistes. La réalité, de quelque nature qu'elle soit, cette histoire brute dont nous parlions au début, n'existe plus comme réalité. Dans sa concrétion la plus immédiate, c'est une construction fictive, dépourvue de logique, de sens, de cause, de transcendance. Il n'y a rien à comprendre à la réalité. Il est inutile de lui faire concurrence. Il est impossible de la transformer en objet d'étude. Il est déraisonnable de s'intéresser encore à elle. Raymond Federman faisait remarquer: «La fiction ne peut être réalité ou une représentation de la réalité, ou une imitation, ou même une recreation de la réalité, elle ne peut être qu'une réalité. Créer une fiction c'est en fait une manière d'abolir la réalité, et surtout d'abolir la notion que la réalité est vérité».

Le postmodernisme institue la réalité du texte (une autre conquête moderniste, comme nous avons vu) comme seule réalité vraie, parce que seule l'écriture est palpable, vérifiable, consistante, libre, immédiate, sûre. C'est une activité dans le langage, une construction dans l'espace linguistique consciente de sa nature méta-réelle, obsédée uniquement de sa propre métaréalité, insensible aux contraintes téléologiques de l'univers alternatif, où les prosateurs réalistes et modernes se sont si bien sentis. Cette écriture est dans le même temps, implacablement métafictionnelle, parce qu'elle s'affirme dans un sens délibérément anti-illusion. Ses moyens peuvent souvent devenir une partie de sa substance. Des fonctions du langage qui étaient restées dans une sorte d'hibernation sémantique dans la prose du modèle antérieur sont maintenant réactivées, avec une fureur digne de sa propre cause, dans des tentatives nullement bonhommes, nullement élégantes de faire sortir le lecteur de son historique torpeur réceptive. Les fonctions «fac», métalinguistique et conative – pour employer la terminologie de Jakobson –, celles qui contrôlent l'adresse et le bon fonctionnement du discours, émergent au premier plan de l'intérêt narratif. D'où, probablement la note «textualiste» de l'écriture postmoderne. L'intérêt pour l'expressivité du style ou pour la vérité informationnelle de celui-ci disparaît complètement. Le romancier postmoderniste ne s'intéresse plus ni à la rhétorique, ni à la belle écriture, ni au caractère concret de la vie, ni au bon goût, ni à la poétique, ni à l'idée de genre, ni aux avantages de l'omniscience de l'auteur. Son écriture est ironique parce qu'il ne peut plus rien prendre au sérieux, elle est intertextuelle avec humour et cynisme, parodique par une «joyeuse résignation», hétérogène par le mépris pour les manières littéraires, non homogène par l'idée que les schémas narratifs sont, eux aussi, des fictions contraignantes, dérisoires.

Le postmodernisme se soutient par une idéologie simplement constative, qui n'a pas d'ambitions didactiques ou destructives et ne propose pas à la place d'une vérité tenue pour

circonstancielle une autre vérité déclarée infaillible. Il ne veut parvenir à aucune essence et ne croit plus, comme Mallarmé et Joyce, qu'on peut tout dire, à condition d'avoir une représentation du mystère de l'existence et d'inventer les moyens de textualiser cette représentation. Il se désintéresse de la métaphysique et de l'indicible, quand il ne les tourne pas purement et simplement en ridicule, il n'a pas l'aura tragique de l'impuissance de parvenir à la chose en soi kantienne. Il est désinvolte, apocalyptique, amoral, irresponsable, frivole, il est vulgaire, subtil, détendu, sceptique, spectaculaire sans parti-pris, dépourvu de toute utopie. Il n'est même pas antihumaniste ou déshumanisant. Il est cruel sans intention et beckettien sans raison. Il n'est pas seulement l'expression d'une *faible pensée*, comme dit Vattimo, mais aussi un résultat de l'idée que, par rapport au réel, la pensée ne compte pas purement et simplement. Il n'illustre plus, en aucun cas, une épistémologie logocentriste, mais un mouvement «dilettante», résigné, convaincu de sa propre stérilité «philosophique», méfiant même à l'égard des jeux du langage pratiqués cependant en abondance, exempt de complexes culturels, indifférent à l'égard des tabous, démocratique d'une manière carnavalesque et pluraliste par la variété des masques qu'il essaye et que, temporairement, il porte.

Selon une constatation de Jean-François Lyotard,

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allège l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent toujours trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*).

Le postmodernisme est, pour continuer l'idée de Lyotard et aussi pour paraphraser Wittgenstein, le refus de garder le silence sur ce qui ne peut être dit. Mais ce défi aux principes de la connaissance est conscient de sa propre dérision. Au lieu d'un silence assourdissant qui suspend toute idée de sens, un vacarme tout aussi assourdissant nous est proposé, qui rend impossible le sens de n'importe quelle idée. Et à juste titre, car le postmodernisme – dans le domaine de la prose tout au moins – est un courant d'idées qui nie les possibilités du langage d'imposer des «voix», des images articulées du monde, des visions. Même quand il prend en considération, par sa composante intertextuelle agressive, des visions préexistantes, il le fait pour les démystifier et les décomposer, pour les désintégrer et les rendre illégitimes. C'est trop peu de dire que le postmodernisme est parodique. La technique usuelle de la parodie est,

toutefois, dirigée par une volonté de construction, par une logique de la modification des registres stylistiques. Alors que les écrits des romanciers mentionnés plus haut font de la littérature une force qui «suspend radicalement la logique et ouvre des possibilités vertigineuses d'aberration différentielle» (Paul de Man). On en arrive ainsi encore une fois au caractère arbitraire. Le «vacarme» postmoderniste est autre chose que le spectacle syncrétique dadaïste. Et cependant les différences ne sont pas si grandes. Le postmodernisme serait-il alors la forme discrète, mais bruyante, du néo-avant-gardisme de nos jours?

Postmodernisme littéraire et modèles culturels

LIVIU PAPADIMA

Il existe tant de manières différentes de comprendre le postmodernisme que je me sens obligé, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, de donner au préalable quelques précisions. Pour clarifier mon propre point de vue, je m'appesantirai sur la différence entre deux sens du terme – tout en étant parfaitement convaincu que mon choix est partial, parmi un conglomérat beaucoup plus riche, et personnel, pour des raisons, disons heuristiques.

On peut comprendre le «postmodernisme» comme un concept *prospectif*, orienté en priorité du point de vue typologique. Il aurait tendance à rendre compte d'une certaine manière d'être: en littérature, dans les arts, les sciences, la culture en général et, éventuellement, dans beaucoup d'autres domaines de l'existence: conceptions et institutions politiques, relations sociales, mentalités, comportement, etc. La portée de l'utilisation de ce terme et en même temps le profit qu'on peut en tirer serait surtout de diriger l'attention vers des affinités ou, comme disait Matei Călinescu (*Cinci fețe ale modernității*, «Cinq faces de la modernité», Éd. Univers, Bucarest, 1995), vers des «ressemblances de famille» entre des phénomènes appartenant au même domaine de l'action humaine ou, éventuellement, à des domaines différents.

Une acception plus exigeante du terme réclame tout d'abord, semble-t-il, une démarche *explicative*. Le «postmodernisme» cherche à nommer globalement, sous cette désignation, ce qui s'est passé avec le monde occidental au cours des dernières décennies. Autrement dit, il cherche à revendiquer les observations qui peuvent servir de critères pour fixer la ligne de démarcation d'une «époque». Un dictionnaire de théorie littéraire publié assez récemment se hâte de donner comme explication, à l'entrée «postmodernisme»: «The complex of cultural characteristics of the period from World War II to the présent» (Wendell V. Harris, *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, Greenwood Press, New York, Westport, Conn., London, 1992). Excitante pour l'esprit, cette perspective éveille cependant en moi une série de réserves.

Quand il n'est pas seulement un substitut emphatique des démarcations chronologiques conventionnelles («la période contemporaine» ou, d'une manière encore plus tranchante, «l'après-guerre»), le «postmodernisme» historicisant – historiciste ? – tend à favoriser un discours de la rupture, intensément véhiculé, il est vrai, par l'époque même dont il s'occupe. A partir des années '50 environ, un grand nombre de «nécrologies» se sont succédé presque sans interruption, qui annonçaient – ou réannonçaient – le décès des valeurs ou des repères consacrés: la mort de Dieu, de l'auteur, du sujet cartésien, de la métaphysique, du *logos*, des «grands récits», de l'histoire, des idéologies, la dislocation des «paradigmes», des «épistémès», le démembrement du discours... L'apparition et le succès de la notion de «postmodernisme» se justifient dans une large mesure par la pression de la conscience de la rupture qui a produit

de telles hécatombes. Mais ce qui est fâcheux, c'est que l'une des dominantes les plus largement acceptées du «postmodernisme», dans le domaine de l'art tout au moins, est justement la position tolérante, amiable à l'égard du passé, récupéré et revu, – disait Eco – «avec ironie, non avec innocence». L'époque «postapocalyptique» (Gay Scarpetta) est parsemée d'une multitude de concepts défunts, pour la suppression desquels on a souvent mis, il est vrai, une bonne dose d'inventivité ludique.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul aspect sous lequel le discours sur le «postmodernisme» semble entrer en contradiction avec ses propres constatations et affirmations. Constatant, par exemple, le «pluricentrisme» culturel de l'époque contemporaine, la dispersion des valeurs affranchies de tout système universel de référence, le discours sur le «postmodernisme» tend à instaurer lui-même un système de convergences, où l'art, la science, l'herméneutique, la politique, etc. fonctionnent solidairement, sur la base de présuppositions communes. Bref, l'acceptation du «postmodernisme» comme un *saeculum* ou un *Zeitgeist* – notions, malheureusement, circulaires – me semble problématique.

Interprété sous l'angle d'une pensée historiste, le «postmodernisme» se heurte aux difficultés inhérentes à toute théorie des «seuils». Par exemple, la localisation spatio-temporelle. Pour Arnold Toynbee, la frontière se situait dans la décennie qui suit l'année 1970. La plupart des chercheurs d'aujourd'hui qui acceptent une démarcation chronologique, la tracent au niveau de la seconde guerre mondiale. La différence ne tient pas seulement, selon moi, à des hésitations d'ordre terminologique, mais plutôt à la compréhension de l'Histoire en tant que telle, ou des Histoires spécialisées: de la littérature, de l'architecture, de l'art en général, de la pensée philosophique, de la science, des idéologies, etc. On a dit, à juste titre, que la proclamation du postmodernisme a eu pour effet la révision – la réinvention – du modernisme d'où le postmodernisme se serait détaché. Mentionnons de nouveau qu'il ne s'agit pas seulement du besoin de justifier un préfixe. Le choix de seuils différents conduit à la construction d'«époques» différentes non seulement sous l'aspect du découpage temporel, mais aussi du point de vue de la physionomie de ces époques. Le «modernisme», qui s'appuie sur la Raison et le Mythe du Progrès, lesquels ont pris tournure au Siècle des Lumières et sont issus peut-être de la Renaissance, estompe excessivement, à mon avis, un relief culturel assez accidenté, traversé par de nombreuses failles – «crises», rébellions, révoltes... En tout état de cause, il diffère substantiellement aussi bien du «modernisme» de préférence littéraire et esthétique, situé dans le prolongement de l'individualisme romantique, que de celui qui est apparu plus tard, à partir de la fin du XIX^e siècle, marqué par la crise du moi et par celle du langage. Dans le périmètre littéraire, un «modernisme» subsumant les orientations majeures de la création européenne, de *Jacques le fataliste* à *Absalom! Absalom!*, de *La Henriade* à *The Waste Land*, me semble exagérément dilaté. Et cela d'autant plus qu'il entre dans une relation équivoque avec les «modernismes» qui se sont affirmés du point de vue doctrinal vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, ou même dans la période qui suivit immédiatement la première guerre mondiale, dans une série de pays européens ou en Amérique Latine. Quant à la Roumanie, entre le «modernisme» lovinescien et le concept rétrospectif du «modernisme» euroaméricain, les équivalences me semblent assez fragiles et déconcertantes. La déroute de la terminologie

(«modernisme» et / ou «modernité») trahit, cette fois aussi, des discordances de méthodologies. De quelle manière peut-on définir une «époque»?

En ce qui concerne la littérature roumaine, mettre sur le même plan *Primăvara amorului* («*Le Printemps de l'amour*») de Iancu Văcărescu et *Din ceas dedus* («*De l'heure déduit*») de Ion Barbu n'a évidemment aucun sens. La problématique de l'étape d'après-guerre est elle aussi délicate. L'histoire de l'Europe occidentale d'une part celle de l'Europe centrale et orientale de l'autre part ont connu des chemins divergents après la seconde guerre mondiale. Dans quelle mesure peuvent-elles des convergences d'ordre culturel ou technologique contrebalancer une histoire politique si différente? Cette question nous attire d'emblée l'attention sur les faiblesses d'une approche «holiste» du «postmodernisme». Parfois les convergences mêmes se réalisent d'une manière déconcertante et contradictoire jusque dans la sphère du politique, je songe à l'exemple frappant de 1968, quand d'une part le maoïsme et le trotskisme et d'autre part la pensée libérale en arrivent à se situer, paradoxalement sur une sorte de barricade commune.

C'est pourquoi l'application d'un concept du «postmodernisme» qui sous-entend une sorte de matrice historique pour la littérature ou la culture roumaine me semble une entreprise hasardée, j'examinerai, dans les lignes qui suivent trois aspects: l'introduction du concept sur le terrain autochtone, la dynamique des modèles culturels dominants au moment où on a adopté ce concept, quelques-uns des traits de la littérature roumaine pendant cette étape. Il convient de spécifier dès l'abord qu'en Roumanie l'idée de «postmodernisme» est entrée en premier lieu par filiation littéraire, acquérant ainsi *ab origine* une connotation particulière. Même si aujourd'hui la portée de cette notion est devenue beaucoup plus large, nous avons plutôt affaire à des «postmodernismes» qui attendent encore une synthèse descriptive et conceptuelle.

En Roumanie, l'idée et la notion de «postmodernisme» ne commencent à s'introduire que dans les années '80. À partir de ce moment le terme gagne rapidement les milieux académiques, il est également adopté par de nombreux écrivains, jeunes en particulier – dont une grande partie sont de formation universitaire philologique – et pénètre dans le discours public. Vers le milieu de la neuvième décennie, dans un climat de terreur politique de plus en plus intense, d'érosion sociale, d'asphyxie culturelle et d'isolement face au monde occidental, après une série d'articles sur le postmodernisme publiés dans la presse roumaine, la revue *Caiete critice* («*Cahiers critiques*») lui consacre un substantiel numéro double (près de deux cents pages – n^{os} 1-2, 1986) où l'on trouve les signatures de nombreuses personnalités marquantes de la critique et de la théorie littéraires roumaines ainsi que celles d'une pléiade d'écrivains, critiques et théoriciens jeunes appartenant à la «génération des années '80» qui s'est formée au début de la décennie. On est frappé, étant donné le contexte de l'époque, par la désinvolture avec laquelle les auteurs de ces articles se meuvent dans la théorie euroaméricaine du postmodernisme, témoignant d'une information en général riche et mise à jour, ainsi que d'intuitions pénétrantes concernant les aspects confus et les problèmes difficiles faisant l'objet des discussions. Le besoin de se tenir au courant du jeu des idées dans les espaces culturels de l'étranger – en particulier français et anglo-américain – a été ressenti d'une manière pressante par les intellectuels roumains. Il y a même plus: ce besoin a même été, semble-t-il,

intensifié par la tendance des autorités à fermer les portes vers l'extérieur. On ne saurait dire cependant que toutes les nouveautés internationales de l'étude littéraire ont été accueillies avec le même intérêt et que toutes ont eu à l'intérieur un impact égal à celui qu'elles ont eu à l'étranger, je rap pellerai seulement le cas de l'esthétique de la réception qui, même si elle n'a pas conduit au «changement de paradigme» promis à la fin des années '60, a entraîné une réorientation massive et rapide vers de nouveaux domaines de la recherche littéraire. En Roumanie, ce virage conceptuel et méthodologique s'est répercuté d'une manière extrêmement faible. La problématique du «postmodernisme» a cependant pénétré chez nous avec une force explosive pour devenir, assez abruptement «un sujet à l'ordre du jour», selon l'expression de Ion Bogdan Lefter dans son essai publié dans *Caiete critice* (p. 139). Cependant l'importance de ce sujet pour la littérature roumaine est controversée dans ce contexte. Pour Ion Bogdan Lefter, «générationniste» impénitent à l'époque, le «postmodernisme» roumain apparaît comme un projet en cours, visant la transformation de la littérature par la «génération des années '80». Nicolae Manolescu, un des principaux mentors de cette «génération», rejette l'idée que celle-ci représenterait «la ligne de démarcation entre la modernité et la postmodernité», en se distinguant de «la génération des années '60» de la poésie roumaine (p. 54). Partant de la prémisse que la poésie roumaine de l'entre-deux-guerres a évolué selon deux directions distinctes – le «modernisme» et «l'avant-garde» – Manolescu aboutit à la conclusion, assez curieuse à première vue, que la «génération des années '60» et la «génération des années '80» illustrent deux formules de «postmodernisme» autochtone, l'une «néo-moderniste», l'autre «néo-avant-gardiste». La question du «postmodernisme» a éveillé, à l'époque, un intérêt particulier en Roumanie parce qu'elle se rattachait aussi à un contexte polémique spécifique, je crois que les accents polémiques ne se limitent pas cependant à la confrontation entre les générations littéraires. Les options sont secondées, sinon influencées, par la confrontation entre deux modèles culturels distincts.

En 1983, les Éditions Cartea Românească publiaient *Jurnalul de la Păltiniș* («Le journal de Păltiniș») – réédité, Éditions Humanitas, Bucarest 1991 – un livre de Gabriel Liiceanu, disciple, à l'époque, de Constantin Noica, certainement la personnalité la plus influente de la philosophie roumaine de l'après-guerre, penseur profond, connaisseur avisé des écrits fondamentaux, doué d'un remarquable talent «païdétique» et d'une grande force charismatique. Ce *journal* dévoilait l'existence d'une expérience insolite dans le climat roumain de l'époque, expérience rarissime même dans le monde occidental contemporain: une «école» *sui generis* de réflexion philosophique, dans la réclusion d'une petite station des Carpates où Noica s'était définitivement retiré et où il recevait souvent la visite d'un groupe restreint de philosophes et d'intellectuels plus jeunes de Bucarest. Le modèle hellénique et quelques éléments de la pédagogie initiatique orientale ont joué le rôle de catalyseur d'une expérience intellectuelle g nue qui, par la parution du *journal*, a eu pour effet de soumettre à un débat public, pour la première fois avec une telle ampleur, la problématique de la culture roumaine contemporaine dans la conjoncture historique où elle se trouvait et où, selon toute vraisemblance, elle devait évoluer. Les prises de position dans la presse ont été suivies, peu de temps après, par un *Epistolar* (« pistolaire») – Cartea Rom neasc , Bucarest 1987), publié également par les soins de Gabriel Liiceanu, qui rendait publiques toute une série de lettres

privées – avec le consentement des auteurs – gravitant autour des réactions suscitées par le *journal* et élargissant ainsi encore plus le cadre polémique.

Mais quel rapport y a-t-il entre tout cela et la question du postmodernisme roumain ? Aucun rapport direct, immédiat et transparent – en dehors de leur concomitance qui pourrait être, au bout du compte, une simple coïncidence. Et pourtant ! Quelques-uns des thèmes développés par Noica qui ont soulevé des répliques extrêmement diverses étaient l'hégémonie philosophique (« l'élévation au concept » était l'une des métaphores chères au penseur de Păltiniș), l'opposition entre la culture et la civilisation – reflet d'une longue opposition entre l'esprit et la matière, avec les discriminations qualitatives connexes –, le besoin d'universalité. Noica préconisait le retour permanent aux textes fondamentaux de la philosophie antique et allemande –, le salut par la culture. Je simplifie énormément, bien entendu, animé du désir de rendre plus clair le fait que les « thèmes » de Noica étaient à la fois des professions de foi cohérentes qui plaidaient pour un certain type de comportement culturel lequel comprenait – et cela non en dernier lieu – la résistance à la dégradation du climat existentiel roumain. Les implications touchent deux des problèmes majeurs de la culture roumaine de ces dernières décennies, l'un axiologique et l'autre praxéologique. Le premier représente l'oscillation entre un modèle de l'autonomie et un modèle de l'hétéronomie des valeurs. Du point de vue théorique, la question est sans doute oiseuse, même lorsqu'elle s'applique à des domaines plus restreints de l'action humaine – comme par exemple les disputes autour de l'autonomie ou de l'hétéronomie de l'esthétique. Pour la configuration et la dynamique d'une culture à un moment donné, elle peut devenir primordiale – comme dans le cas du criticisme prôné par la société littéraire « Junimea » de Jassy dans la seconde moitié du siècle dernier. Noica adopte un point de vue autonomiste radical selon lequel les valeurs se dissocient sur la verticale, conformément à une organisation hiérarchique. Son essai de culturologie, *Spiritul românesc în cumpătul vremii* (« L'Esprit roumain à l'épreuve du temps », Éditions Univers, Bucarest, 1978), est souvent stupéfiant par l'intransigeance avec laquelle des genres ou des formes de la littérature et de l'art son cotés *a priori* sur une échelle des valeurs aussi cohérente que subjective. La position de Noica avait de quoi irriter certains hommes de lettres. Je crois cependant que cette irritation était plutôt due au sentiment qu'il y avait là une « dissidence » à l'intérieur du même camp. La discrimination des valeurs avait été le levier qui avait permis à la littérature de la génération des années '60 de s'affranchir des servitudes idéologiques imposées par la décennie stalinienne précédente. « L'autonomie de l'esthétique » avait joué, explicitement et surtout implicitement, le rôle de pivot de cette émancipation – avec la réactualisation et la revigoration de la critique maïorescienne et de la brillante critique « moderniste » de l'entre-deux-guerres, d'origine lovinescienne. On pouvait reprocher à Noica, et on n'a pas manqué de le faire, des prétentions « suprématistes » en faveur de la philosophie, sans soupçonner cependant qu'une excessive autonomisation (décontextualisation) des valeurs peut toujours laisser la place à de telles tendances. Au demeurant, on a souvent sous-entendu une sorte de « suprématisme » littéraire dans la posture ou la mentalité des écrivains roumains des années '70 et '80, ceux-ci étant poussés – ou appelés – par la conjoncture historique à jouer le rôle ennoblissant et accablant de conscience de l'époque et de seule voix publique, ou peu

s'en faut, bénéficiant, par l'intermédiaire des stratégies littéraires et de l'ambiguïté foncière de la littérature, d'une certaine liberté d'expression. Entre l'autonomie de l'esthétique, d'une part, et le mandat historique considérablement élargi de la littérature, d'autre part, on a vu donc apparaître, comme dans le cas de l'autonomisme axiologique panphilosophique de Noica, des tensions inévitables. Les écrivains ont consenti, à leur tour, à la tendance vers «l'élévation à la littérature», un pendant à la sotériologie de Noica. Celui-ci avait formulé l'utopie «des 22», un pour un million d'habitants, qui par une sélection attentive et un entraînement philosophique tenace et dirigé avec compétence, puisse aboutir à des performances de pensée capables de tirer la culture roumaine, et implicitement la Roumanie, de son provincialisme et de contrebalancer les malheurs historiques subis. Pour les gens de lettres, «le salut par la littérature» signifiait, par contraste, l'institution d'un espace *ouvert* de conservation et protection des valeurs authentiques. Un grand nombre d'écrivains roumains, appartenant surtout aux générations plus âgées, ont déploré après 1989 la marginalisation de la littérature par l'avalanche de «sous-produits» culturels sur le marché libre et l'anéantissement de «la table des valeurs». Praxéologiquement, Noica – aussi bien qu'une grande partie des écrivains de la génération des années '60 – optait pour une «culture alternative» ou «parallèle» face à la culture officielle. L'opposition entre ce qui est inauthentique – conjoncturel, dirigé idéologiquement, populiste, kitsch – et ce qui est authentique est définitoire pour la physionomie de l'alternative. Cette position choisit de préférence un modèle disjonctif et puriste, sensible aux dangers de la contamination.

D'une manière plus ou moins consciente, les écrivains «quatre-vingtards» ont tendance à adopter un modèle axiologique hétéronomiste et à accréditer l'idée d'une «contre-culture». Les sources et les ressources exploitées en faveur de ce tournant, qui n'est pas homogène et ne coïncide pas non plus avec les frontières d'une génération, sont variées et, dans une certaine mesure, aléatoires: la poésie américaine ou, par l'intermédiaire des poètes d'expression allemande de Roumanie, la poésie allemande des années '60, l'avant-garde historique européenne et roumaine, avec ses prolongements dans l'après-guerre, le nouveau roman français, la prose non fiction, le textualisme *tel quel*-ien, le structuralisme barthesien, la sémiotique, la déconstruction... avec une série de «monstres sacrés» qui figurent dans presque toutes les listes nominales du «postmodernisme»: Joyce, Eliot, Pound, Borges, Beckett, Barth, Nabokov... auxquels se joignent une série de «précurseurs immédiats» que chaque mouvement rénovateur rallie à sa cause: les prosateurs ludiques et livresques de «l'école de Tîrgoviște», Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa, les poètes «ex-centriques» comme Leonid Dimov et Mircea Ivănescu... Le paysage littéraire des années '80 reste varié, en fonction des inclinations tempéramentales et des affinités de chacun. Il existe toutefois des lignes d'orientation qui confirment la révolte déclarée des écrivains plus jeunes. On sent une tentation de plus en plus grande de problématiser la condition de la littérature, en érodant l'autorité qu'elle a acquise par les *desiderata* «modernistes»: transcendance, vision, signifiante, profondeur, mystère, structure, langage autonome. Ce qui me semble notable au cours de cette étape, c'est l'idée de repenser la condition de la littérature du point de vue d'un nouveau pacte avec le réel. L'esthétique «moderniste» employait deux stratégies disjointes en apparence, mais au fond parfaitement compatibles: je les nommerais évocation et vision. La première, où l'on reconnaît

non seulement les aspirations de la «poésie pure» à libérer le mot de sa charge référentielle mais aussi, par exemple, la forte condition de la fiction dans la narration, attribuait à la littérature le pouvoir d'instituer un ordre propre, non dérivable, de «construire» dans son propre domaine d'existence. La seconde postulait le pouvoir de la littérature de donner un sens au réel et même, à la limite, de le «découvrir». En même temps, de l'imagination plastique à l'alchimie du verbe, de la concurrence de l'état civil à l'époque de la suspicion, la littérature a exploité de toutes les manières sa nature duale: parler simultanément de rien et de tout, transformant sa propre faiblesse en vertu exploitatrice, soit dans la direction du monde de l'expérience, soit dans celle d'hypothétiques *countries of the mind*. Les écrivains des années '80 de chez nous ont ressenti plus intensément que jamais, semble-t-il, la fragilité de cet espace, où la transcendance dévoile son ossature de conventionnalisme, d'artifice et de mémoire culturelle alors que l'immanence se montre à nos yeux incertaine et inconsistante. Le lyrisme, privé de son aura métaphysique, est peu à peu abandonné; entre les deux aspects du moi poétique, l'aspect textualiste et l'autre, lié à la philosophie «träiriste», s'approfondit le sentiment d'une rupture profonde au-dessus de laquelle chancellent les ponts de l'ironie; la gesticulation poétique cherche à tâtons son chemin entre la citation et la paraphrase; le poète s'amuse et est pris d'hystérie en se contemplant comme acteur et comme spectateur. La narration avide d'un concret insignifiant dénonce son artefact, versifiant des biographies communes, amalgamant les techniques du reportage et du fait divers avec les commentaires victoriens de l'auteur, étalant ses ambitions démiurgiques avec des sourires complices. Ou, au contraire, l'écrivain joue le jeu de l'oubli, parlant de sa bien-aimée, de sa famille, de ses amis sur un ton de romance ou de bavardage: la spontanéité est une mémoire involontaire...

Les contours que j'ai essayé d'esquisser sont évidemment trop larges et trop vagues pour que l'on puisse préciser la physionomie d'un postmodernisme roumain. Ils n'ont d'ailleurs pas la prétention d'être autre chose que de simples lignes de convergence. Ce qui me semble plus significatif, du point de vue de la localisation du «postmodernisme» roumain dans son propre contexte historique, c'est le fait, déjà mentionné, qu'il a tendance à devenir une «contre-culture» face à la culture officielle. Exhibant en toute franchise sa fragilité, la littérature du type «postmoderne» s'est montrée communicative et perméable, malgré les difficultés de réception que soulèvent le livresque et l'expérimentation. Assumant massivement des territoires qui relèvent du quotidien, de l'éphémère, de l'insignifiant du kitsch – «l'existence kitsch» – la littérature des années '80 a poussé l'offensive contre la culture «de masse» sur le terrain de celle-ci. Quelle aire d'influence a eue cette contre-offensive, il est difficile de le dire. Ce qui est certain, c'est que le modèle «postmoderne», utilisant un concept de culture «faible», relativisant et contextualiste, offre aujourd'hui un surcroît de salutaire flexibilité dans la dynamique de «la table des valeurs» dont la perturbation a pu susciter tant d'inquiétudes. Il est intéressant que ce qui a été perçu comme «le triomphe de la culture dans la littérature» (Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* – «L'Histoire tragique & grotesque de la sombre neuvième décennie littéraire», Éditions Eminescu, Bucarest 1993) peut signifier aussi la nostalgie de ramener «l'art du mot» vers son contexte originare. L'histoire de la littérature, dans un éclairage «moderne», semble être justement l'histoire de ce détachement. Comment se présentera l'histoire «postmoderne» de la littérature?

Je me suis appesanti, en ce qui concerne la question du «postmodernisme» roumain, sur les tendances littéraires de ces dernières décennies, en leur traçant une sorte de diagnostic – comme j’ai procédé d’ailleurs avec *Caiete critice* et *Jurnalul de la Păltiniș*. Je n’ai nullement la certitude que l’examen d’autres domaines conduirait à des observations similaires. Dans la mesure où, par exemple, le postmodernisme est associé à «l’époque postindustrielle» ou à «la société informationnelle», il devient pour moi un thème éminemment livresque. Même dans le domaine des arts, on a vu apparaître en Roumanie des créations dont les rapports avec le postmodernisme sont tout à fait contrariants. C’est le cas, par exemple, de l’architecture du Centre Civique de Bucarest avec son mélange stylistique strident d’un effet grotesque-hilarant. La convergence me semble cependant fortuite, délimitée strictement au plan morphologique, la sémantique du discours architectural du Centre Civique n’étant autre chose que l’absurdité du concept de «réalisme socialiste» poussée jusqu’à la monstruosité: art socialiste dans son contenu, national par sa forme; mégalomanie dictatoriale dans des ondoiements d’espace mioritique...

La prose postmoderniste et le textualisme médiatique

ION MANOLESCU

Après deux décennies, ou peu s'en faut, d'activité, le postmodernisme roumain dans le domaine de la prose semble suivre deux directions essentielles: celle – prédominante et facilement accessible – du *textualisme scriptural* et celle – minoritaire – du *textualisme médiatique* ou *virtuel*. La première direction, exploitée jusqu'à épuisement par des écrivains comme Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Hanibal Stănculescu, George Cușnarencu, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova ou Nicolae Iliescu, se trouve sous l'influence de la prose brève de Donald Barthelme et préconise un textualisme thématique fondé sur le principe: «Écrivons comme on écrit un conte.» Le sujet de ce type de prose devient le *mot* ou le *texte*, les personnages vivent dans un univers saussurien ou même *Tel Quel*-ien et finissent suffoqués dans un torrent d'encre d'imprimerie; dans le même temps, le contrôle accru de l'auteur, qui s'exerce sur la narration par les moyens de l'autoréflexivité, de l'autoironie ou de l'autopastiche, empêche tout développement narratif hors du tracé préétabli. Grâce à un artifice déconstructiviste¹, la *prémisse* devient le *contenu* même de la prose et les auteurs sont hiérarchisés à partir de l'habileté avec laquelle ils savent l'élaborer; d'où une possible définition du talent narratif comme étant le résultat de la dextérité ludique et des aptitudes *d'ingénierie textuelle*.

L'«abyssalité» méta-narrative proposée par les prosateurs «quatre-vingtards» de la première catégorie a le mérite de forcer une nouvelle approche du texte littéraire, avec un système de règles différent de celui des périodes antérieures, comme, par exemple, le modernisme de l'entre-deux-guerres ou des années '70. Par ailleurs, elle se consume à l'intérieur de ses propres limites et, bien qu'elle impose un changement de la mentalité critique et de la prose, elle perd sa crédibilité fictionnelle en faveur de la crédibilité théorique.

Au demeurant, les titres aussi bien que les sujets adoptés par les tenants du *textualisme scriptural* indiquent une fragmentation délibérée du souffle narratif, par l'insertion de séquences théoriques et d'autres constructions métatextuelles: les récits de Mircea Nedelciu ont pour titre *Un jour comme une prose brève* et *Le récit éludé*, ceux de Gheorghe Ene et de Gheorghe Iova, *Une confession du texte* et *Un texte de l'excursion*, et ceux de George Cușnarencu, *Reportage à un banquet pantagruélique* et *Ce qui se passe quand deux héros se rencontrent*. Dans l'anthologie des écrivains de la génération des années '80 – *Desant '83* («Descente '83») – Gheorghe Crăciun développe un *Thème au choix* qui commence par des définitions de la prose et des personnages et dans le roman *Compunere cu paralele inegale* («Composition à parallèles inégales»), le protagoniste regarde sa propre histoire d'amour écorchée sur le papier peint d'une salle à manger. Dans le récit *Loin à pied...*, Nicolae Iliescu est convaincu qu'il a du talent et dans *Carte blanche* il est préoccupé de l'idée d'une prompte confirmation de la part du «professeur Crohmălniceanu» au cénacle „Junimea” («La jeunesse»). *Femeia în roșu* («La Femme

en rouge»), roman écrit par trois auteurs et qui a été considéré en 1990 comme un manifeste du postmodernisme autochtone, ne se propose pas lui non plus de se soustraire aux obligations théoriques stéréotypées du *mimesis* scriptural: transformés en personnages du livre qu'ils écrivent Mircea Nedelciu, Adriana Babeți et Mircea Mihăieș accompagnent l'intrigue du roman d'un journal métanarratif.

Moins mécaniques et pour cette raison, mieux dispersés dans le texte sont les bricolages de Ștefan Agopian, Cristian Teodorescu et Bedros Horasangian, pour qui le récit (quelle que soit la forme qu'il revêt de *Grande* ou de *Petite Histoire*) doit être tout aussi captivant que le cadre théorique qui lui est attribué. Mais, d'une manière générale, à cause du dosage exagéré (symptomatique soit d'un plaidoyer technique trop appuyé, soit d'une absence d'imagination narrative), le *textualisme scriptural* fatigue ses lecteurs et, tout en recevant des accents pathétiques et conservateurs, devient le fossoyeur de sa propre littérature.

Par rapport à la deuxième orientation postmoderne de notre prose, le *textualisme scriptural* peut être considéré à la fois comme un point de départ et comme un point de rupture. Le prolongement et la négation des tendances antérieures, tout comme le transfert de la propriété expérimentale du postmodernisme *scriptural* vers le postmodernisme *médiatique* rapproche les deux phénomènes de la relation de l'avant-garde avec le modernisme. Il y a même plus, la généralisation des techniques virtuelles en littérature a toutes les chances d'opérer une modification radicale de sensibilité esthétique et de donner ainsi un *caractère classique* à l'avant-garde, caractère classique auquel celle-ci – bien qu'elle l'ait contesté avec véhémence – n'a jamais cessé d'aspirer en secret².

Le *textualisme médiatique* ou *virtuel* propose un déplacement de l'accent narratif vers les moyens et les procédés de l'art cybernétique: imagerie virtuelle, simulations tridimensionnelles, illustration «fractale», jeux interactifs, etc. Se synchronisant avec les dernières évolutions de la technologie postmoderne, il a la capacité de relancer le roman autochtone, encore tributaire de la tradition moderniste et trop peu convaincant dans la ligne postmoderniste du textualisme scriptural.³

Les représentants de la nouvelle direction sont Mircea Cărtărescu (dans le roman *Orbitor*, «Aveuglant»), Sébastien A. Corn (avec son roman *Adrenergic !*, «Adrénérgique!») et un ou deux jeunes prosateurs, formés dans le cadre du groupe *Le Club littéraire* de Bucarest qui n'ont pas encore débuté dans le roman.

Ce phénomène qui se trouve chez nous à l'état embryonnaire connaît une large diffusion dans l'espace culturel occidental. Les adeptes autochtones du *textualisme virtuel* manifestent des affinités implicites ou explicites avec la prose du grotesque médiatique de Thomas Pynchon, avec le «visionnarisme» fantasmatique de Salman Rushdie et avec le *cyberpunk* patronné par les romanciers William Gibson et Bruce Sterling. Partant de la Bible du *cyberpunk*, le roman *Neuromancer* (1984) de William Gibson, passant par les performances du genre dans le domaine de la musique (l'album *Cyberpunk* du chanteur rock Billy Idol et ses vidéo-clips multi-média) pour aboutir à la cinématographie d'un Ridley Scott (*Blade Runner*) ou Paul Verhoeven (*Total Recall*), le mouvement exerce une influence active sur la prose roumaine de ces deux ou trois dernières années qu'il dote des attributs de l'hyper-réalité auparavant peu

connus chez nous. Au demeurant le *cyberpunk* lui-même contient sa propre théorie méta-visuelle (non méta-textuelle!), associée à une sensibilité postmoderne plus ample.⁴

L'innovation fondamentale des textualistes médiatiques consiste à rapporter la fiction à un univers créé artificiellement: un monde alternatif dont les virtualités sont programmées sur ordinateur pour concurrencer au même titre la réalité et son miroir méta-textuel; en d'autres mots, l'homme de papier de Barthes est remplacé par *L'Homme qui tond le gazon* de Brett Léonard. *Neuromancer* de William Gibson décrit le ciel comme un émetteur de télévision débranché; *Vineland* de Pynchon recompose cybernétiquement les débris du Récit à partir des débris de vitres d'une fenêtre par laquelle le protagoniste, Zoyd Wheeler (nom symbolique!) saute périodiquement; dans les *Satanic Verses* de Salman Rushdie, l'explosion d'un Boeing est vue comme une cosmogonie postmoderne, médiatisée sur l'écran divin: des corps, des débris d'avion, des fauteuils, des revues, des lunettes et des casques de *walkman* s'éparpillent parmi les étoiles et les comètes, sous la protection d'Allah; dans *Snow Crash* de Neal Stephenson, le héros, Hiro Protagonist, livre des pizzas à domicile dans la vie de tous les jours alors que dans l'hyper-réalité de l'ordinateur, nommée Metavers, c'est un guerrier qui doit sauver l'humanité de l'apocalypse informationnelle (*Infocalypsé*).

On retrouve la même atmosphère virtuelle dans quelques-uns des romans autochtones les plus récents. Dans le roman *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, dont le titre (dans le sillage de Pynchon) renvoie à l'idée d'*orbite* et de *gravitation*, l'un des personnages a la capacité de pénétrer à l'intérieur des écrans de cinéma et de modifier le destin médiatique des héros du film:

C'était la première fois que Maria réussissait à donner si bien la forme d'un personnage qu'elle pouvait modifier son rôle sur l'écran. [...] Plus tard, dans d'autres films, elle avait réussi à changer des scènes entières, à éliminer des personnages antipathiques, à marier ses favoris, en dépit de toute logique, devant tout le public, consterné, des petits salles miteuses qu'elle fréquentait et qui délimitaient son territoire: les cinémas *Volga*, *Floreasca* et *Melodia*.⁵

Dans *Adrenergic!* de Sébastien Corn, une partie des aventures de science-fiction se déroulent dans un univers greffé cybernétiquement sur la mémoire des héros et décoré de tableaux surréalistes en mouvement:

... et après avoir tourné le coin de la rue, au niveau 84 de la Tour du Commerce, on pénètre dans un couloir cylindrique fait de poumons expansés. [...] Mais on ignore encore qu'à la troisième fenêtre à gauche est couplée une mer on ne peut plus kitsch, vendue par les amis de derrière les abattoirs... une mer bordée de tous côtés de rochers abrupts, brunâtres, éclairés en vert par un soleil orange...⁶

Par les variables visuelles qu'elle contient, la prose roumaine hyper-réaliste peut être associée au roman de rôles et d'énigmes et à la prose *E-fiction*. Le premier s'inspire de la trilogie de l'écrivain britannique J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (1968) et exploite les

ramifications narratives d'une expérience collective d'imagination, où le lecteur se construit lui-même plusieurs intrigues-scénarios. Une forme similaire d'expression médiatique figure dans le programme américain *System Neural* de la firme «Neural Technologies»: l'ordinateur mixe les noms des acteurs d'un film, la durée, les décors et la musique en un mélange que le spectateur peut contrôler dès le début ou qu'il peut modifier en cours de route; ce programme a, semble-t-il, suscité aussi l'intérêt des maisons d'édition d'Outre-Atlantique qui songent à une possible application littéraire.

Celle-ci se retrouve déjà dans la soi-disant *fiction électronique (E-fiction)* qui compose sur l'écran de l'ordinateur des romans à géométrie variable; en appuyant tout simplement sur un bouton, le lecteur-spectateur peut opter pour une autre continuation dans le *storyspace* cyber-narratif, comme lui offre, par exemple, le système *Hyper Card*.

Une autre innovation significative du *textualisme virtuel* réside dans le processus même d'élaboration de la narration; dans la prose de Mircea Cărtărescu, Sébastien Corn ou Alexandru Ungureanu, la «fable» ne respecte plus les règles traditionnelles de la construction littéraire et est subordonnée à une vision stroboscopique et interactive semblable à celle de l'imagerie engendrée sur ordinateur. Le «Regard» du créateur (*perspective / voix narrative*, pour le texte littéraire) se déplace, en plein marche, de l'intérieur de «l'œil» virtuel à l'extérieur; les «pas» cyber-spatiaux (évolutions, gradations, détails, moments fixes de la narration – dans le sens attribué par les formalistes russes) sont variables; les options visuelles (continuations du texte narratif), sont inconnues d'un pas à l'autre et infinies! Dans le texte en prose aussi bien que dans l'imagerie virtuelle sur ordinateur a lieu un voyage dans l'imaginaire, à la fois comme une élaboration mentale de l'auteur et une reconstitution / participation active du lecteur. Plus que jamais s'applique, dans la littérature postmoderne de type médiatique, la formule: «Le texte porte ses lecteurs (vers)...» La plupart des causalités mécaniques sont éliminées ou estompées, de telle sorte que l'illusion narcotique de l'hyper-réalité soit entretenue avec esprit de suite, sans que les fonctions narratives primordiales soient abandonnées. Les temps «morts» (*les espaces blancs* entre les cassettes des bandes dessinées, la *différance* et le *pli* de Derrida⁷) sont parcourus rapidement du point de vue mental et aussi bien dans le cas de la prose que dans celui de l'imagerie sur ordinateur, peuvent être «remplis» avec les propres variantes fantasmatiques du lecteur / spectateur. Toute l'opération porte l'empreinte d'une *totalisation visuelle* où le lecteur, étant impliqué d'une manière décisive, devient en même temps auteur, interprète et réalisateur du texte qu'il parcourt.

Certes, on pourrait objecter qu'au fond, en plaidant pour le *textualisme médiatique* au détriment du *textualisme scriptural*, on remplacerait une convention par une autre. L'argument est tout aussi valable que si l'on attribuait à une photographie du XIX^e siècle la même portée qu'à sa reproduction et son animation tridimensionnelles sur l'écran du dernier 486. Dans un musée des antiquités, la comparaison serait en faveur de la première variante; dans tout système de référence postmoderne, elle est inacceptable.

On pourrait aussi reprocher le fait que la liberté de l'auteur et la possibilité des lectures infinies ont toujours existé et que, en définitive, l'essence même de la littérature réside dans ce jeu de l'ambiguïté et des ouvertures textuelles.⁸ Le classique Stendhal avait le choix entre

la couleur noire et la couleur rouge de la robe de Madame de Rénal, de même que le moderne Proust pouvait opter pour le goût sucré ou aigret de la *madeleine* enchantée; le processus resterait donc le même et les revendications du postmodernisme seraient de simples reformulations de principes artistiques que – depuis Aristote – la philosophie et la théorie littéraire se sont efforcées d'appliquer.

L'argument semble suffisamment solide pour clore la discussion; en réalité, il est amendable. Si l'espace «virtuel» entre mots, phrases, paragraphes, chapitres n'a jamais cessé d'exister en littérature (ainsi que la possibilité du lecteur de le remplir), si Alexoi Feodorovici Karamazov aurait pu être non le troisième mais le quatrième fils de Feodoi Pavlovici Karamazov, si les petits rideaux de mousseline de Madame Bovary auraient pu être des draperies de velours, si, enfin, le roman *Enigma Otiliei* («l'Enigme d'Otilia») aurait pu commencer dans le quartier Dudești et *Craii de Curtea-Veche* («Les Seigneurs du Vieux-Castel») se terminer à Tîrgoviște, ce que ni les auteurs, ni les lecteurs ne pouvaient obtenir dans toutes ces situations, c'est la *matérialisation visuelle* des transformations potentielles, la preuve concrète que, même sous-entendu comme il est, le processus est enfin susceptible d'être *représenté*. En effet, bien que les mécanismes d'élaboration du texte en prose soient restés inchangés depuis des siècles, la possibilité de l'auteur / du lecteur de se les représenter autrement que comme de simples abstractions (dignes de figurer dans un traité de narratologie) n'existait pas jusqu'à l'apparition du postmodernisme.

Aujourd'hui, les variantes affichées sur l'écran de l'ordinateur peuvent suppléer à la distance entre un mot et le mot suivant et on retrouve le tracé de production / perception du texte littéraire dans les simulations cybernétiques interactives: les rideaux de Madame Bovary sont colorés instantanément dans n'importe quelle nuance: le décor călinescien de la rue Antim glisse dans un tableau de béton et de ciment et le monastère est déplacé sur des galets; enfin, le triste dénouement des *Seigneurs du Vieux-Castel* peut être évité, Pașadia peut être sauvé et Pena Corcodușa rajeunie et assise à la droite de John F. Kennedy, comme Tom Hanks dans le film *Forrest Gump*.

En dernière analyse, la fascination que le *textualisme médiatique* exerce sur le lecteur-spectateur résulte de l'annulation des frontières entre le *désir* et la *réalité*: la dictature de l'image abolit toute convention scripturale, transformant la lecture en un acte de séduction et d'hypnose visuelle; entre le signe graphique et son image acoustique se creuse une faille où, guidés par le principe freudien du plaisir, nous pénétrons de plus en plus profondément. Les voluptés médiatiques d'une telle exploration sont dues parfois à un raffinement achevé des synesthésies symbolistes, de l'onirisme surréaliste et des fantasmes *Pop-Art*; dans d'autres cas, elles revendiquent une généalogie romantique dont l'origine est fantastique et visionnaire. Aspirant à reconstituer la simultanéité originaire, le voyage dans le monde du *textualisme médiatique* équivaut à un regard indiscret, mais privilégié, vers les laboratoires du Créateur. De même que les astronomes photographient l'univers dans ses zones les plus éloignées, colorant ensuite ses soleils, ses supernovae et ses galaxies sur la base de formules mathématiques que l'ordinateur associe à une certaine température, masse, densité, etc. inaccessibles à l'œil humain ou à la lentille télescopique⁹, de même les prosateurs produisent des visions fantasmagiques d'une réalité primordiale qu'ils saisissent plutôt intuitivement, sans connaître

son tout. Aussi la thématization obsessionnelle du textualisme scriptural doit-elle être comprise comme un phénomène stérile et anachronique et la pratique textuelle médiatique ou virtuelle, comme une forme préliminaire de la sensibilité de l'avenir.

Janvier 1996

NOTES

- 1 Le déconstructivisme inverse toujours le rapport logique entre les termes et inverse les hiérarchies de tout système; l'effet précède la cause, l'imitation existe avant l'original et la littérature avant le langage (voir Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982, p. 88).
- 2 À l'appui de cette idée on peut citer, parmi d'autres textes, le manifeste intégraliste de Mihail Cosma de 1925, qui affirme en conclusion: «À pas de géant, à pas sûrs, nous nous dirigeons vers une incandescence époque de classicisme» («Du futurisme à l'intégralisme», dans *Intégral*, 1^{re} année, n^{os} 6-7/1925, reproduit dans Marin Mincu, *Avangarda literară românească* («L'Avant-garde littéraire roumaine»), anthologie, Éditions Minerva, Bucarest, 1983, p. 577).
- 3 Une enquête récente sur le thème «De nouveau, nous n'avons pas de roman?», publiée dans la revue *Dilema* («La Dilemme», n^o 145/1995), reflète la réaction anti-postmoderniste et les nostalgies modernistes de la plupart des interlocuteurs, critiques ou prosateurs: Nicolae Manolescu, Tania Radu, Nicolae Breban, George Bălăiță, Constantin Țoiu, Z. Ornea, Alexandru George. Le conservatisme critique devient surprenant chez une femme prosateur associée au postmodernisme de la génération des années '80: «Ne sommes-nous pas les dernières générations d'une civilisation destinée à disparaître? D'autant plus que je vois comment la presse entre dans la zone électronique, les ordinateurs changent notre vie, l'Internet est apparu... Le roman 'interactif, les hypertextes, les expériences d'Eco? Je ne suis pas une adepte de l'expérimentation en littérature. Je n'emprunterais pas cette voie dussé-je vivre encore trois vies (...» (Gabriela Adamesteanu répondant à une question de Délia Verdeș, «Que se passe-il dans le roman roumain aujourd'hui?», p. 14).
- 4 Parmi les adeptes de cette idée, il nous faut mentionner: Arthur Kroker et David Cook (*The Postmodern Scène. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1988); Jean Baudrillard (*La Transparence du Mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris, 1990); Lance Olsen («William Gibson's Virtual Light – An Analysis», dans *Postmodern Culture*, n^o 2/1994, traduit par Sébastien A. Corn sous le titre «Lance Olsen, Lumière virtuelle, de William Gibson – une analyse», dans *Jurnalul SF* («journal SF»), n^o 115/1994) et deux des théoriciens du *jurnalul SF*, Liviu Radu et Ionuț Bănuță.
- 5 Mircea Cărtărescu, *Orbitor* («Aveuglant»), fragment de roman publié dans *Litere, Arte, Idei* («Lettres, Arts, Idées»), supplément culturel du journal *Cotidianul* («Le Quotidien»), n^o 41/ 1995, p. 1.
- 6 Sébastien A Corn, *Adrenergic !*, fragment de roman publié dans *Jurnalul SF*, n^{os} 89-90/1994, p. 11.
- 7 Comme espaces et jeux des valences textuelles, les notions de *différance* et de *pli* sont illustrées par Jacques Derrida dans les volumes *Positions* (Minuit, Paris, 1972) et *La Dissémination* (Seuil, Paris, 1972).
- 8 Rappelons ici le concept d'*œuvre ouverte* (Umberto Eco, *Opéra aperta*, Bompiani, Milano, 1962) et le phénomène de la *trahison créatrice* (Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris, 1958), tous deux applicables à des catégories extrêmement diverses de textes littéraires.
- 9 Les réalisations les plus importantes dans le domaine de la photographie astronomique sont attribuées aujourd'hui au Britannique David Malin, chercheur à l'Observatoire «Anglo-Australien» de Sidney.

The Rhetoric of Displacement

MARIA-ANA TUPAN

What is in a name like “postmodernism” when applied to the Romanian literature of the last three decades? Enough to fill Noah’s ark to the brim and have it boil over... Ideological and linguistic subversion, playfulness, contempt of authority, *tel-quel-ism*, demystification, ontological shifts between reality and the text, dialogism... Not all good literature published within this interval goes into the postmodern paradigm; not all postmodern writing is good literature. A distinctive mark is the presence of characteristic signifying practices in the early sixties, immediately after the “thaw” (maybe even prompted by the demolition of the dogmatic idols).

The traditional author, writing with Aristotle’s *Poetics* in his hands, is a demiurge ordering unruly matter into a harmonious design, cosmos out of chaos. The modernist writer is faced with chaos in the very reality of a moribund civilization. Ruefully, he takes a backward glance. What he sees there, in the cultural past, are not models which have outlived their time, but a set of *forms* that he imposes upon the disorderly substance of personal experience. The postmodern writer is a parasite somehow, an out-growth of this orderly universe where chaos has been defeated once more by the modernist Orpheuses. Yet he is rebellious, an ungrateful apprentice, who will waste the toil of his forerunners. He displaces not only his predecessors from the centre, but the very idea of a centre or origin. The centre blows up and the wrecks float about, periodically landing onto continents with provisional and unstable outlines. Displeased with the “glorious summer” of the modernist “idea of order”, the postmodern writer turns it again into a “winter of discontent” (even if some critics prefer to emphasize the bridge rather than the gap): rhetoric at odds with meaning, meaning with reference, standard with popular culture etc.

The original sin that triggered the programme of deconstruction was committed by the philosopher Lucian Blaga (1895-1961) who, like Nietzsche before him, denied philosophy all claims to truth, ascribing to it a figurative discourse. The clear-cut logical analysis and categorial thinking were held to be no longer tenable in the absence of any grounds for authenticating methods. A gnoseological crisis was caused by the presumed split within the object between its “phanic” (Cr. *phanein*: to appear) and its “cryptic” (Gr. *kryptein*: to hide) sides. A part of any object of thought will be accessible through a cognitive activity yielding concepts (the so-called “paradisiac” knowledge) while the other lies in hiding, checking any cognitive attempt on the beholder’s part. It is only accessible through “Luciferic” knowledge, that turns the subject into a passive seat of revelation; the “abysmal categories”, which are the plastic capabilities of the subconscious, will help the subject fashion simile-worlds – that is, worlds

similar to the ones we inhabit. The subconscious produces imaginative doublets of beings. Living within the horizon of existential mystery (God had been replaced by the Great Anonymous), man's transcendental destiny is that of a creator of metaphors. These abysmal categories resemble Lyotard's "matricial figure" that «engendre des formes et des images» (J.-Fr. Lyotard, *Discours, figure*, Ed. Klincksieck, 1974, p. 327). Man appropriates the world through fictions, metaphors, art. As a creator of simile-worlds, man replaces the Divine Father. As philosophy is denied a rationale or a self-contained system of axiomatic truths, it retreats into irrationalism. From an inflexible logic based on a meaningful activity of thought, it turns into a structure having a formal dimension.

In 1960, the Romanian expatriate Vintilă Horia got the Goncourt Award for his novel *God was Born in Exile*. It contains the apocryphal diary of Ovid, the Roman poet exiled by Emperor Augustus to Tomis, a former Greek colony at the Black Sea. The name is derived from the Gr. *tomy*, meaning "cutting, section, amputation", and the legend associated with this toponymy claims that Medea had taken refuge here, delaying her father's pursuit by strewing the sea with the limbs of her slaughtered brother. Ovid too is severed from all family ties, shut out from his matricial world and thrown into one of barbarians. Vintilă Horia's Ovid, however, is not the familiar figure who cast his sad thoughts into elegiac letters to Rome. In fact, this is a story about the world being disengaged from its orbiting around Rome as "urbs et orbis" and finding a new centre to turn around. The Roman Empire was no longer a centred world. "By the end of the first century B.C. – by the time of Ovid, in other words – no single cult could be said to dominate Roman religious traditions" (Stephen C. Ausband, *Myth and Meaning, Myth and Order*). The gods had become corrupted forms, down to idols. Each household had its protecting *genii*, there was no ontological foundation in the sacred. To mid-century Europeans, Horia's Rome resembled a totalitarian regime, with the void cult of the leader, swarming spies, universal cowardice and loss of human lives for the sake of artificially maintaining the Empire's frontiers. Ovid is now faced with a different humanity, by far less civilized, yet living in the cult of one god, with moral values and in contempt of death. Rome is deconstructed from its imperial aura, while another centre coalesces at the Scythian pole. To the exiled poet Tomis is gradually revealed as a new home and a spiritual centre – an idea which cannot be deemed from Ovid's heart-rending elegies, being the novelist's alone.

1963 sees the debut of a poet strikingly original in his very denial of originality. Marin Sorescu feels as if he had been thrown into an already existing Bibliopolis; he is *Singur printre poeți* ("Alone among poets"), at the same time himself and those who lived before him in the huge text of the world. The author is thereby displaced from his origin. The volume amounts to a collection of textual experiments which provide an apt illustration for G. Genette's *Palimpsestes*: parody, pastiche, imitation, metatexts, hypertexts, intertextuality, texts reading other texts etc. The next volume of *Poems* (1964), assumed to be thoroughly "original", are even more shocking to the reading habits of the public Marin Sorescu dislocates the being from its categorial articulations that blend together things of the real world and symbolic figures, physiological states and geometrical configurations, quotes and idiomatic phrases. Adding to the ontic confusion, various types of discourse coexist in the perfect democracy of his

heteroglossia; existential questions are cast in the consecrated speech of bequests, a patient's complaint to his doctor, pharmacy recipes, the politicians' «langue de bois». Readings of history are administered like pills, with a spoonful of water in the evening, before going to bed etc. In the following passage from his often anthologized *Shakespeare*, the world's most famous dramatist replaces God in the concentrated idiom of the Bible or of a bequest: "Shakespeare made the world. In seven days. In the first day lie made heaven, the mountains and the deep chasm of the soul./ On the second day he made the rivers, seas and oceans/ and other excitements/ which he breathed into Hamlet, Julius Caesar, Antony, Cleopatra, Ophelia, Othello and the lot,/ to be owned by them, and their rightful heirs/ in perpetuity." Rhetoric subversively defects from the semantic function of the discourse. Subject and object, centre and periphery, actant and recipient of the action, everything turns on the hinges of a revolving kaleidoscope, everything loses direction and intentionality. I quote from his poem entitled *Dante*: "Nine circles of sin, nine of waiting/ Nine of illusion,/ And all of them full to the brim/ And in the middle of them, there is Dante.// He keeps looking at the Inferno, Purgatory and Paradise/ When he gets weary, he just changes the labels./ The one reading Inferno, he places in Paradise/ And the other way round./ This happens again and again/ So that poor mortals/ hardly know where they are// Dante feels the swelling of his temples/ As he pushes the pyramid from inside./ The pyramid moves slowly on the ground/ now backwards, now forwards/An inch a year/ Unhurriedly." Meaning (the intelligible content) is often divorced from references (the object to which the words refer or apply). Here are the very unfamiliar semantic contents or the formulaic language for bequests in the mouth of a dying man: "I must put out with an eyelid all things which stayed alight,/ the slippers near the bed, the hallstand, the paintings,/ As for the rest of life's belongings, everything that can be seen, even beyond the stars,/ there's no point in taking those with me, they'll continue to burn. (...) And in my will I've requested/ that to honour/ my memory/ at least on the more solemn days of remembrance,/ the whole universe shall be distributed/ among the people, as alms." The Romanian phrase „a fi dat de pomana” is ambiguous: to be given as alms (a wide-spread practice at funeral rites) or to be given in vain, to no purpose at all. The world exists in vain if it is no longer present in the self's consciousness, if the self is no longer there to bestow meaning on it. In Sorescu's play *Jonah*, the prophet as a universal subject and foreseer of a providential sequence of events is replaced by a temporal subjectivity, self-constituted by appropriating the world through language. The very choice of this Biblical narrative is defining for the subversive technique of a play much acclaimed on West-European stages during the last two decades; as Hans Heinrich points out in his *Parmenides und jona* (Suhrkamp Verlag, 1966), the brief narrative, in contradiction with the rest of the Bible, shows the divorce between the divine word and the concrete situation, thereby denying the creation of the world through Logos. Jonah knows that Cod will not destroy Niniveh out of pity, so he refuses to carry there Cod's threat, for fear he might prove to be a false prophet He chooses to run away. In Sorescu's play, Jonah is a common fisherman of no time, imprisoned in the bellies of three concentric fish. He manages to cut them open in turn and dive out to light. Yet he feels that man's existence will always be a prison, that man lives within the horizon of the belly of a fish: trapped by the elements, the spirit feels alienated. He will escape from the Leviathan-world by allegorically cutting his own belly. The

progress outwards into the world is inwardly inverted into private memory and later into the memory of the race, materialized in language. Language is a way of being together with others in the world: “Some prophet you’ve been, Jonah! I could see how you predicted your future... Let me see you now predicting yourposr (...) Try to remember *everything*... What was the name of that kind old couple who used to call on us when you were a kid? What about the other two, the frowning man and the toiling woman you could see around in our home, who had not been so old from the beginning ? What was the name of the building where I was taught? What was the name of that four-legged thing on which we would eat and drink, on which I even danced a couple of times ? Every day we saw something round up in the sky, a red wheel that kept revolving in one and only direction (...) What was my name?...” As he asks these questions, the woes of the tribe are kindled in our memory: grandparents, parents, school, table, sun... Alienation has disappeared because the things have been transferred into meaning, *res* and the self are now one in the continuum of signifies. Naming becomes Jonah: “I remember: I am Jonah”. But the individual, autonomous, mundane subject is no longer there; he has dissolved into intersubjectivity.

Displacement from the origin in history is the broadest figure on the canvas of Sorescu’s historical play *Răceala* (“The Cold”). Sultan Mohammed imprisons the last Byzantine emperor and his court in a cage and has them play the fall of the Empire every night. The great scene of the world is reduced to a stage, the unique act of being is corrupted into the vacuous repetitiveness of the performance.

The corruption of origins is the idea that triggers the action of *The Book of Metropolis* by Ștefan Bănuțescu, a leading novelist of the sixties (the book was published in 1977 as part of the project of a tetralogy). Monica Spiridon devotes to it the first chapter of her book *Melancolia descendenței* (“The Melancholy of Descent”) that explores “figures and forms of generic memory in literature”. In other words, the Romanian writers’ awareness of the palimpsestic structure of culture (Derrida’s “white mythology”). Bănuțescu imagines two Utopian cities, Metropolis and Dicomestia, situated on either side of a river, pointing to their rivalry as well as complementary relationship. Dicomestia is ruled by Constantin XI, the founder of a race. However, he is not the origin but a lack in origin: he lacks parentage, he is called “the foundling, the lost one”. The race is generated by a tailor and a topometrist; they extend spatially and increase in numbers, yet they lack any axiological grounding, any mythical foundation. Metropolis (*meta* – after, *ope* – opening, prolongation) symbolizes, on the contrary, departure from the origin. It is a seat of repetition, succession, degradation of the origin. Decaying Byzantium can be deemed in this worthless copy of its former glory. Metropolis sees itself imitated by a subterranean world of clowns with which it finally merges.

The obsession for the basic axioms and values was probably engendered among the writers of the sixties and seventies by the radical shift in the cherished idols of the dogmatic age. What had been thought to be revolutionary landmarks in the progress of the peoples towards communism was now crammed into the historical trash or the “etcetera” of history: “On Wednesday the war was over/ on Thursday collectivization and electrification began/ on Friday oil lamps raised doubts and questions/ on Saturday etc. etc./ on Sunday etc. etc. and so forth.”

This is Mircea Dinescu, the leading poet of the seventies and a professed subverter of the Orphic pose and of high culture.

The displacement occurring in the eighties meant the explosion of what was still left of the logocentric fiction into a maize of private worlds: amorphous, chaotic, purposeless Or, to quote poet Mircea Ortarescu, “a tangle of nothing, nowhere, nevermore”. The “reality of discussions” still surfaces the apocalyptic dissolution, yet in what a confusing blend! The dialogic discourse explores the frontiers of poetry; newly coined words, obsolete phrases, the language of chemistry or anatomy books boil in the mixing pot of a poetic texture that finally melts away into “the ocean’s gelly, the barbed soil of the earth” The title of his first book of poems is “Headlights, Windowshops, Photographs”, things which are not. They only light, point to, replace what actually exists in a *copia*. The poem looks in the mirror and sees the rhetorical scheme of Andrew Marvell’s *To His Coy Mistress*: “Oh, if we only had time and space, space and time/ then would your shyness be less to blamie/ thru would I love thee down to the flood/ while you deny me down to the coming of the Jews/ and then would I love thee down to the Renaissance/ while you still shun me down to the belle epoque ...” The crisis of identity has reached a climactic point. Nothing stands in place anymore: author, poem, world, text. As no one can go any further, we may expect the exhaustion of what threatens to become mannerism. Paraphrasing Yeats, assuredly, some reconstruction is at hand ...

Postmodernisme et langage

RODICA ZAFIU

Introduction

Bien que le langage soit impliqué dans les discussions sur le postmodernisme par la formule des «jeux de langage», du dialogisme – et surtout par l’information généralisée par les médias¹ – son rôle dans la définition du nouveau paradigme semble différent de celui qui était le sien dans les poétiques modernistes. Il ne s’agit pas d’un simple détachement du «mirage linguistique»², plus ancien que le structuralisme, mais aussi, en même temps, d’un changement d’accent dans l’acception de tous les termes concernés. Pour en rester au domaine de la littérature, l’œuvre qui s’affirme en tant que postmoderne, ou bien le commentaire qui la définit comme suivant tel modèle sont contemporains d’une autre vision sur le langage que celle des précédents manifestes modernistes. Pour que la littérature se proclame autoréférentielle, il a fallu que le langage soit considéré, dans son usage courant, comme étant essentiellement référentiel. La distinction entre le référentiel et l’autoréférentiel reste dépourvue d’importance de nos jours, le langage lui-même étant conçu tout d’abord comme une interaction, comme une négociation du sens entre ceux qui prennent part au dialogue.

D’ailleurs, l’acception pragmatique du langage consonne avec les tentatives des théories postmodernes de trouver dans la littérature non pas une relation essentielle avec le langage – fondatrice ou négatrice – mais une rhétorique spécifique au moins, un complexe de stratégies préférentielles qui soit l’instrument de la relation avec l’autre. Matei Călinescu tient pour nécessaire et possible de trouver une spécificité stylistique à la littérature postmoderne: «Pour aboutir à un modèle sensible du postmodernisme littéraire, il nous faut accepter comme hypothèse de travail l’idée que les textes postmodernistes usent indubitablement de certaines conventions, de techniques et de procédés structuraux et stylistiques récurrents, même si, considérés séparément, leurs intentions, leurs implications et leurs résultats esthétiques peuvent être très différents.»³ C’est en partant de cette hypothèse que la présente démarche est construite elle aussi, tout en tenant compte du risque de circularité: tant que la critique est loin d’avoir réussi à constituer un corpus – soit-il même relativement stable – de textes postmodernistes et tant qu’on trouvera impossible de délimiter le domaine à partir des seuls critères stylistiques, toute caractérisation du langage postmoderne d’un texte est mise en question par le fait que le texte n’est pas reconnu comme étant postmoderniste.

Le langage peut devenir une face «plainement visible» de la littérature postmoderniste, sans pour autant devenir son principe constitutif. Dans le cas particulier de la littérature roumaine actuelle, la reconnaissance par le langage est peut-être une conséquence du rapport postmoderne

avec la tradition; citer les prédécesseurs c'est s'assumer, en partie au moins, la tendance culturelle de valoriser (d'une manière excessive, peut-être?) la performance stylistique.

Le rejet par le paradigme postmoderniste d'un principe compréhensif impose à l'investigation rhétorique ou stylistique de s'en tenir à un niveau intermédiaire: il n'est pas nécessaire qu'elle couvre le texte tout entier, mais il n'est pas possible non plus qu'elle lui trouve la clef, la figure fondamentale, dans la «monade» d'un seul syntagme ou d'une phrase. La poétique de la différence, des discontinuités, de la divergence ne saurait être saisie avec les mêmes moyens que celle de l'équivalence, des «isotopies textuelles», de la convergence; le protéisme postmoderniste ne se voit attribuer une identité que durant le développement du discours, entre des limites difficile à fixer.

Les discontinuités du langage. Le langage hybride

Le langage est donc l'un des niveaux où l'éclectisme, l'hybride postmoderne gagne contour. Le discours met côte à côte des termes contrastant non pas par leur signification (comme dans le cas de la métaphore qui est le principe constitutif de la poésie moderne), mais par leurs connotations culturelles et sociales. Le fait d'associer des connotations culturelles contrastantes n'est pas sans conserver une certaine continuité du sens, en permettant donc une lecture cohérente, mais elle lui superpose aussi, au sens, une rupture irréparable, une discontinuité définitive (tandis que la métaphore envisageait de redresser la déviation en synthétisant un sens nouveau). Les micro-contextes linguistiques sont à même d'illustrer donc un principe postmoderne plus général: la différence reste une différence, elle est acceptée en tant que telle. La rupture n'est pas transformée en cohérence, mais elle ne déconstruit le texte non plus.

La production intentionnelle d'un hybride linguistique a pour raison des tensions préexistantes dans la langue; dans notre cas, il se peut que le mécanisme mis en œuvre soit d'autant plus efficace que les tensions – très fortes, d'ailleurs – n'ont pas été explicitement assumées chaque fois. Le mythe de «l'unité de la langue roumaine» couvre et atténue les contrastes profonds entre l'écriture et l'oralité, entre l'archaïsme et l'emprunt récent, entre le mot populaire et le terme livresque, entre le fonds lexical commun et les régionalismes. Même les textes qui nous apparaissent comme hybrides aujourd'hui ont d'abord plaidé l'idéologie de l'unité, en faisant renaître l'archaïsme, en hissant le régionalisme à la dignité de langue nationale, en jetant en lutte toutes les ressources pour produire le tout harmonieux d'une langue nationale «riche et pittoresque».

Les textes que je trouve représentatifs pour le postmodernisme roumain⁴ manifestent une préférence tout à fait spéciale pour l'association contrastante des langages: des variétés régionales et historiques, des registres culturels, des styles individuels, des langues mêmes. Le mélange des langues est circonscrit à la plus sévère dichotomie opérant dans notre espace culturel: celle entre les sphères national-populaire (archaïque aussi) et cosmopolite (ainsi que moderne). *Le Levant* de Mircea Cărtărescu suppose la fascination d'un espace où toute association est permise; aux contrastes motivés historiquement viennent s'ajouter donc, d'une manière naturelle, les anachronismes linguistiques. La fascination linguistique n'est toutefois pas thématifiée, elle est provoquée en plaçant le lecteur dans l'espace des différences acceptées.

Dans *La Femme en rouge*, la stratégie est autre: la perspective d'où sont décrits les contrastes est celle d'un spectateur qui découvre et fait siennes peu à peu les différences: la fascination du fait d'associer au moins deux espaces linguistiques et culturels spécifiquement incompatibles (le parler dialectal de la région du Banat et l'anglais; le village traditionnel et la modernité américaine) est mise en scène et explicitée par les instances-auteurs. Outre les différences (ajoutons-en les sources – pour la plupart littéraires – des langages chez Cărtărescu, pour lequel le vallahisme ou l'archaïsme sont des citations livresques, tandis que dans *La Femme en rouge* elles sont non-littéraires: l'oralité des témoignages populaires, les notes personnelles, les documents de l'administration, les journaux), le mélange sépare définitivement les textes cités de ceux dans lesquels l'auteur s'installe dans un rôle stable et développe constamment un seul registre du langage (par exemple, Marin Sorescu dans *Chez les chauves-souris*, ou Silviu Angelescu dans *Les Calpuzans*, etc.)

L'écriture postmoderne observe une règle de la variation, du protéisme continu. Les éléments contrastants ont le même statut dans la combinaison hybride; il ne s'agit pas d'un registre privilégié sur lequel se projette l'ornement pittoresque; c'est la prolifération de la diversité qui fait de la sorte que tout soit également ornemental. La différence visible et acceptée est la toile de fond idéologique d'une telle manière d'écrire. Quoiqu'intégrées dans un texte donné, les différences ne sont pas assimilées, parce que ce n'est pas une intégration institutionnelle qu'on recherche; la diversité d'un texte n'offre pas des certificats d'admission dans une institution culturelle inexistante du type *code littéraire*; elle reste tout simplement un cas fortuit parmi d'innombrables possibilités. En même temps, la différence fonctionne d'une manière surprenante: les associations inattendues illustrent le principe du plaisir narratif, du sensationnel même.

Les jeux de mots

Apparentés aux contrastes stylistiques, les jeux de mots y ajoutent tout leur poids pour que chaque fragment du texte postmoderne devienne autonome⁵; ils ne peuvent pas viser la cohérence globale: ils confèrent de la valeur et produisent du plaisir ponctuel. On ne saurait corréliser la double lecture des calembours lorsqu'il y en a par dizaines – par centaines, même. La seule constante pourrait être le principe de la déstructuration. Les jeux de mots – qui s'étendent jusqu'aux titres ou aux sous-titres: Luca Pițu, *Însem(i)nările magistrului din Cajvana*⁶ (la lettre de plus ou de moins conduit aux sens «Les Notes / Les Inséminations du maître de Cajvana»); *Femeia în roșu. Roman retro(versiune)* («La Femme en rouge. Roman rétro(version)») – fonctionnent, tout comme l'intertextualité, au niveau intellectuel.

L'accumulation des calembours et des allusions intertextuelles devrait signaler une disposition ludique; or, la littérature roumaine contemporaine nous offre quelques associations – déconcertantes, à première vue – des jeux de mots avec le point de vue unique et polémique ou bien avec le contenu idéologique même. Il y a, dans la prose de Paul Georgescu ou dans celle de Paul Goma, malgré leurs nombreuses différences, un maniérisme stylistique fondé sur les jeux de mots («ce garçon limitatrophe et colloquialique, que je le visse tiré par la manche au-dessus des limites du peut-être-que-non»⁷) ou un amalgame inventif de références

livresques (dans *Solstice trouble*⁸, par exemple, un dialogue-fleuve mélange des personnages de plusieurs romans classiques, le langage cultivé archaïsant avec l'oralité argotique et la notation moderniste). La liberté linguistique se trouve quand même contrebalancée, chez les deux auteurs, par un repère fixe, par une perspective narrative inflexible qui les empêchent de s'intégrer dans un paradigme postmoderniste.

Le langage-masque

Ce qui ne cesse de revenir dans les commentaires autochtones sur le postmodernisme c'est le renvoi à l'interprétation que lui donne Eco: la déclaration d'amour intertextuelle⁹ semble utiliser le langage en le «préfaçant», en le socialisant, et cela d'une manière pas tout à fait différente de celle des codes de bonne conduite. Les jeux de mots et les citations peuvent alors passer pour des «figures de pudeur», en mettant d'accord l'intimité avec l'image publique, la sentimentalité avec l'intelligence critique. Le jeu intertextuel ne détruit pas, il double. Dans ce vers de Cărtărescu: «Lecteur, de mes yeux les larmes tombent goutte à goutte sur le manuscrit»,¹⁰ le langage marqué, emprunté (vieilli, régional en roumain), ainsi que l'attitude fortement conventionnelle, se prêtent à être interprétés comme des masques de l'émotion. À mon avis, une attitude authentiquement postmoderne demande que le masque soit impossible à séparer du personnage – d'autant plus que dans le langage la forme est impossible à séparer du contenu; seule la détermination de transformer préserve l'ambiguïté et relativise même le repère de la voix de l'auteur. Pour Luca Pițu, la performance linguistique est le plus souvent le résultat de la surprise périphrastique, de la traduction d'un énoncé dans le jargon auctorial: «la grand-mère déjà asilante religieuse dans un endroit sans pollution» (la grand-mère morte), «l'instance maternelle» (la mère)¹¹; le discours associe le mot français précieux avec le terme populaire, le cliché traditionnel avec celui journalistique, etc. L'ingéniosité des substitutions souffre néanmoins, à cause de l'immobilité du moi¹²; le langage artificiel s'approche suffisamment de la formule du code secret.

L'autoironie

L'ironie est un des critères incertains par lesquels se définit la rhétorique postmoderniste; commune au modernisme aussi (et aux romantiques, en tout cas), elle semble caractéristique mais pas suffisante pour un diagnostic stylistique.¹³ En fait, si on prend l'ironie en général pour une figure de l'ambiguïté, pour une hésitation – due à l'absence de toute marque explicite – entre l'interprétation «sérieuse» et celle «jouée», il faudra bien reconnaître dans les textes postmodernistes une autre situation et un autre type d'ambiguïté: lorsque les marques abondent, on n'hésite plus qu'entre l'ironie et l'autoironie. L'ironie – elle s'apparente de près, en tant que phénomène linguistique, à la citation¹⁴ – dépend, dans les cas hypermarqués, du degré de participation à la réplique, de la distanciation du personnage cité ou de l'identification avec lui. Dans le vers de Cărtărescu reproduit plus haut, seule l'implication dans l'hypostase désuète, lacrymogène est incertaine. L'ironie et l'autoironie confirment, d'ailleurs, le manque d'intérêt pour le problème de la référentialité: elles ne sont nullement des rapports de l'énoncé avec

un réfèrent idéal ou imaginaire ou avec l'énoncé même, elles sont des rapports entre les individus locuteurs (par l'intermédiaire du langage).

La superprésence

L'écriture qu'on suppose être postmoderniste tend à supprimer l'organisation du texte en *premier plan* et *toile de fond* («foreground» / «background»). Le texte est structuré comme une «superprésence», une somme d'éléments apportés au premier plan par l'énumération descriptive ou par la juxtaposition d'énoncés narratifs. Théorisée dans *La Femme en rouge*, d'après Scarpetta – «Le tout passe dans l'avant-scène, s'ordonne et se déploie conformément aux nécessités du spectacle»¹⁶ –, la stratégie est aussi mise en oeuvre d'une manière syntaxique: «Les trois entrent dans la mairie, c'est le maire lui-même qui les reçoit, très aimable, lis se rendent compte qu'il est très pressé, que le village est en pleine campagne, que l'heure est mal choisie. Ils ne le retiennent pas trop. Ils lui remercient pour les quelques informations. De nouvelles sources. D'anciens témoins. Des vieillards revenus d'Amérique. Le père d'un monsieur respectable, lui aussi il a été en Amérique.»¹⁷ Chez Cărtărescu, les énumérations amples refusent la gradation ascendante ou descendante, n'évitant la monotonie que par l'invention descriptive de chaque élément: «Des œufs de muge les grains perlés et marines / Des truites allongées sur des plateaux d'étain, / Des carpes coupées en long, avec leurs écailles de verre / Et fourrées de raisins secs dont se lèchent les doigts les Grecs, / Entourés de tranches limpides de lémons doux méssinois / Des cochons de lait pleins de noisettes, à la peau déjà crevée / Saupoudrée de poivre fort et d'épices sur tout leur corps», etc.¹⁸ L'hypothèse que la distinction entre le premier plan et la toile de fond serait annulée pose toutefois un problème théorique très simple: les deux termes se définissant l'un par l'autre, l'absence de n'importe lequel d'entre eux mènerait à des résultats équivalents; on pourrait affirmer donc que le texte s'est transformé en une toile de fond généralisée. À mon avis, une distinction est possible entre les textes réduits à la toile de fonds et les textes réduits au premier plan, en utilisant les marques linguistiques qui caractérisent les deux niveaux d'organisation discursive (les temps verbaux, l'organisation de la phrase en fonction du prédicat). Le texte qui accumulerait des énoncés avec le verbe à l'imparfait, ou bien des mots isolés serait à même d'élonger la toile de fond en signalant une absence. Un procédé typiquement postmoderniste serait de créer de cette manière la sensation de l'attente de ce qui devrait se trouver au premier plan – et surtout du vide. Le texte postmoderne insiste plutôt sur la présence.

La narration

S'il est vrai que le postmodernisme évite les «méta-récits», les grands mythes intégrateurs¹⁹, il cherche quand même à produire le plaisir par des petites narrations dont on attend toujours la suite, grâce à la stratégie de «et après?» La narration sensationnelle est une technique de composition, mais elle n'est pas sans conséquences dans les microstructures linguistiques du texte.

Je supposais ci-dessus que les propositions courtes, elliptiques, brusques du roman auraient quelque chose de commun avec les phrases rhétoriques; amplifiées du poème discursif, malgré les apparences: ce sont là des techniques d'égalisation au premier plan. Ajoutons-en que leur progression précipitée provoque une tension narrative, un sentiment de l'urgence. La succession des propositions saccadées d'une manière journalistique et celle des membres d'une phrase rhétorique sont des énumérations orientées vers une solution ou une irruption narrative. L'absence du grand sens correspond aux menus sens locaux.

Cărtărescu relativise les procédés textualistes: l'acte même de l'écriture surgissant dans le texte ne détruit pas la fiction, il la met en relation avec l'infinité des «mondes imaginaires», tous également réels. La récupération est substantielle, non pas réduite au langage. Le textualisme, en dynamitant la convention réaliste, produit donc une «vérité ultime» de la négation. Il y a des faiblesses: il théorise et pratique une négation absolue dans un espace aussi restreint, donc il reste innocent et ne se rend pas compte qu'il cite. Chez Cărtărescu, exhiber la technique ce n'est pas nier le pouvoir créateur de la fantaisie, c'est affirmer l'existence des mondes créés; c'est-à-dire, retrouver ainsi les traditions de l'écriture antérieures au réalisme et au textualisme.

Nedelciu-Babeți-Mihăieș font des énoncés textualistes une manière d'anticiper et de valoriser la narration: en décrivant la quête, ils amplifient la tension, l'attente de l'information. Dans les deux cas, la technique textualiste semble un instrument «employé» par un autre niveau de l'œuvre. Au lieu que le texte devienne une métaphore de la création, qu'il soit invariablement réductible à une art poétique, les représentations de la création et les énoncés ressemblant à une art poétique forment plutôt un protocole d'entrée dans le monde créé – ou alors un intermède distractif.

La perspective instable

Pour illustrer un des traits essentiels du discours littéraire postmoderniste – l'inconstance du point de vue – j'ai choisi un texte ayant comme thème une impression fortement fidèle: dans de la lave; la voix, la vision, la perspective deviennent ambiguës, ce qui implique la plupart des techniques discutées déjà (langage hybride, langage-masque, autoironie). Ce texte (*Despre așteptare și disgrație*, «Sur l'attente et la disgrâce», de Șerban Foarță²⁰ est comparable jusqu'au détail avec un autre, apparenté en ce qui concerne le thème (*Câinele din Pompei*, «Le chien de Pompéi», de Lucian Blaga²¹); la comparaison entre les deux, que je ne fais que suggérer ici, pourrait servir à démontrer d'une manière presque didactique les différences entre deux poétiques, l'une moderniste, l'autre postmoderniste. Dans les deux textes il y a l'image et l'identification; Blaga développe le sujet d'une contemplation («Je vis à Pompéi ce chien-là, romain»), valorise la conservation dans un sens positif, l'éternisation («moule conservé dans la matière de la mort, / pour que rien ne le pourrisse, ni pluie, ni temps»), en tire une narration et finit par une vision et une invocation («Je Te vois, mon Dieu – du plomb, des cendres, des nuages»). Tout le long du développement discursif il y a un symbole unificateur: «Le modèle c'est chez Toi que je le chercherai.»

Le poème discursif, prosaïque même, de Foarță est chargé d'éléments descriptifs et narratifs, d'allusions historiques, de repères culturels qui renvoient à l'éruption du Vésuve, à la mort de Pline, etc. L'impression de continuité s'avère un piège: le discours n'avance que par deux longues phrases interrompues par des parenthèses et des digressions, accumulant des détails et allant outre les limites du vers. Le vers lui-même, bien que long, a son propre rythme, parfait, une forme fixe qui met encore plus d'accent sur l'impression de continuité. Pourtant, dans cet écoulement se superposent des mondes différents, des voix et des perspectives différentes. La superposition n'est pas parfaite, bien entendu – il reste entre ceux-ci une distance: l'espace de l'ironie et de l'autoironie. La I^{ère} personne du singulier n'apparaît jamais dans le texte: le moi se trouve projeté dans un autre monde par la seule ambiguïté généralisatrice de la II^{ème} personne («Imagines-les tous, y compris toi-même, dans une salle / d'attente d'une cour d'assises, d'une gare, dans une halle») et par le pluriel d'inclusion («Dans notre cas il s'agit néanmoins de ladite *aula post festum*»; regardons comme elle crache vers les vagues, comme elle fume et elle neige, la bouche / du volcan, *sine ira*, elle s'en fout de cette lave, de ces cendres»). Entre celui qui contemple une scène du passé et ceux qui y prennent part il y a un éloignement assez incertain. La même superposition a lieu sur le plan temporel, tout d'abord par l'utilisation du présent pour le moment «raconté» ainsi que pour celui de la narration, par le développement du discours poétique. Des époques se superposent ensuite, avec leur panoplie spécifique: le décor moderne présente des éléments tels que *la gare, la cour des assises, la municipalité, la bière en flots* – et surtout *la caméra* – ces données s'entremêlant avec celles d'un décor de l'antiquité romaine, ce qui produit un saut hors du temps. L'ensemble tout composite se retrouve dans l'hybride linguistique: le registre des néologismes les plus divers, les plus livresques, les plus savants (*des détritius, des hexapodes, inénarrable, se faner, un triclinium*) se mélange avec celui familier, avec des formes anciennes et même avec des morceaux de texte en allemand ou en latin.

En énumérant les mots ou les objets représentés, on dirait que nous ne nous maintenons qu'à la surface du texte; en réalité, ils reflètent une hétérogénéité de substance. Le poème de Șerban Foarță oscille entre la contemplation et la participation: on arrive au point où on regarde le décor et les acteurs d'une scène tragique et on ne voit que les formes – la salle, les costumes – non pas leurs contenus. L'identification du spectateur avec les acteurs est énoncée, mais elle ne se fait qu'au niveau du langage, et là même d'une manière imparfaite. Après plusieurs signes de la présence de l'auteur dans le discours («Imagines-les», dans notre exemple, «il s'agit de», «la dite *aula*»), les derniers vers du poème contiennent un paradoxe: «au seuil d'un long, d'un très long séjour / inconfortable, dans des costumes qui auront été jadis tenues de gala/ et qui nous gardent la forme jusqu'à nos jours là, dans la salle». L'entité qui utilise ici la I^{ère} personne, ce *nous*, est essentiellement divisée, car elle adopte le point de vue d'un personnage, mais utilise la voix et les mots d'un auteur ultérieur: «là, dans la salle» ne se réfère qu'au lieu dont on parle, non pas à celui où l'on est ou que l'on regarde; de même, l'indécision sur le sujet des habits qui «auront été jadis tenues de gala» est un signe de la distanciation. Le discours renonce à tout point de repère, il n'a plus de perspective unique.

Dans le monde décrit, ceux que l'on regarde regardent à leur tour, ils contemplent le cataclysme mais restent une simple «caméra»; rien ne semble les toucher de ce qui veut dire

panique lors d'une tragédie, tout a lieu calmement, on dirait filmé au ralenti: la lave du volcan «s'en fout» en se déversant, elle «pénètre doucement», contaminée par l'humain, dans «le triclinium / de telle villa». Une catastrophe est traitée d'une manière polie et un peu pédante, sur un ton voulu conventionnel, euphémique – ceux qui sont ensevelis sous la lave ne subiraient qu'un «long séjour inconfortable». La théâtralité discrète du texte se combine avec l'autoironie: au final, la forme est préservée, le discours lui-même n'a pas renoncé au calme et à la bonne humeur. Au lieu de conduire à la constitution d'un symbole, le texte joue la carte de l'ambiguïté de la perspective dans sa tentative de regarder de plusieurs points de vue en même temps.

NOTES

- 1 Jean François Lyotard, *Condiția postmodernă* («La Condition postmoderne»), trad. par C. Mihali, Bucarest, Éditions Babel, 1993, pp. 27-30, 35-41; Gianni Vattimo, *Societatea transparentă* («La Société transparente»), trad. par Ștefania Mincu, Constanța, Éditions Pontica, 1995, pp. 8-14.
- 2 Voir Toma Pavel, *Mirajul lingvistic* («Le Mirage linguistique»), trad. par M. Tapalagă, Bucarest Éditions Univers, 1993.
- 3 Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității* («Cinq faces de la modernité»), trad. par T. Pătrulescu et R. Turcanu, Bucarest, Éditions Univers, 1995, p. 251.
- 4 Il me semble tout naturel que l'on tienne pour repères deux livres classifiables comme post-modernistes à partir de plusieurs particularités de structure et qui, en plus, se définissent eux-mêmes comme tels: Mircea Cărtărescu, *Le Levant*, Bucarest, Éditions Cartea Românească, 1990, p. 54 («Mais au bout de maints pleurs, tentatives, péripéties / D'un opuscule postmoderniste, qui te plongent dans les rêveries») et Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *La Femme en rouge*, Bucarest, Éditions Cartea Românească, 1990, p. 39 («Le tout passe dans l'avant-scène, en s'ordonnant, se déployant en fonction des nécessités du spectacle... C'est ça! Voici le postmodernisme. Les voilà d'un pas dans l'avant-poste.») Ont-ils quelque chose de commun, ces deux textes, qui les différencie d'une manière essentielle d'autres textes de la littérature contemporaine? Leurs traits communs, s'il y en a, se placent-ils, au moins en partie, au niveau du langage?
- 5 Sur l'influence stylistique de Joyce sur les postmodernistes, voir Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 250.
- 6 Iassy, Éditions Institut Européen, 1992.
- 7 Paul Goma, *Sabina*, Cluj, Éditions Biblioteca Apostrof, 1991, p. 18.
- 8 Paul Georgescu, *Solstițiu tulburat* («Solstice troublé»), Bucarest, Éditions Eminescu, 1982.
- 9 Dans ses notes marginales et gloses au *Nom de la Rose*, traduites en roumain dans *Secolul XX* («XX^{ème} Siècle»), n° 8-9-10, 1983, Umberto Eco illustre l'attitude postmoderniste par une déclaration d'amour citée, par laquelle l'homme «évite la fausse innocence (...), mais dit toutefois à la femme ce qu'il voulait lui dire: qu'il l'aime, mais qu'il l'aime dans une époque d'innocence perdue»; repris par Nicolae Manolescu dans «Poeții pereche» («Les poètes semblables»), in *Caiete critice* («Cahiers critiques»), n° 1-2, 1986, p. 52 et par Radu G. Țeposu dans *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* («L'Histoire tragique & grotesque de la sombre neuvième décennie littéraire»), Bucarest, Éditions Eminescu, 1993, p. 38.
- 10 *Op. cit.*, p. 187.
- 11 *Op. cit.*, p. 21.
- 12 Voir la préface de Ion Bogdan Lefter au volume cité: «en ne nous offrant que des surprises..., ses textes tendent vers une monotonie du spectaculaire et risquent d'aboutir – eh bien! – à l'ennui» (p. 10).
- 13 Linda Hutcheon affirme «le rôle dominant de l'ironie dans le postmodernisme», dans «Commençons à théoriser le postmodernisme» (traduit par Monica Spiridon), in *RITL*, n° 1-2, 1987, p. 37.
- 14 Dan Sperber, Deirdre Wilson, «Les ironies comme mentions», in *Poétique*, 36, 1978, pp. 399-412.
- 15 Voir Gillian Brown, George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge UP, 1983, ch. 4.
- 14 *Op. cit.*, p. 39.
- 15 *Op. cit.*, p. 17.

- 16 *Op. cit.*, p. 19.
- 19 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, pp. 15-16.
- 20 Șerban Foarță, *Copyright*, Bucarest, Éditions Litera, 1979.
- 21 Lucian Blaga, *Oeuvres*, tome 2, éditeur Dorli Blaga, Bucarest, Éditions Minerva, 1974, pp. 152-153.

Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent

AUGUSTIN IOAN

Du postmodernisme et de ses relations avec l'Europe de l'Est je me suis occupé en analysant l'actualité du discours architectural autochtone dans mon livre *Arhitectura și puterea* («L'Architecture et le pouvoir», 1992). J'affirmais que l'architecture roumaine, marquée génétiquement par la vigoureuse progression du modernisme dans l'entre-deux-guerres, a été plus préoccupée, après l'intermède stalinien, de refaire les liens de tradition et donc d'identité avec ce modernisme de l'entre-deux-guerres que de réagir dans un sens antimoderne, comme cela s'est passé à l'Ouest dans les années '60 (systématiquement après 1966). Si le modernisme a été / est une expérience inachevée en Roumanie, il convient de remarquer que, par voie de conséquence, ni la réaction antimoderne n'a pu avoir de bases solides. Je constatais toutefois, dans le volume susmentionné, ainsi que dans un texte publié auparavant dans la revue *Arhitext* (1990), qu'il y a eu des solutions de rechange au discours architectural officiel, que je groupais sous le titre générique «L'Architecture parallèle». Enfin, dans *Celălalt Modernism* («L'Autre Modernisme», 1995), j'ai proposé une possible démarche comparatiste qui puisse mettre en équation le postmodernisme et le réalisme socialiste. Je chercherai donc à donner une vue d'ensemble du «postmodernisme» architectural autochtone, en réévaluant les hypothèses théoriques lancées jusqu'à présent et en cherchant surtout à ce que l'on discute du laps de temps 1990-1995 qui peut nous offrir des études de cas d'une surprenante fertilité théorique. Grâce à l'amabilité du professeur Mircea Martin il m'est possible de relater ce qui s'est passé en Roumanie avec l'art qui a engendré le postmodernisme.

Les théoriciens et les historiens de l'architecture roumaine (nous en avons si peu que c'est vraiment inquiétant) soit ne tiennent pas compte du problème du postmodernisme parce qu'il appartient à une période dont il vaut mieux ne pas se souvenir, la huitième décennie, soit en finissent avec lui en deux phrases: il n'y a pas eu de postmodernisme dans les pays du socialisme réel / multilatéral, pour des raisons idéologiques. Dans le même temps, les architectes, gens encore tarés par le statut servile de leur corporation avant la révolution, ont des crises d'indignation quand ils entendent parfois la remarque de certaines âmes naïves (parce qu'occidentales) selon laquelle la zone du «boulevard de La Victoire du Socialisme», sinon la Maison du Peuple elle-même, serait la plus ample intervention post-moderne en Europe. Que se passe-t-il en réalité?

Si l'on veut des dissociations subtiles et efficaces, il faut décrire du point de vue herméneutique le paysage théorique, tant synchronique (le contexte ouest-européen et, surtout, américain de la critique antimoderne et de l'idéologie du postmodernisme) que diachronique («l'information génétique» d'un possible discours postmoderne roumain) Il convient ensuite

de synthétiser les hypothèses que le moment 1995 nous permet de formuler sur une période de près de vingt ans d'architecture roumaine à l'intérieur de laquelle le politique a provoqué plusieurs crises sévères. Nous ferons donc appel aux architectures alternatives, fussent-elles officielles ou particulières et, à la fin, à l'architecture qui est apparue après 1990, avec un goût marqué pour le style néo- et pseudo-vernaculaire.

Après le modernisme – le déluge

La critique du modernisme architectural n'est ni propre exclusivement aux années '80, du postmodernisme «(im)pur et dur», ni limitée à l'architecture elle-même. Au contraire. Un premier argument en faveur de la comparaison avec le réalisme socialiste (et, par analogie, avec les «esthétiques» officielles de l'entre-deux-guerres) est justement la réaction anti-avant-gardiste et antimoderne. Ayant des assises populistes (l'architecture de l'avant-garde était créée par une élite et radicalement différente des sens traditionnels de l'architecture, semblait «illisible» et exclusiviste pour les masses), nationalistes (l'élite de l'avant-garde était minoritaire non seulement du point de vue esthétique mais aussi – souvent même – ethnique¹) et liée à «l'image publique» (centrée sur l'exaltation des origines archaïques, mythiques et non seulement, comme au XIX^e siècle, sur les traditions médiévales et / ou vernaculaires), l'architecture des édifices officiels de l'entre-deux-guerres, en Europe comme en Amérique, a occulté le modernisme naissant, l'exilant dans une situation marginale: l'architecture industrielle des villas et des habitations collectives. Dans le même temps, on a vu émerger une architecture éclectique, fondée sur des schémas de composition et sur un vocabulaire formel d'origine classique (colonnades, architraves, bas- / hauts-reliefs et statues), épurée («modernisée») par le renoncement au décor et par l'utilisation de nouvelles technologies et de nouveaux matériaux (acier, verre, béton armé). C'est l'architecture majoritaire des foires et des expositions universelles de l'entre-deux-guerres (en particulier de Paris – 1937 et de New York – 1939), architecture désignée par des étiquettes idéologiques («fasciste», «nazie», «stalinienne» ou, par un terme générique, «totalitaire»), l'architecture de l'époque *New Deal* en Amérique, avec ses offices postaux, ses édifices fédéraux et les ouvrages de la *Tennessee Valley Authority*, célèbre à l'époque. Dans absolument tous ces contextes politiques, l'architecture a été à la fois «conservatrice», «traditionaliste» (reposant sur des schémas urbains idéaux, classicisante, nostalgique, monumentale) et «réformatrice», «projective» (centrée sur la refonte de la réalité physique), utopique, rigoureusement fonctionnaliste.

Ce n'est qu'après la guerre que le modernisme «orthodoxe», ou *corporate modernism* (surtout sous sa forme la plus austère et désémantisée: *international style*, l'architecture fonctionnaliste) est devenu l'image éponyme du capitalisme. Ayant gagné la bataille, en particulier en Amérique, le modernisme réécrit l'histoire, exilant à son tour les discours alternatifs des manuels scolaires et, assez souvent, de la texture urbaine même, de toute façon décérébrée à cause de la guerre (c'est le cas de l'Allemagne, par exemple).

Cela ne signifie pas que le modernisme était une image unanime ou unanimement acceptée. De nombreuses critiques à l'adresse du style international surviennent même lorsque celui-ci se trouve au faite de sa gloire. Le brutalisme britannique, par exemple. Celui-ci radicalise le

discours moderne, en poussant ses latences jusqu'à leurs dernières conséquences. L'édifice devient non austère, mais pauvre. Ce n'est pas un édifice fonctionnel, mais une expression explosée du schéma fonctionnel même. Ce n'est pas un mécanisme mais un écorché: les tuyaux des installations sont exhibés à l'extérieur. Il s'agit, bien entendu, d'une critique de «l'intérieur», de même que de l'intérieur «l'utopisme» des années '60 et '70 enflamme les méninges modernes: Yona Friedman, Nicholas Schoffer, l'architecture pop du groupe Archigram (*Collage City, Walking City, Plug-in City*), les villes sous-aquatiques ou planantes et bien entendu, l'architecture cosmique. C'est de la même manière qu'a évolué l'hystérie formelle de Paul Rudolph (l'édifice de la faculté d'architecture de Yale, 1963) ou Minoru Yamasaki, qui croyaient que pour cesser d'être ennuyeux, le modernisme doit (seulement) fléchir ses muscles et draper un peu ses bétons.

Il y a eu également d'autres doux schismatiques du modernisme qui ont mis à celui-ci un bémol. Les variantes régionales, «périphériques», de la modernité (l'architecture Scandinave: Aalto, Saarinen, le cubisme tchèque, l'architecture catalane, portugaise ou maltaise et plus proche de nous, des architectures ethniques dans le genre de celle de Hassan Fathi en Egypte ou Balkrishna Doshi aux Indes) sont invoquées aussi bien par Kenneth Frampton, comme génitrices de son régionalisme critique, que par Colin St. John Wilson dans sa récente étude sur *L'Autre tradition* de l'architecture moderne, j'achèverai enfin cette énumération par l'activité du groupe «New York Five», qui commence aux alentours de 1964 à l'Institute for Architecture and Urban Studies, coordonnée par Philip Johnson, groupe qui édite la revue *Oppositions*, dont la démarche est profondément théorique, et le volume *Five Architects*, qui est à l'origine du *late modernism* (Meier Cwathmey, Hejduk), et a donné un postmoderne historisant (Graves) et un militant du déconstructivisme (Eisenman). Il faut dire que Venturi, aussi bien qu'Eisenman, se meuvent sur la toile de fond de l'émergence des études de linguistique et de sémiotique des années '60, car ils sont préoccupés du statut de l'architecture comme langage. Eisenman désire une architecture comme syntaxe pure, sans signification, alors que Venturi dissocie la signification de l'édification et la place comme une affiche / un signe devant l'édifice (*decorated shed*).

Mais ce qui nous intéresse c'est l'année 1966, quand deux livres fondamentaux concernant la déstructuration du projet moderne ont été publiés. Le premier est *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi. Dans la préface de ce livre, Vincent Scully prophétisait abruptement: «...it is probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's *Vers une Architecture*, of 1923». L'autre est le livre d'Aldo Rossi: *Architettura delia Città*. Ces deux ouvrages ont porté un coup fatal au modernisme. Celui-ci était exclusiviste. L'architecture nouvelle et la ville devaient être tolérantes, plus permissives, des duos et des chœurs et non des solos, même exécutés de main de maître. La ville américaine («Main Street is almost ail right» – Venturi), avec sa diversité déconcertante d'images, de symboles et de signes («L'architecture est un abri décoré de symboles» – Venturi) est plus riche, plus significative pour la vie communautaire que les gratte-ciel disposés aléatoirement dans le paysage. Il en va de même de la ville médiévale, avec ses ruelles organiquement entrelacées, soutient Rossi, qui voit comment, dans le domaine de l'architecture, se forment et persistent des *types* (modèles platoniques, archétypes), plus significatifs que les

styles, parce que plus profonds. La diversité et même l'adversité doivent être admises dans l'architecture. L'ambiguïté est fertile, les contradictions (qu'on ne résout pas en tranchant le nœud gordien, comme dans le modernisme) amplifient la signification, la décoration (l'ornementation) et le décor (l'apologie de la façade urbaine) acquièrent de nouveau droit de cité. Rien n'est plus comme avant après la publication des livres susmentionnés et d'autres ouvrages dans la même ligne. Les années '70 démolissent le discours moderniste dans des universités prestigieuses: à Yale, Charles Moore est élu doyen à la place de Rudolph, Vincent Scully fait l'éloge de Venturi, l'«axe» Princeton-Yale commence à donner des architectes sensibles au changement, par exemple Robert A. M. Stern ou Michael Graves. On voit apparaître des constructions manifestement non modernes, presque toutes cependant perdues, pour le moment, dans les forêts des millionnaires du Connecticut.

Même si Charles Jencks donne l'heure précise à laquelle «est mort» le modernisme, il vaut mieux observer qu'il existe deux édifices postmodernes acceptés comme étant «les premiers»: Portland Public Building (Michael Graves) et AT&T Building (Philip Johnson). Le reste, c'est-à-dire l'association avec la révolution conservatrice, l'implosion dans l'architecture de supermarché et Disneyland, l'épuisement en moins de dix ans, est aujourd'hui de l'histoire, une histoire bien connue. On ne peut être avant-gardiste si on est adopté par la culture de masse. Le postmodernisme meurt donc comme ce célèbre personnage qui meurt de trop d'amour. Mais le discours théorique a survécu au postmodernisme architectural, produisant des concepts fertiles: la fragmentation, le collage³ et le pastiche (la citation à fonction esthétique), la représentation et la simulation (l'éloge de la façade, de l'artificiel et du superficiel), la théorie des simulacres (Baudrillard), si utile non seulement dans l'étude de l'architecture des mégapoles américaines, mais aussi dans l'interprétation du «nouveau centre civique». Tous ces concepts sont essentiels pour l'interprétation de l'architecture du réalisme socialiste, ils nous montrent non que les Soviétiques faisaient du postmodernisme dès les années '30 mais que les deux discours populistes-conservateurs, éclectiques, nostalgiques, schizoïdes sont irrigués souterrainement par la même sève. (*La théorie des catastrophes appliquée à l'architecture roumaine*)

Une brève digression dans notre propre passé situera sur un terrain ferme ce que nous dirons au sujet du postmodernisme. Pour l'architecture roumaine, le stalinisme a fonctionné comme une faille symétrisante. Ce qui se trouvait à gauche (*i.e.* avant) se répétait inévitablement, mais avec les nuances nécessaires, à droite (*i.e.* après). Si l'on ajoute à ce schéma⁴ le concept d'«architecture à deux vitesses»⁵, propre aux pays à régime autoritaire, mais où il peut y avoir aussi des discours alternatifs (l'Italie fasciste, les États-Unis à l'époque du *New Deal*, la Roumanie), on obtiendra, en fait, deux registres d'interprétation, que je m'empresse de présenter ci-dessous.

En ce qui concerne l'architecture «officielle», il n'y avait pas des écarts significatifs, dans la Roumanie d'avant-guerre: ni priorités, ni retards. L'éclectisme du siècle dernier – qui a conduit à la monumentalisation de la ville, mais aussi à la destruction du bourg médiéval – revient comme démarche dans les années '80 quand l'architecture du «nouveau centre civique» remplace des portions significatives du centre historique faisant, en même temps, voler en éclats

la silhouette urbaine des zones respectives. La rhétorique néo-roumaine est de retour dans les années '70 dans l'architecture des édifices administratifs et culturels sous la forme de la «spécificité nationale»: de nombreux «centres civiques» départementaux sont des variations sur des thèmes folkloriques à l'échelle monumentale (avec une apothéose hystérique à Satu Mare, la dernière démarche de ce genre du coryphée Nicolae «Gipsy» Porumbescu avant 1989). Ajoutons enfin que l'architecture du «classicisme épuré», de l'entre-deux-guerres, revient comme source plausible d'inspiration pour l'architecture d'après le stalinisme, non seulement parce qu'un grand nombre des auteurs de ces édifices (ou les membres de leurs équipes de projection, voir le cas de Tiberiu Ricci) retournent à la planche à dessin (ou continuent d'y travailler – le cas de Duiliu Marcu), mais aussi parce que la réaction antistalinienne d'après 1960 a eu pour effet la reprise des expériences modernes d'où elles avaient été interrompues par les hommes de culture de l'entre-deux-guerres (Marcu et Creangă dans le domaine de l'architecture, Blaga et Arghezi en littérature, etc.)

Le registre supérieur, de l'architecture du pouvoir, irriguait aussi celui des programmes «marginiaux», mais d'une manière assez diffuse pour que les choses ne soient plus si évidentes. Cependant, l'architecture pseudo-éclectique des faubourgs bucarestois est portée plus haut par les immeubles du centre civique – une plus grande confusion et le signe de la victoire de l'espace périurbain sur le centre. On reprend le style des hauts immeubles décorés de motifs traditionnels – torsades, fenêtres à double ou à triple vantaux ornées de colonnettes – avec cependant une image très dégradée, après 1977, sous la forme d'habitations collectives faites de panneaux préfabriqués mais avec des échandoles sur l'attique. On retrouve le modernisme sévère aux allusions classiques, de l'entre-deux-guerres, des immeubles Aro / Patria (H. Creangă) ou le Building des Magistrats du boulevard Magheru (D. Marcu) dans l'architecture des immeubles poststaliniens (Place Romaine, Place des Nations), alors que l'architecture industrielle reste encore, à l'époque du stalinisme, le refuge de nombreux architectes modernes de valeur, ce qui en fait un exemple atypique du point de vue de notre hypothèse.

Il convient sans doute d'apporter une nuance à cette grille interprétative – forcément schématique d'un siècle d'architecture «nationale» qui a commencé cependant avant la Maison Lahovary et a pris fin en 1990: pendant l'entre-deux-guerres il y a toute une série de manières (*Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent*) d'éluder aussi bien des architectures «officielles» quelles qu'elles aient été au moment respectif, que le penchant – ferme – du marché libre pour des programmes marginaux. Même si de telles tendances ont été exclues des livres d'histoire, leur présence dans l'organisme de la ville le rend plus complexe, plus ambigu et donc, comme dirait Venturi, plus expressif. L'architecture «néo-florentine» et / ou «néo-mauresque» a fait fureur à Bucarest. Ces villas *upper-class* – kitsch pour certains, pittoresques pour d'autres – font aujourd'hui les délices des îlots d'architecture qui ne sont pas envahis par des buildings. Des images «romantiques» dans le genre de l'édifice aux tours crénelées du boulevard Etienne le Grand ou de l'immeuble décoré des signes zodiacaux (arch. Radu Dudescu), situé Calea Dorobanților, des «impuretés» orientales parvenues jusqu'à nous par l'intermédiaire de l'architecture de foire, dans le genre des

bow-windows, on en retrouve un peu partout dispersées dans la capitale. Il convient aussi d'ajouter à ces «aberrations» les «pollinisations croisées» entre différents styles. On rencontre ainsi: de l'éclectisme et / ou du modernisme avec des détails néo-roumains, des édifices entre le modernisme et l'Art Déco – des allusions, des contaminations réciproques, des citations de prestige. C'est justement de ces «marginiaux» que nous nous occuperons dans ce qui suit, à la recherche de traces, de fragments et de tentatives de postmodernisme roumain.

«The Real McCoy»: le culte du fragment postmoderne

Il faut se rendre compte d'entrée de jeu que de même que nous avons attribué au postmodernisme la plage plus ample de contestations du moderne, de même il nous faudra procéder en parlant d'évasions hors des filets modernes chez nous et non seulement du postmodernisme. Ce qui nous intéresse en particulier ce sont les modernes qui ne respectent pas la moitié «droite» (*i.e.* après 1960) du schéma proposé plus haut, c'est-à-dire la succession des esthétiques – dirigée officiellement – dans l'ordre énuméré. Nous analyserons également le «relâchement» qui a eu lieu après 1977 et en particulier dans les années '80, quand des détails et des éléments du vocabulaire *late-modernist* et même postmoderne ont pu pénétrer dans les architectures marginales, alors qu'au sommet avait commencé le processus d'édification du «nouveau centre civique» auquel nous consacrerons plus tard une analyse séparée quand nous essaierons d'offrir une possible réponse à la question s'il est oui ou non postmoderne.

Ce qui a été dit jusqu'à présent nous suggère déjà une possible réponse unificatrice: oui, il existe des écarts par rapport au modernisme dans l'architecture roumaine poststalinienne. Ceux-ci se présentent sous la forme de certaines «refontes» de l'esthétique officielle par les officiels eux-mêmes – l'architecture «à spécificité nationale» et l'architecture du «nouveau centre civique» bucarestois – mais aussi comme des déviations individuelles dont aucune cependant n'a revêtu la forme d'une fronde ouverte car ce n'étaient que des «accidents» dépourvus de signification dans la consistance du discours officiel, accidents qui ont eu lieu avec la complicité nécessaire d'un quelconque dirigeant départemental ou, ce qui était plus sérieux, avec la complicité du «dauphin» Ceaușescu et/ou de sa «cour» liée aux jeunesses communistes, etc.

Au-delà du discours terni par l'idéologie, il y a eu l'architecture parallèle dont je parlais plus haut, non moderne et (d'une manière fragmentaire, occasionnelle, périphérique, superficielle) postmoderne. Les maisons pour la jeunesse réalisées par Dorin Ștefan, Viorel Simion (en général par les équipes de projection coordonnées par le professeur Emil Barbu «Mac» Popescu) sont des exemples éloquentes de vocabulaires atypiques pour l'époque à laquelle elles ont été construites. En général, elles sont le produit d'un cosmopolitisme éclectique. Louis Kahn et le métabolisme japonais (la visite de Kisho Kurokawa à Bucarest a été un triomphe hystérique), Stirling et Meier, le contextualisme et Mario Botta, les néo-rationalistes et l'architecture *High-Tech*, tout ce *bouillon* formel, non digéré et sans support contestataire autre que le refus de l'ubiquité autoritaire, a fait à l'époque le charme de certains architectes comme Zoltan Takács, l'un des professeurs que l'on courtisait et imitait le plus ces vingt dernières années. Les frères Hariton, Radu Radoslav, Florin Biciusă, Viorel et Diana

Hurduc, voilà quelques-uns seulement des auteurs de projets et d'ouvrages réalisés – pour la plupart des immeubles à usage d'habitation – où la volumétrie devient plus compliquée, et où sur les façades, (plus) richement décorées apparaissent – timidement au début – des colonnes, des arcs et des frontons «postmodernes». Les travaux effectués dans les Émirats Arabes Unis par les architectes de l'équipe coordonnée par le professeur Cornel Dumitrescu (à l'époque, recteur de l'Institut d'Architecture), vers le milieu des années '80, ont été sans conteste des exemples de synchronie «historiciste». Des hôtels qui n'étaient pas sans rappeler le faucon des cheikhs, le Palais de l'émir et de son successeur, à Abu Dhabi, des immeubles fantasmagoriques – tout n'était que dévouement postmoderniste des architectes roumains, parmi lesquels se manifestait de la manière la plus évidente Dinu Patriciu.

Sur le plan théorique, les échos de ce qui se passait sur le plan mondial parvenaient jusque dans les pages de la revue *Architectura* (par exemple sous la forme de la série d'articles sur le contextualisme de Dorin Ștefan, ou d'une présentation de certaines réalisations récentes). Les revues de l'*American Library*, où l'on pouvait trouver Jencks, Collin Rowe et Blake, remplissaient d'une manière disparate et fragmentaire les «trous noirs» de notre information sur le postmodernisme, à condition de prendre le risque de franchir le seuil de la bibliothèque, geste que trop peu d'entre nous ont osé faire.

L'école elle-même était l'avant-poste d'affrontements violents entre les générations, affrontements qui se transformaient en batailles «stylistiques». Étant étudiant entre 1984 et 1990, j'ai eu moi-même l'occasion de connaître directement la brèche postmoderne, puis la façon dont elle s'est estompée, se transformant en déconstructivisme après 1988. Alors, pendant les soirées d'architecture du Club A, Dorel Ștefan et Viorel Hurduc nous montraient des images de Paris: le concours pour le quartier de la *Défense*, le parc *La Villette*, les projets de Bofill. Ceux qui retournaient (quand même) au pays après les excursions organisées par le professeur Mac Popescu à l'Ouest apportaient au Club des diapositives. Nous les regardions avec une sorte de religiosité. Les autorités mettaient tout en œuvre pour empêcher que pénètre le discours moderne. Coqueter avec le «dernier cri de la mode» de l'Ouest était une étiquette infamante que j'ai moi-même portée avec une fierté occulte, comme une étoile jaune. Nos professeurs, fonctionnalistes par nécessité et médiocres praticiens, étaient vigilants quand il s'agissait de nous interdire les colonnes rouges, les citations historicistes, les ironies, bien que leurs assistants fussent postmodernistes: Dinu Patriciu nous présentait ses projets pour les Émirats Arabes et sa proposition pour le boulevard de la Victoire du Socialisme qu'auraient pu signer avec enthousiasme Ricardo Bofill et / ou Léon Krier. Être postmoderniste était une douce subversion dans laquelle nous nous enfoncions avec frénésie, risquant de recevoir de mauvaises notes pour nos travaux de projection. Or, ce n'est peut-être pas un hasard, dans cette perspective, que justement de province sont venus les premiers signes des années '80 annonçant qu'un changement a lieu: timide, superficiel, modeste, mais changement tout de même.

«Le sentiment paraguayen de l'être»

Pratiquement, jusqu'à ce qu'intervienne un relâchement dans la campagne de construction de quartiers préfabriqués pour «résoudre le problème du logement», dans la première partie

des années '80, il n'y a pas eu de changements dans l'aspect étriqué de l'architecture de masse, autres que l'action d'ajouter des éléments «spécifiquement nationaux». De quoi s'agissait-il? La tentative visant à «ethnicher» l'architecture a, comme motivation sous-jacente, le mouvement des communistes roumains vers un discours nationaliste. Un théoricien comme Constantin Joja, dont les antécédents légionnaires garantissaient l'authenticité de ses opinions «autochtonisantes», devient le porte-drapeau de certaines prises de position «protochronistes» selon lesquelles les traits du modernisme que l'ont louait tant sont à trouver dans l'architecture vernaculaire traditionnelle roumaine depuis quelque deux mille ans. Il n'y a donc, croyait Joja, qu'à transformer le rythme des terrasses archaïques des maisons paysannes en structures sérielles à l'horizontale, superposées en n'importe combien d'étages, selon les nécessités.⁶ L'incorporation de la décoration folklorique et son expansion à l'échelle monumentale a été / est la spécialité – qui avec le temps a atteint le ridicule – de l'architecte Nicolae Porumbescu de Jassy. Le théoricien Joja et le «dessinateur» Porumbescu sont à la base de toute une rhétorique, tout de suite adoptée par les officiels et transformée en dogme uniquement pour être bientôt dégradée dans l'architecture mineure des quartiers de préfabriqués, mais aussi par son application à l'échelle monumentale, c'est-à-dire là où le néo-roumanisme avait lui aussi échoué. Aventure par laquelle l'architecture moderne devait acquérir des connotations «spécifiquement nationales» et une «identité» ubiquiste (collée) de Buhuși à Turnu Severin. L'identité régionale, qui fait que les architectures des régions historiques roumaines – autres que les architectures de maisons paysannes – soient si différentes, est occultée et supprimée par la démolition. Tout ce qui était identité locale devait disparaître.

À Tulcea, par exemple, en bordure du delta du Danube, on a démoli le centre – oriental par son expression, avec des *bow-windows* et des colonnes au rez-de-chaussée – pour construire à sa place des immeubles avec... des colonnes au rez-de-chaussée. La «place civique», projetée par un moderniste mineur de l'entre-deux-guerres, Jean Monda, au demeurant décente par ses proportions et son expression, a été ornée d'une statue du voïvode Mircea l'Ancien. Sur la falaise, on a bâti tout un écran d'immeubles-tours à sections typisées faits de panneaux préfabriqués peints en couleurs «lipovanes» et avec des attiques couverts de «tuiles» métalliques. De même, une artère majeure qui est une voie d'accès dans la ville, la rue Babadag, devait avoir son tracé modifié, ce qui aurait permis par la même occasion de se débarrasser de la synagogue de la ville. Toute virtualité du site, disposé en amphi-théâtre vers le Danube, a été ainsi brisée. Il ne reste qu'à attendre que l'économie permette un jour de faire voler en éclats toutes les absurdités de l'époque.

Le Disneyland communiste

«La plus ample intervention postmoderne en Europe»? Il ne saurait en être question. Le «Boulevard de la Victoire du Socialisme» et «La Maison du Peuple» sont des produits du même type d'intervention urbaine qui se proposait de «rationaliser», de monumentaliser les villes, organiquement développées, de l'Europe. Ces implants urbains artificiels dans les tissus médiévaux se trouvent, après les projets utopiques de la Révolution française et de l'idéologie



Nouveaux immeubles et anciennes églises dans le centre civique de Bucarest

des Lumières de partout, surtout dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Des villes importantes d'Italie, y compris Rome, puis Berlin, Moscou (1935) et même Bucarest (1932-1935) sont «monumentalisées» dans des plans et – partiellement – même en réalité. Le plan pour Bucarest prévoyait la constitution d'un nouveau centre civique. Où? Surprise: sur la Colline de l'Arsenal. Rien de postmoderne donc.⁷

Les procédés de composition – les collages d'éléments classiques / éclectiques, citations⁸ à fonction évocatrice / esthétique⁹, simulacres, éloge de la façade urbaine¹⁰ – sont, sans conteste, du genre de ceux qui sont célébrés par l'architecture postmoderne. Ce qui fait défaut cependant, ce sont les ingrédients essentiels: l'ironie, le double codage, les indications de décodage à l'aide desquelles on nous fait de l'œil d'un air complice au sujet des concessions kitsch faites à la culture de masse. L'ensemble a un air guindé, veut être pris au sérieux, comme ces militants habillés en costumes noirs mais les épaules saupoudrées de pellicules et avec des chaussettes blanches dans des souliers ornés de pompons. Robert Venturi parle des échecs essayés par les édifices monumentaux modernes qui prétendent «parler» en employant un vocabulaire inadéquat. Il les nomme *dead ducks*. Le «nouveau centre civique» bucarestois est un *canard mort*. La Palais qui, avec la zone environnante déchiquetée, fait maintenant l'objet du concours d'architecture «Bucarest 2000», a changé de nom après la révolution pour devenir l'enfant chéri des parlementaires. Les résultats du concours ont toutes les chances de ne faire aucune impression à nos parlementaires. Ils ne sont pas les seuls à croire, par delà les différences de

politique politicienne, que nous avons affaire à l'une des expressions du génie constructif daco-roumain. Mais la «Maison de la République» est aussi un *smash-hit* international. Cette architecture a du succès non seulement parmi les nouveaux parvenus mais aussi – et même surtout – parmi le menu fretin de la diplomatie. Des conférences internationales réunissant des représentants venus de l'autre bout du monde ont lieu ici. Le concours international d'urbanisme «Bucarest 2000», le plus grand jamais organisé en Roumanie, a déjà sa propre existence. Plus de cinq cents hectares dans la partie sud du centre de la capitale, celle où l'on est intervenu avec brutalité dans les années '80, attendent des idées pour devenir, grâce à l'immense potentiel de développement dont elle dispose, une nouvelle *Défense* – cette fois dans «le petit Paris», comme on appelait autrefois la ville de Bucarest. De même que la *Défense* (le quartier des expériences architecturales / urbanistiques de Paris), à la suite – et sur la base – d'un plan directeur obtenu par un concours, la zone du tissu urbain, aujourd'hui mise en pièces, pourrait être régénérée en quelques décennies.

La restructuration de la zone a figuré sur le calendrier de l'Union des Architectes dès 1990. En 1991 on a même organisé un concours national d'idées concernant la zone de la Maison du Peuple. Les idées présentées alors sont encore intéressantes, même celles dont l'application reste pour toujours une simple utopie. Par-dessus tout, elles méritent d'être citées ici parce qu'elles sont éminemment postmodernes.

L'attribution de la Maison aux enfants pour qu'elle soit peinte de toutes les manières possibles – une architecture pompeuse recouverte de graffiti, comme dans les villes américaines – a été l'une des solutions mentionnées. Le pseudo-journal *Mâine* («Demain»), édité à l'occasion de ce concours par les architectes Florin Biciuşcă et Dan Adrian, annonçait les résultats d'un «référendum national» où 85% de la population de la Roumanie avait trouvé que l'édifice était «beau». Du coup, un décret était publié en ce sens. La reprise symbolique de la Colline de l'Arsenal, par la transformation de cet endroit en un tombeau, un tumulus de la Maison, ne laissait à la surface que son dernier registre. Certes, on aurait continué d'utiliser la Maison, comme un bunker souterrain. Dès lors qu'il est impossible de gérer l'espace qui se trouve à la surface, il est difficile d'imaginer combien aurait coûté l'enfouissement des plus de 18 000 mètres carrés. Un autre projet proposait que l'on recouvre la façade de l'édifice d'un immense triangle de verre. Ce qui en aurait résulté – en dehors du fait que l'on cachait ainsi la hideur de la partie postérieure – était évident: la Grande Pyramide du Petit Paris. L'allusion à la pyramide de I. M. Pei de la cour du Musée du Louvre était transparente. Mais le grand prix a été remporté par une déconstruction de la zone dont l'architecture doit être de nouveau traversée / lacérée par les ruelles de jadis.

Malheureusement, tout cela ne représente que des interventions ponctuelles qui ne résolvent pas les problèmes vraiment majeurs de cette zone: la circulation et les déchirures du tissu de la rue. De même, on n'a pas encore trouvé de solution à l'impossibilité de terminer une fois pour toutes l'édifice autrement que d'une manière superficielle. Mais les leaders du parlement, qui se sont épris de lui, continuent de prodiguer des sommes importantes pour sa finition. L'ouverture d'une immense galerie d'art du côté de la rue Izvor fait partie de ce programme. Mais accessible seulement à l'élite, cette galerie est dépourvue de sa raison d'être. Il en va



La Maison du Peuple / de la République, aujourd'hui Le Palais du Parlement, Bucarest

de même du restaurant parlementaire où l'on peut organiser des mariages et surtout des baptêmes où n'ont accès que des familles privilégiées.

L'optimisme bien tempéré qu'affichent les organisateurs quant aux résultats obtenus a une justification. La vitalité avec laquelle se transforme maintenant l'aspect du boulevard peut nous suggérer une issue mettant fin au marasme. Plus ou moins bien, mais de toute façon d'une manière inévitable, la propriété individualise sa propre tranche du gâteau totalitaire. Un phénomène général de virilité pseudo-vernaculaire¹¹ se manifestant par un *upgrading* et un *embellishment* (augmentation du niveau de finition et de confort) a lieu, effaçant sur les façades les traces de la «victoire du socialisme» pour les remplacer par du marbre, de l'air conditionné et des réclames sur écran. Pour l'instant, la solution – postmoderne! – est à trouver, semble-t-il, toujours dans un Disneyland et une *Main Street* américaine, mais sous la forme qu'a entrevue Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas*.

À cet effet, le décor urbain en trompe-l'œil – l'architecture comme abri décoré de symboles, de façades-signes – témoigne de la vitalité de la civilisation urbaine. En définitive, l'architecture du boulevard incriminé est une architecture de foire, comme celle de la «Voaleta» (rues Gabroveni et Lips cani, par exemple) – mais à une échelle gigantesque. En assumant cette condition de «faubourg» dans le cœur historique même de la capitale, elle peut trouver son salut. Tout ce qui est aujourd'hui kitsch agressif, une fois poussé au-delà des limites de son

agressivité, peut être amadoué et devenir pittoresque grâce à des opérations simples empruntées aux exemples paradigmatiques mentionnés plus haut. Nous avons dans la ville un possible Disneyland communiste. Ce pourra être vraiment – et alors seulement – le plus important succès postmoderne: commerce, *entertainment* et culture de masse.

Quelle est la fonction optimale pour la Maison de la République? Un immense casino: *Caesar's Palace*, avec abri antiatomique transformé en *safe* monumental. Les deux places, celle de devant la «Maison» et la place de l'Union, peuvent être des sites pour de sympatiques *Luna-Parcs* où, à la sortie du MacDonald's (incontournable dans un tel paysage), les gosses feraient du patin à roulettes, et puis – des orgies de lumières et de réclames. Des colonnes rouges, des chapiteaux verts et bleus, Coca Cola et des tours dans le genre du lamentable Star-Lido: cela semble-t-il un paysage «apocalyptique»? Non, pas pour une foire. Non, pas pour Bucarest

Et voilà pourquoi: les transformations radicales que la capitale de la Roumanie connaît de temps à autre sont presque toujours trop radicales. Le siècle dernier, les tremblements de terre et les incendies ont eu pour effet le remplacement de presque tous les édifices importants qui existaient auparavant, à l'exception des édifices consacrés au culte. Dans son étude *Bucarest – une ville entre l'Est et l'Ouest*, la chercheuse Dana Harhoiu, récemment disparue, parle de ce martyre infligé à notre propre mémoire urbaine. Ainsi, bien que la première mention documentaire date de 1459, les plus anciens édifices existants n'ont-ils été bâtis que dans la seconde moitié du XVI^e siècle. L'œuvre urbaine du royaume, qui a «éclectisé» le centre de Bucarest, est édifiée sur les ruines des anciennes auberges et des anciennes rues de bourg, médiévales. Le boulevard Magheru, qui a représenté le premier axe moderne important de la ville (c'était, à l'époque, une priorité européenne et rehaussait le prestige de la ville patriarcale) a remplacé à son tour des édifices préexistants. Le Musée Simu, ce délicat temple-musée, a disparu pour faire place aux immeubles jumeaux du magasin «Eva». Le roi Carol II et ses architectes projetaient de faire de Bucarest une ville comme celle à laquelle rêvait Călinescu: héroïque, marmoréenne, néo-classique. Seul le temps a empêché la transformation de la capitale en un autre EUR'41 fasciste. Enfin, il convient encore de dire que la Colline de l'Arsenal a représenté un site privilégié, conservé en tant que tel dans les plans urbanistiques de l'entre-deux-guerres en vue d'un futur centre administratif.

Cet état perpétuel de «palimpseste» qui caractérise la ville (selon l'expression de l'architecte Alexandru Beldiman), de stratification géologique de ses différents âges, se manifeste aussi par l'absence de continuité des fronts construits. Calea Victoriei est un exemple privilégié à cet égard. L'alternance de styles, de hauteur des corniches, de places et de squares conférait justement son caractère propre au Pont Mogoșoaia (l'ancienne Calea Victoriei). C'est pourquoi, peut-être, dans les fronts denses de Budapest, le centre d'affaires récemment construit respecte l'alignement, la hauteur et les registres des bâtiments néo-classiques voisins, même s'il s'agit d'un édifice *high-tech*. Dans le même temps, à Bucarest, on peut proposer et – bien entendu – recevoir l'autorisation de construire une tour immense, «à l'américaine», sans aucun lien avec le site, avec l'histoire de l'endroit, avec la circulation suffocante, et cela où? – près de l'Athénée. Discontinu, fragmentaire, éclectique – c'est ainsi que peut être défini le centre de Bucarest.

Voilà pourquoi un plan directeur doit être à la base du développement urbain futur de la zone qui se trouve aujourd'hui en ruine. Si de tels défis peuvent avoir lieu dans une zone déjà constituée du centre historique, il est difficile d'imaginer ce qui pourrait se passer en l'absence d'une vision urbaine structurante là où s'étendent aujourd'hui des terrains vagues. Aussi le concours pour un centre des années 2000 est-il un voyage plein de risques sur le chemin qui sépare une ville comme Bucarest devenue sauvage, avec des tours acéphales comme à Hongkong ou à Singapour, d'une capitale européenne articulée, fluide et intelligente dans une perspective urbanistique. La balle se trouve maintenant dans le camp des équipes participantes, mais elle passera bientôt dans le terrain de la politique immobilière, financière que l'urbanisme peut seulement piloter en profondeur.

Le Tsigane postmoderne

Au séminaire international *Beyond the Wall. Architecture et idéologie en Europe centrale et de l'Est*, qui a eu lieu au début du mois de juillet à Bucarest, organisé par l'Union des Architectes, le remarquable architecte Ion Andreescu, professeur à la Faculté d'Architecture de Timișoara, a présenté la situation des «palais» tsiganes de sa ville. Ces «supermaisons», les meilleurs d'entre elles, sont des répliques de l'éclectisme d'origine française du siècle dernier, réalisées dans des matériaux naturels, des édifices dont le prix s'élève à des millions de dollars. Il existe même des architectes qui se sont spécialisés dans l'architecture classicisante et qui font ce travail honnêtement, ce qui est, d'ailleurs, tout à fait estimable. L'argument que faisait valoir mon collègue était que les résidences de ce genre sont, en fait, des manifestes d'un monde marginalisé qui refuse dorénavant d'accepter son statut de paria. Mais, comme tout manifeste, ces résidences sont excessives. Et si l'on a voulu sortir de l'isolement par exclusion, nous avons maintenant affaire à un isolement au sommet de la hiérarchie de l'argent. Souvent, l'implantation dans des communautés non-tsiganes conduit à la contamination négative des zones respectives, qui sont peu à peu abandonnées par ceux qui n'appartiennent pas à l'ethnie en question, à l'effondrement des valeurs immobilières et à la longue, à leur transformation en *slums*. Il est intéressant de voir que les masses, les Roumains autochtones, ne refusent pas, à l'instar du milliardaire tsigane, l'architecture en style pompier que celui-ci a adoptée. Bien au contraire, les nouveaux riches d'ethnie roumaine construisent pour eux des copies en plâtre et matière plastique des palais tsiganes, pastichant en marbre un style – l'éclectisme – à son tour éminemment emprunté, collé. En fait, c'est là que devient agressif le kitsch architectural et non (obligatoirement) dans les résidences exceptionnelles des Romanichels. L'incessante imitation, progressivement amnésique, du modèle originaire défigure et appauvrit le sens d'une architecture destinée à exalter le prestige social on tout au moins l'opulence du propriétaire. Ce néo- / pseudo-vernaculaire qui ne le cède en rien à celui que célèbre Charles Jencks parmi les possibles ramifications du postmodernisme, fait office de rhétorique antimoderne aujourd'hui – la plus violente visuellement, comme relation urbaine et la plus explosive quantitativement.

Southfork Ranch in Hermes Land représente un cas particulier de postmodernisme-vernaculaire, *pop culture* et Disneyland à la fois. Cas unique dans l'architecture roumaine, M. Ilie, le patron officiel du groupe de firmes Hermès, patronne le jeu télévisé Robingo, jette de sa voiture des oranges à l'occasion de Noël, achète des ordinateurs pour l'école où étudie un de ses rejetons et rénove la maternité où doit venir au monde son dernier enfant. Mais le produit le plus spectaculaire de son esprit magnanime, qu'aucune étude sérieuse sur l'architecture contemporaine roumaine ne saurait désormais passer sous silence, est Hermès Land, le complexe postapocalyptique situé près de la ville de Slobozia. C'est là que coexistent une réplique du *Southfork Ranch* de la saga des Ewing dans un paysage artificiel d'où ne sont pas absents des châteaux médiévaux, des puits artésiens et une réplique de la Tour Eiffel! Contre une taxe modique n'importe qui peut visiter cet ensemble hollywoodien. On parle de deux millions de visiteurs depuis son inauguration mais les chiffres étant fournis par le propriétaire sont sans doute exagérés comme il l'est lui-même. Si l'on veut contempler ce que n'a pas réussi à faire Ceaușescu – une intervention postmoderne majeure (mais d'un postmodernisme – entendons-nous bien – involontaire) qui singularise la Roumanie comme le lieu d'une Jérusalem de pacotille – ce n'est pas dans le centre de Bucarest qu'il faut le chercher mais bien près de Slobozia.

En guise de conclusion

Le réponse à la question: «Y a-t-il du postmodernisme dans l'architecture roumaine?» n'est pas facile car elle est en fait polymorphe, équivoque, complexe et contradictoire – comme le postmodernisme lui-même, n'est-ce pas? Nous ne pouvons répondre catégoriquement: oui, sans nuancer / efféminer tout de suite l'affirmation.

Voici quelques réponses possibles: a) On peut identifier – nous avons essayé de le montrer ci-dessus – une architecture moderne atypique et non moderne. Le caractère atypique de ce modernisme est attribué soit en liaison avec le phénomène international (l'architecture à «spécificité nationale») soit en liaison avec la *mainstream architecture* de l'intérieur: des édifices uniques en leur genre avec des échos late-modernistes et postmodernistes; b) il n'y a pas eu une critique manifeste, explicite du modernisme, une critique de la manière souvent déformée dont il s'est manifesté dans l'espace ex-communiste; c) il y a eu une décennie «postmoderne» à l'école d'architecture, qui a coïncidé pratiquement avec le phénomène postmoderne lui-même, décennie marquée par les figures de certains architectes – jeunes à l'époque (Dorin Ștefan, Dinu Patriciu, Viorel Hurduc, Florin Biciușcă); d) ce qui a l'apparence postmoderne, ou est constitué de procédés communs avec ceux du phénomène postmoderne n'appartient pas en fait au postmodernisme: «le nouveau centre civique». Mais étant donné que le potentiel existe, il peut être récupéré pour le postmodernisme par des procédés que les interventions fragmentaires du nouveau vernaculaire sur «La Victoire du Socialisme» peuvent nous suggérer.

Nous sommes donc les possesseurs d'un virtuel Disneyland communiste. Au contraire, ce qui ne «semble» pas être postmoderne – l'architecture pseudo- / néo-vernaculaire, des palais tsiganes à l'*Hermès Land* et à certaines échoppes étrangement flamboyantes – a des gènes

communs avec le postmodernisme américain: éphémérité pérenne (façade / affiche, décor truqué), simulacre (de la céramique imitant le granit, du linoléum imitant le grès, du stuc imitant le marbre), éclectisme nostalgique, pastiche et citation évocatrice, célébration de la culture populaire. La vitalité encore inassouvie de cette architecture est elle aussi «américaine»; c'est en même temps la manifestation d'un «éclatement» bénéfique du monopole du pouvoir administratif, étatique, de s'exprimer par des édifices monumentaux.

Et c'est pour ne pas trop compliquer les choses que j'ai écrit tout cela sans faire entrer en ligne de compte «un autre aspect, qui est en réalité le même» du postmodernisme: l'architecture stalinienne.

NOTES

- 1 La réaction contre la *mainstream architecture* peut être considérée parfois comme une opposition au groupe majoritaire et à ses traditions: «Are Le Corbusier's style and impact in Britain at all related, for example, to the fact that his ancestors were Huguenot?», demande Linda Colley («In the British Taste», *Times Literary Supplement*, Nov. 10, 1995, p. 3). Et l'argument peut être développé, sans doute, avec son obsession contre le Paris médiéval, «catholique», mais aussi avec l'obstination sectaire de construire des communautés alternatives (doublement utopiques: aussi bien comme type d'urbanisme que comme option géographique) dans l'Amérique des lumières et même en URSS, après 1917.
- 2 À laquelle J. L. Cohen, le directeur de l'exposition «Scènes of the World to Come – European Architecture and the American Challenge, 1863-1960» (Montréal, 14 juin–24 septembre, Edinbourg 3-17 novembre 1995) se réfère, abusivement à mon avis, quand il la décrit comme une expression de («américanisation») de l'architecture européenne (c'est-à-dire britannique), car celle-ci a assez de conditionnements insulaires pour que nous ne soyons plus obligés d'inventer d'autres généalogies et d'autres influences.
- 3 L'ouvrage de Collin Rowe publié en 1978, *Collage City*, une réplique américaine du livre de Rossi, a joué un rôle essentiel à l'époque. L'idéalisme utopique de la moralité, ses visions globales se sont révélés naïfs, croit Rowe, dès lors que la ville a toujours été un collage, une juxtaposition de fragments plus ou moins fortuits.
- 4 Que j'ai formulé graphiquement et expliqué en détail dans *Arhitectura și Puterea* («L'Architecture et le Pouvoir»), Agerfilm, Bucarest, 1992.
- 5 J'affirmais, toujours dans *Arhitectura și Puterea*, que le pouvoir se réserve quelques domaines privilégiés d'action en ce qui concerne l'architecture – les édifices de l'administration centrale et locale de préférence – sans toujours pénétrer dans ce qui est (relativement) marginal pour l'affirmation du discours politique dans l'architecture: parfois l'habitation (Hollein a survécu pendant le régime nazi en projetant des villas privées), le plus souvent l'architecture industrielle (avec quelques exceptions mineures à l'époque du stalinisme soviétique qui, bien entendu, voulait «classiquer» aussi l'espace prolétaire). Les pressions exercées par les esthéticiens «bien en cour» sont directes et totales sur le registre supérieur, indirectes, sporadiques et périphériques sur le registre inférieur.
- 6 Sur la confusion qui se fait entre le vernaculaire (folklorique) et l'architecture savante de Joja, j'ai écrit amplement en 1991 dans la revue *Arhitectura*, étude reprise ensuite dans *Arhitectura și Puterea* (1992). je renvoie à ces textes le lecteur qui s'intéresse à une critique plus solidement argumentée des ouvrages consistants de joja.
- 7 Mais quelque part, au plus profond d'elles-mêmes, de nombreuses villes antiques et médiévales qui se sont développées «spontanément» ont pour matrices des schémas sacrés, «idéaux». Pour ceux qui étudient l'architecture de la ville de Bucarest, la conclusion à laquelle est parvenue la regrettée architecte Dana Harhoiu est sans doute une surprise. Celle-ci affirme, en effet, dans un livre paru aux Éditions Simetria (de l'Union des Architectes) que Bucarest est une ville moins chaotique que nous serions tentés de la croire. Au contraire, il existe, semble-t-il, un développement concentrique des lieux sacrés autour de la Colline de la Patriarchie qui, avec «le nombril du bourg» – Sf. Gheorghe Vechi – et avec Mihai Vodă forment une matrice triangulaire du bourg. La bissectrice de cet angle dont le sommet se trouve à Sf. Gheorghe Vechi est justement Calea Moșilor, ancienne route commerciale venant de Moldavie.
- 8 Les premiers immeubles de «La Victoire du Socialisme», ceux qui font face à la Place de l'Union s'inspirent – à la suggestion de Ceaușescu lui-même, semble-t-il, de l'immeuble hystériquement décoré de Petre Antonescu

de la Place du Sénat / des Nations Unies et de celui qui se trouve dans son voisinage immédiat. Pourquoi n'a-t-on pas opté pour l'immeuble d'à côté, de Nicolae Cucu, sévère et imposant? Mystère.

- 9 Anca Petrescu, *pet architect* du couple Ceausescu, déclarait fièrement qu'elle a «sauvé» les frises de l'église Văcărescu en les copiant pour la décoration de la Maison de la République! La planométrie intérieure des logements situés sur le boulevard est relativement indépendante par rapport au rythme des vides de la façade. On peut trouver des compartimentations intérieures qui s'étendent sur la moitié d'une fenêtre.
- 10 On peut inclure une grande partie de l'architecture d'après 1990 dans la catégorie pseudo-vernaculaire. Peu d'architectes ont évité de flatter copieusement les goûts douteux des commanditaires, les nouveaux riches. Il est hors de doute que ces architectes renonceraient déjà volontiers à ce que la postérité leur attribue de telles «créations».

The Debate Around Postmodernism in Romania in the 1980s

MAGDA CÂRNECI

After more than twenty years now of debates, polemics, numerous books and special issues of magazines from the widest of fields, I suppose almost everybody agrees that postmodernism is probably the most important topic that has aroused the interest of the international cultural milieus since the end of the 1970s and the beginning of the 1980s. As it is known, this phenomenon should be linked to a larger debate on modernity and modernism, held in practically all domains of theoretical and artistic activity – a debate that brings to the open a probable change in the mental and cultural paradigm (Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan etc.).

From the multitude of themes and perspectives on this undoubtedly fashionable issue, I would try to approach a subject very little tackled so far: Postmodernism in Eastern Europe. For the easiness of communication, under the label “Eastern Europe” I understand here all the European ex-communist countries. My paper could be then subtitled: “Is there something like postmodernism in Eastern Europe?” Or “How was it possible to have something of a postmodern symptomatology under a communist regime?” Or, furthermore, “What could postmodernism mean in a small, marginal and isolated European country?” And so on.

These predictable questions intend to suggest that, from what is generally and vaguely understood by postmodernism in Eastern Europe, it is not obvious at all that this rather mysterious phenomenon could have appeared, even in discreet, modest or minor forms, within this geographical area, only recently liberated from totalitarian political rules. What I want to prove here is quite the contrary.

If one takes into consideration postmodernism only as a „period term” – as it frequently happens because of the prefix that makes it a compound word – it is obviously difficult to assert that postmodernism could have arisen in Eastern Europe as a “superstructure effect”, generated by the socio-economic reality of the “post-industrial” civilization, as it was asserted for the Western world (Toynbee, Daniel Bell, Fredric Jameson). The difference between the “post-technological”, or “post-consumerist” societies of the West and the “post-World War M”, or “post-communist” societies of the East is only too obvious and need not to be demonstrated.

But things become more complicated if one takes into account postmodernism as a “cultural concept” – a perspective beginning to prevail in today’s theoretical discourse. It is not simple to define what a “cultural concept” is but, for our purpose, I will point out here only the fact that in the views of many theorists any accepted cultural concept – like *classicism*, *romanticism* or *modernism* – can be used with three different and complementary meanings. Besides the historical meaning, related to a certain period of time, there functions the typological meaning, stressing the specific structural stylistic dimensions of a cultural phenomenon; and

finally, there is also the axiological meaning, that enlightens the evaluative ways of perceiving and appropriating such a phenomenon. Any cultural concept can be made use of in one of these three specific dimensions, but it is preferable to keep in mind all its meanings when trying to describe and understand a cultural reality.

Since postmodernism as a cultural concept has already been accepted in various academic circles, I will try to use it in a “heuristic” way, in order to capture and explain certain cultural facts that occurred in the cultural space I belong to, during the last decade. I admit that this use of postmodernism may be only a “strategic tool” (Matei Călinescu) for a better focusing of the analysis and a better understanding of the circumscribed phenomenon I wish to bring into attention. But, as Matei Călinescu puts it, the function of this kind of “provisional constructs” is not to reflect an objective, externally existing “reality” better or worse, but to “shape and reshape patterns of significant relations, to separate and recombine them for purposes of understanding and, why not, for intellectual manipulation”.

My claim is that a certain postmodern state of mind and certain cultural facts of a postmodernism type really occurred in Eastern Europe, as an effect of a specific and complex “expectational horizon”. Postmodernism did not have socio-economic causes in this region (as in the West), but it had a similar cultural and psychological motivation. The interest about postmodernism in these small East-European countries should/could represent rather a way in which to overcome mentally and artistically the local difficult socio-political conditions, it was a subtle symptom of a diffuse premonition of change (see Heller, Feher, Jencks).

In this respect, the forms taken by the theoretical arguing around postmodernism, as well as its influence, real or not, in various artistic languages, deserve a thorough analysis. In each of these countries, both the proportion of debates and the specific modes of perceiving postmodernism could supply new points of view to the particular way in which each local culture lived the relationship between the ideological constraints and artistic freedom: it could also provide interesting information about the hopes and chances of these cultures for international cultural integration.

As the analysis of postmodernism should be carried out against the political and cultural background of each country, I will try to briefly present Romania’s particular case and eventually to draw some general conclusions.

My analysis starts again with a central rhetorical question: How was it possible to have a public cultural debate around postmodernism, vividly covering several years, in the East-European country with the most restrictive and dictatorial communist regime, in Ceaușescu’s Romania of the 1980s?

Here is some necessary information. The term «postmodernism» appeared in the cultural press in 1980, as a “period term”, but it was hardly noticed. In 1983-1984, the term started to be increasingly used; in 1984-1985, several translations of foreign articles on this issue were published; and in 1985-1986, postmodernism became a „hot” cultural matter, intensely discussed in the literary circles and cenacles. A special issue of *Caiete critice* (“Critical Papers”), devoted to this topic and published at the beginning of 1986, was the starting point of a vivid debate displayed in the Romanian cultural press in the interval 1986-1988. That is to say that towards the end of the 1980s, in the last years of Ceaușescu’s aberrant regime, postmodernism can be considered to have been the main challenging issue of the cultural milieu.

This is probably one of the many paradoxes that characterized and still characterize Romania when seen from abroad

Anyway, it is certain that in those years (up to now), a rather large part of the Romanian cultural community was drawn to the perception of an important cultural change that pushed many of the most prominent writers and critics to involve themselves in public disputes. As was noticed at that time, the issue of postmodernism became the most serious and important debate in the Romanian culture of the post-war period – of course, if one leaves aside the precautionary campaign for the autonomy of aesthetics at the beginning of the 1960s.

The numerous commentaries published in those years throw light upon two general types of reactions or attitudes. Among those who manifested a positive attitude of acceptance, postmodernism was understood in two different but finally complementary ways. On the one hand, postmodernism was perceived as a new and welcome attempt at “completing” modernity – as a crowning of modernism rather than as its critique, as the latest offshoot of the modernist aesthetic principles rather than as their defeater. It is significant to notice that this position was sustained by the most important names of the cultural generation which made its debut at the beginning of the 1960s.

In order to understand this position, one should not forget that the normal assimilation of artistic modernism in this country (and region) was interrupted from its sane development by the post-war political situation: abhorred in the 1950s, slowly/cautiously rediscovered in the 1960s, rapidly assimilated in the 1970s. Such a specific historical situation helped modernism remain a central cultural theme (battle) for the post-war generation, a kind of aesthetic “victory” upon political constraints, that had to be preserved, continued, accomplished at some time. In accepting postmodernism, the representatives of this generation laid stress upon unity, continuity, solidarity between generations, opposing the “spirit of recuperation” and the “tolerance” of postmodernism towards the “intolerance” of proletcultism, for example. For this reason, they gave a “soft” version and a “weak” meaning to the issue (maybe out of political precautions as well).

On the other hand, postmodernism was understood by another part of those who acknowledged it in a more radical sense – as a new literary/cultural paradigm appearing for the first time in Romanian culture. The sustainers of this “hard” version were obviously representatives of the younger generation that made its appearance on the cultural field just at the beginning of the 1980s – therefore they named themselves “eighty-ists”.

In the views of these young critics, writers and artists, Romanian modernism – after being artificially interrupted during the 1950s – was revived in apparently fresh forms in the 1960s, but became completely exhausted of its creative disponibilities in the 1970s. For them, modernism was a closed cultural structure, on the way of historicization at the beginning of the 1980s, when a new literary/cultural paradigm was just emerging.

This new „structure”, as they often named it after Hugo Friedrich’s *Structures of Modern Lyrics*, had new, distinctive characteristics. I will recall here only a few: the refusal of the “high”, pure, abstract modernist forms; a new opening towards the surrounding reality, towards the “authenticity” of the real human person; the striving to regain and express all the levels (biological, biographical, sexual, social, cultural, spiritual etc.) of the human existence; a new,

“realistic” style stating the democratization of the language of art; but at the same time, an appropriation of a large cultural storage of styles, themes and techniques, taken from the national and international tradition, used in an eclectic manner in order to better convey the new synthesis envisaged by the new sensibility and creativity etc.

It is important to notice here that these ambitious theoretical assertions were in fact accompanied by a young artistic production largely perceived as really featuring new aesthetic characteristics: narrativism and multistylism – in poetry, biographism and irony – in criticism, textualism and intertextuality – in prose, savage figurativism and neo-expressionism – in the visual arts etc. The theorists of this new generation even produced such new critical concepts as “textualist engineering”, “fictional sociology”, “new anthropocentrism” etc.

Furthermore, it is highly significant to notice that inside this new artistic generation two different attitudes appeared towards the notion of postmodernism. Some young critics asserted that this new artistic production was to be named postmodernist, not due to a fashionable synchronization with the Western trend, but by virtue of its internal evolution and characteristics that made it similar to the international postmodernism. The fact that the term entered their scope only towards the mid 1980s – that is, after their first books and exhibitions – was an argument in this sense. Although acknowledging the influence of the American “beat” generation and other more recent currents upon their own education, they argued the existence of specific aspects in their own creation that should pretend to elaborate the concept of a “Romanian postmodernism” (I.B. Lefter).

Some other young theorists, fewer than the first ones, took position against the use of this term. From their point of view, postmodernism would label only a strictly aesthetic project of Western provenance, that could rightly cover only some marginal products of the new generation: namely those artworks in which imaginary comfort, livresque seduction and intertextual fantasy would prevail. In their views, postmodernism represented in fact a hedonistic and reactionary attitude, mostly conservative, even conformist with respect to the rough reality around. They even claimed that this postmodernism would represent a kind of “nice diversion”, by shifting the cultural attention from the real aspects artworks should focus their attention on towards illusory worlds. Instead of postmodernism, they suggested the term “new anthropocentrism”, better fit, in their opinion, for the new existential engagement and the “total” human synthesis that this new art had to pursue (Alexandru Mușina).

This special interpretation of postmodernism, inside the camp of its real supporters, seemed to meet in a strange manner the position of its active detractors. In fact, the negative, unfavorable attitude against postmodernism was defended by the representatives of the official culture, mostly by the theorists of “protochronism” (a bizarre nationalist theory asserting that the Romanians had previously discovered many western scientific innovations and cultural achievements). In their opinion, postmodernism was only a “aesthetic import”, a decadent evasion, nocuous for the local socialist culture. This attitude was sustained by important names of the older generation too, representatives of a “classical” modernism, artists already officialized and rewarded with high political or social positions.

During 1989, as the socio-political situation grew much worse, only a few echoes, mostly negative, of this cultural debate managed to appear in the media. After 1989, the general

confusion of the so-called “period of transition”, in which the intellectuals paid attention mostly to political issues, made the relaunching of the debate equally difficult. But during the years 1992 and 1993, several articles published in the cultural magazines showed a renewed interest for the postmodern topic.

After this short historical review meant also to point out some structural–stylistic characteristics of evaluative positions related to our issue, I would like to draw some general conclusions, by setting it in relationship with the western postmodern condition. As one can see, many of the questionable aspects related to postmodernism have been touched in the Romanian debate. But regardless of the right or wrong meanings it was given, let me stress again that this debate *could* actually occur in a communist country (Romania) towards the mid 1980s – that is to say only very few years later than in the West, where postmodernism reached its real peak with the public opinion at the beginning of the 1980s and during the same decade.

The possible causes of this phenomenon can be divided into general and particular. One should obviously take into account the “external influence”, the circulation of ideas and information between West and East, made possible through mass-media, books, magazines and individuals. This cultural interaction/interchange could “sublime” the political frontiers of an apparently very closed and isolated cultural space. But the necessary condition was a local cultural evolution, as well as a state of mind, an “expectation horizon” that made its occurrence desirable and possible.

This state of mind, this diffuse atmosphere meant in the East, as in the West, a kind of “awakening” or refusal of all kinds of theoretical monolithisms, intellectual fanaticisms and all sorts of cultural and political absolutisms. “The decline of the meta-narratives”, as Lyotard put it, has become a generalized phenomenon towards the end of this century. In the East, as in the West, the theoretical and practical bankruptcy of some major postulates of modernity, related to “its pretence to found its legitimacy on the project of emancipation of humankind”, has become a live reality. It is not fortuitous that the interest for postmodernism coincided with the last, decadent phase of state communism in Eastern Europe. Marxism scored a theoretical defeat in the West, but practically underwent a catastrophe in the East. During the 1980s, the economic and social disaster of the communist regimes became visible even for their rulers, not to mention the populations, once and for all discrediting in this way any revolutionary theory based on Utopia and authoritarianism, not on economic and social efficiency.

Postmodernism has been generally interpreted as a cultural phenomenon typical for the post-industrial countries, but for some analysts the beginnings of the postmodern period coincide with the downfall of marxist politics and planned economy in the socialist countries. For Charles Jencks, post-socialism may be considered one of the most striking symptoms of postmodernism. And for Heller and Feher, the reality of post-revolutionary societies may be regarded as a proof of a new, postmodern political condition, characterized by theoretical minimalism, regional pragmatism and historical relativism.

In the same way, postmodernism has been perceived in the East, as in the West, as an abandoning of the modernist cultural project, already ossified in “classical”, consumerist or authoritarian formulas, which have made obvious the depletion of such concepts as avant-garde, progress, innovation etc. As it was frequently asserted, in the West this

situation was generated by such phenomena as “generalized design”, “institutionalized avant-garde” or cultural industry, while in the East it was induced by a reaction against “politically integrated” forms of classical modernism, as well as by contamination with the western experiments. But these are two complementary facets of a unique process of degradation.

Furthermore, in the West, the debate around postmodernism appeared on the field of literary and artistic (architectural) theory and extended later on to the most diverse theoretical domains and intellectual or social movements. It may be so because, as it was noticed, the aesthetic beliefs have always been naturally tolerant, dialogic and spontaneously pluralistic. In a similar way, in the East (for example, in Romania) the concept of postmodernism occurred on the literary and artistic field, but did not have (yet) the political chance and the necessary historical time to spread over a larger cultural or social area.

One has to admit that in this region the discussions around postmodernism did not seem to take into account the possible political subversiveness of the issue. But here one should remember an East-European specificity: due to the political restrictive conditions, culture has always had a political stake in this area. In Eastern Europe, the cultural field was the unique public room where the exercising of free thinking and moral courage was permitted: as it was subtly noticed, the most important battles were fought here around not political, but literary (aesthetic) notions. And it is not by chance that in this region most dissidents were writers and artists.

From this perspective, the debate around postmodernism could be perceived as not only a cultural issue but as a hinting symptom for a “subversive” change in a more general and profound state of mind. As Boris Groys, among others, put it, in the East hearts change first and then the social and political situation. First, there are changes in the style of the poems and artworks, conveying new but still invisible truths about the deep modifications in the collective psychism and in the intra-human and inter-social relationships. In the last 50 years, the most important social or political moments that occurred in this region were almost always preceded by tensions and debates in the literary community. In this respect, it is highly interesting to remind that two important politologists, Heller and Feher, have written, in a book published in 1988, that “there are unmistakable signs of postmodernism in the discourse of Eastern dissidents”.

One last remark. Considering Romanian postmodernism, it is striking to notice that its young supporters have occupied only marginal social positions. Due to Ceaușescu’s aberrant decisions of the last years, these young intellectuals have not been permitted to join the unions of creation or to ascend on the social scale. This situation pushed the young artistic generation to a function-free condition, that obliged but also helped them not to become “integrated” too early into the system. It is interesting to notice, even in this respect, the similarities of their social position with what some sociologists called the “pre-functional” condition of the youth in today’s functional structured societies of the West (Baumann, Heller). This term defines an increasingly longer “non-integrated-into-the-system condition” of each new generation, that allows new forms of life and art, of thinking and acting to develop faster. After the first post-war generation of the 1950s and 1960s, and the second one of the 1960s and 1970s, the pluralization

of the cultural universe of modernity has been continuous and made obvious by a third generation, the postmodernist one, which I consider myself to belong to.

The comparison between Western and Eastern determinations of postmodernism could continue on other levels, but I will stop here. In the end, what I would like to infer out of these few remarks is that maybe we should give up the idea of an irreducible “ideological difference” between the cultural evolutions of the two sides of Europe divided after World War II. As my example of Romanian postmodernism would like to illustrate, in spite of numerous limitations and risks, a certain cultural liberty did function to some extent in Eastern Europe nevertheless: there has always been a certain autonomy of the cultural facts from the political conditionings – sometimes even to a higher degree than one might have expected or the communist rulers would have been ready to accept. The study of the Eastern European art created after 1956-1960 could easily prove a continuous tendency towards lining up with the major trends of the Western artistic evolution, despite all political and ideological constraints. Cultural concepts prove to be more fluent and insidious than the political ones, and the cultural dynamics has a different rhythm than the political development, that is actually influenced and modified due to this very difference. In this respect, postmodernism could be interpreted as a significant symptom for a larger transformation in the collective state of mind of the region. This kind of cultural symptom should be taken into account, in my opinion, by the new historiography when it comes to better understanding the East-European rapid evolution of the last decade, concluded by the revolutions of 1989.

One could argue that this interpretation of postmodernism in Eastern Europe is a kind of “fiction”, stressing common similarities but overlooking specific differences. I may accept such an objection, with one single correction: maybe it is a “necessary fiction”. That is to say, maybe we should give up the idea that recent history can be understood only in terms of political, social and economic development: maybe we should give up the “hard” sense of history in favor of a “softer” one, in which cultural and psycho-social changes are equally important. Maybe this interpretation of postmodernism in Eastern Europe is a kind of “intellectual manipulation”, built on a “provisional concept”, as it was said at the beginning, in order to taste and better evaluate our recent cultural heritage, and to articulate a significant understanding of our recent history in a creative manner. After all, isn't it a truly postmodernist attitude?

BIBLIOGRAPHY

- Călinescu, Matei – “Modernism, Late Modernism, Postmodernism”, in *Dedalus*, 1991, n° 1.
Călinescu, Matei – “Introductory Remarks”, in Călinescu M., Fokkema D. (eds.). *Exploring Postmodernism*, l. Benjamin Publishing House, 1986. Heller, A., Feher, F. – *The Postmodern Political Condition*, New York, Columbia UP, 1988. Hoesterey, j. (ed.) – *Zeitgeist in Babel. The Postmodern Controversy*, Indiana UP, 1991.
Postmodernismul (“Postmodernism”), special issue of *Caiete critice* (“Critical Papers”), Bucharest, 1986, n° 1.

*

Un pionnier: Mircea Horia Simionescu

ION BOGDAN LEFTER

Sept ans après la chute du mur de Berlin et des régimes communistes de l'Europe de l'Est, le grand enthousiasme des «retrouvailles» entre les deux moitiés de notre vieux continent semble s'être éteint. Le marché culturel occidental, qui s'était brusquement et généreusement ouvert en 1989 sur le monde artistique et intellectuel de l'Est, est revenu peu à peu – et tout naturellement – à son train-train quotidien. Après quelques années, il n'est plus resté grand-chose de l'intérêt en quelque sorte fébrile de 1990 ou 1991, de l'attraction «exotique» pour un monde qui, de l'autre côté du rideau de fer, avait vécu ses tragédies dans la solitude et avait gardé en grande partie son «mystère». C'est pourquoi, le fait qu'un artiste, un écrivain ou un philosophe soit venu de l'Est a cessé d'être un bon argument pour qu'il soit lancé sur le marché de l'Ouest dont les systèmes de sélection et de promotion fonctionnent selon des règles non seulement sévères en soi, mais aussi peu connues des intellectuels de l'autre partie du continent.

Cela étant, une question se pose toutefois: au cours de ces années, l'Est européen a-t-il réussi à présenter ses valeurs, toutes ses valeurs sur la scène internationale? La réponse est catégoriquement négative. Je n'en veux pour preuve concrète que l'exemple du prosateur roumain Mircea Horia Simionescu, sans doute l'un des plus originaux écrivains européens de l'après-guerre, mais complètement inconnu en dehors des frontières de son pays, bien qu'il ait déjà à son actif une œuvre considérable. Toute une série de circonstances ont «contribué» à le maintenir dans les limites d'une notoriété locale. Il s'agit, en premier lieu, d'un auteur qui n'a eu la possibilité de publier son premier livre qu'assez tard, à la fin des années '60, à l'âge de 41 ans (né le 23 janvier 1928 à Tîrgoviște, il en a aujourd'hui 68). Le régime communiste de Roumanie, qui avait connu vers le milieu des années '60 une période de «dégel» post-stalinien, avait permis alors l'institutionnalisation de jeunes écrivains qui avaient redécouvert les écritures modernistes, mais sous des formes simples, naïves-métaphoriques, dépourvues de la vocation des recherches vraiment novatrices, et donc inoffensives sur le plan des idéologies culturelles et créatives. Ce sont ces auteurs qui ont été admis dans les décennies suivantes comme marchandise «d'exportation» littéraire. Les écrits de Mircea Horia Simionescu (et non seulement les siens) ne ressemblaient pas du tout à un néo-modernisme sage et ingénu. Un expérimentateur radical, un non-conformiste structural, un livresque subtil et un parodiste féroce de tous les clichés de la littérature – tel était et est Mircea Horia Simionescu; donc, un «incommode» du point de vue de la propagande d'État. Par dessus le marché, il faisait aussi partie d'un groupe littéraire que les commentateurs ont nommé «l'école de Tîrgoviște» (à côté de Radu Petrescu et Costache Olăreanu, deux autres grands prosateurs). Or, l'idée de groupe, d'initiative collective non contrôlée par le système était considérée en

soi dangereuse par les régimes est européens de l'époque. Aussi le système culturel centralisé et rigoureusement surveillé par la censure du parti communiste a-t-il permis à Mircea Horia Simionescu de publier ses livres à l'intérieur du pays à un rythme assez soutenu, sans le promouvoir « officiellement » au-delà des frontières, cependant, et sans lui permettre de prendre d'autres initiatives personnelles afin de se lancer à l'étranger. En Roumanie et, bien entendu, dans les autres pays est-européens, il existe aussi d'autres écrivains de premier ordre complètement inconnus sur le plan international. La future Europe communautaire devra – tôt ou tard – prendre acte de leur existence et les intégrer dans son patrimoine littéraire commun, dans son riche « multiculturalisme »...

Quand Mircea Horia Simionescu a débuté comme prosateur, ni lui ni les critiques qui l'on soutenu ne savaient pas qu'il était un *grand postmoderne*. Ce terme ne circulait pas encore dans le monde et d'autant moins en Roumanie. Quand la « nouvelle génération » de la littérature roumaine des années '80 s'est autoproclamée postmoderne et a imposé le débat autour de ce concept, lui, Mircea Horia Simionescu et quelque autres auteurs des générations plus âgées ont été « découverts » comme grands précurseurs nationaux de ce courant, comme une sorte de « classiques vivants » du postmodernisme roumain. Son ouvrage le plus célèbre est la tétralogie *L'ingénieur bien tempéré*, une vaste construction en prose, difficile d'encadrer dans les espèces consacrées du genre. Je vais essayer de la décrire dans les lignes qui suivent. Toute l'œuvre de Mircea Horia Simionescu est disposée autour de cette tétralogie : une grande partie de ses nombreux romans et nouvelles reprennent d'ailleurs des personnages et des situations de la tétralogie et les développent librement, comme dans un processus virtuellement infini de prolifération de la « matrice » que constitue *L'Ingénieur bien tempéré*.

Le premier volume de la tétralogie, *Dictionnaire onomastique* (1969), qui s'arrête à la lettre I et continue, jusqu'à la fin de l'alphabet, dans *La moitié plus un* (1976), est un dictionnaire proprement dit, composé selon l'ordre scientifique consacrée. Un faux dictionnaire, bien entendu : en effet, au lieu des articles explicatifs, étymologiques et contextuels habituels figurant dans les dictionnaires onomastiques ou toponymiques du monde entier, l'auteur a placé, à côté des noms rangés par ordre alphabétique, de petits textes fantaisistes qui, en quelques lignes ou en quelques pages, présentent des personnes prétendument réelles, brossent leurs portraits, « dévoilent » les cancanes qui les concerneraient directement ou bien relatent des événements auxquels les personnes en question auraient participé. Le tout avec une verve ludique, ironique et parodique extraordinaire qui transforme ce *Dictionnaire* en une nouvelle « comédie humaine ». On retrouve les typologies les plus diverses – d'âge, tempéramentales, sociales et ainsi de suite dans le jeu déchaîné de ce premier volume de la tétralogie. D'une manière parodique, l'auteur procède à un « inventaire » systématique, alphabétique de l'humanité – il trouve même bon ... d'inventer une lettre qui n'existe pas !

La parodie est d'autant plus à son aise dans le deuxième volume intitulé justement *La Bibliographie générale* (1970). L'auteur passe ici des hommes aux livres et, suivant cette fois l'ordre des volumes bibliographiques, feint d'inventorier une immense bibliothèque. D'une manière méthodique, enregistrant des noms d'auteurs, des titres, des maisons d'édition et des années de parution, il dresse des centaines et des centaines de fiches de livres, où il relate

brièvement les sujets. Presque inutile de préciser qu'il s'agit de livres inventés! Le résultat a une saveur indescriptible. Toutes les formules jamais inventées dans la littérature, et non seulement dans la littérature mais aussi dans les domaines de la philosophie, de l'historiographie ou de la recherche scientifique sont parodiées «l'outrance». L'auteur a recours aux techniques ironiques, comiques, parodiques les plus diverses. La subtilité de *La Bibliographie générale* de Mircea Horia Simionescu ressort du double sentiment qu'elle éveille à la lecture: le lecteur se rend compte d'une part qu'il s'agit d'un auteur possédant une parfaite connaissance de la «galaxie Gutenberg», d'un érudit omniscient, et d'autre part qu'il a affaire à un humoriste qui ne connaît pas de limites, à un non-conformiste absolu, prêt à persifler n'importe quoi et disposé à tourner en ridicule toutes les choses graves. On pourrait dire qu'après la «comédie humaine» du premier volume, le second nous offre une «comédie des livres», de tous les livres c'est-à-dire, donc vraiment *générale*, pour ainsi dire «exhaustive».

Dans *Le Bréviaire (Historia calamitatum, 1980)*, le troisième volume de *L'Ingénieur bien tempéré*, Mircea Horia Simionescu dépasse la phase des «inventaires» (que lui restait-il à «inventorier» après les hommes et les livres – après l'humanité réelle et l'humanité fictive ?) et regarde le monde en mouvement. Ici les personnages se meuvent dans un espace commun, discutent et – surtout – pérorent. Le livre est construit selon le modèle des dissertations philosophiques ou philosophardes. Il est vrai que presque une moitié du livre est représentée par la section finale, avec des *Notes explicatives*, tout un appareil technique que l'auteur transforme en un espace de divagation comique et parodique, bien entendu, après avoir fait semblant de l'employer avec tout le sérieux possible. Finalement, on verra que les théories de la première partie du livre ne sont pas «sérieuses» elles non plus, car il apparaîtra que ce n'étaient que les discours paranoïaques des pensionnaires d'un asile d'aliénés. Par delà la verve comique permanente de son écriture, l'auteur nous livre ainsi un message dramatique: la vie – sous la forme *abrégée* du *Bréviaire* – n'est qu'un «délire» incessant une maladie, une illusion organisée d'une manière répressive. À la fin, les fous se révolteront – en vain cependant. Le sens implicitement protestataire de ce livre publié sous un régime dictatorial, carrément paranoïaque, est évident.

Enfin, après les «inventaires» exhaustifs de la réalité, dressés avec une apparence «scientifique», après l'image de cette réalité «en mouvement», quelle pouvait être la suite? Dans la grande construction de *L'ingénieur bien tempéré*, sur «l'arche» ainsi construite comme une image parabolique du monde, il fallait aussi faire monter quelqu'un, quelqu'un de spécial: ce sera l'auteur lui-même. Une sorte de... Noé tragi-comique. Aussi le quatrième volume, *La Toxicologie, ou Par delà le bien et au delà du mal* (1983) est... une autobiographie. On a sans doute compris de ce que j'ai dit jusqu'à présent que Mircea Horia Simionescu n'est pas le genre d'écrivain qui peut raconter sagement sa vie, comme le faisaient nos bons vieux écrivains classiques. C'est ainsi que l'autobiographie, qui commence selon toutes les règles du genre, évoquant l'atmosphère de l'enfance, de la vie de famille, de l'espace originaire, s'en écarte tout à coup pour verser dans le fantastique et le grotesque.

Oeuvre étrange que cet *Ingénieur bien tempéré!* Qu'est-ce que cela peut-il bien être? C'est – sans aucun doute – un texte en prose. Roman ou cycle de romans? Assez difficile d'accepter quand on voit que les deux premiers volumes surtout ne ressemblent pas du tout à ce que nous

savons que doit être un roman! Ce n'est pas non plus un recueil de nouvelles ou de récits, de même que le dernier volume n'est pas, à proprement parler, une autobiographie, c'est... autre chose. L'ample construction littéraire de la tétralogie étale un radicalisme expérimental étourdissant. En l'absence de catégories descriptives adéquates, il n'est peut-être pas exagéré de revenir à l'idée (que j'ai mentionnée tout à l'heure en passant) d'«arche de Noé», d'image parabolique de l'humanité: *L'ingénieux bien tempéré* n'est-il pas alors excentrique, comique, grotesque comme il se présente – une «cosmogonie –, une réplique parodique des anciennes descriptions du monde ? L'auteur a fait lui-même un jour une allusion en ce sens, ce qui me semble on ne peut plus intéressant: il y aurait dans sa tétralogie «des sens philosophiques, des sens plus profonds, très généralisateurs, des dessous d'une *cosmogonie* (c'est moi qui souligne – *I.B.L.*) [...] Ma littérature est une littérature tragique des désaccords possibles entre la forme et le contenu – il me conviendrait de dire entre l'apparence et l'essence – c'est une tragédie de l'homme moderne qui vit en permanence ces désaccords [...]. La littérature que je propose veut exprimer par des phénomènes concrets des lois très générales, les lois d'un monde qui risque de se détruire lui-même. [...] Je crois que c'est une *cosmologie* (*idem*) [...]. En dessous il y a un dérèglement du monde. Le monde – peut-être seulement une partie du monde – se dérègle, bien que mon scepticisme me dise que le phénomène est général. [...] Ce sont des mécanismes dérèglés, depuis les mécanismes objectifs, extérieurs, jusqu'à ceux du langage et de la communication et mes livres n'offrent pas de solution, mais ils surprennent ce dérèglement.» (Extraits d'une interview publiée dans *Convorbiri literare* – «Conversations littéraires» – Jassy, n° 10/1981).

Il s'agit donc d'un grand écrivain postmoderne européen qui attend que l'Europe le «découvre»...

La chimère de la «vision de l'écriture»: Gheorghe Crăciun

CORNEL MORARU

La première tentative, après la lecture du roman *Frumoasa fără corp* («La Belle sans corps»), est de reproduire les propres idées et suggestions de l'auteur, tirées d'un commentaire sur soi-même qui s'étend dans presque tout le texte, mais qui est surtout concentré dans le chapitre final, «Le reniement de la peau» (moment authentique de «dis-grâce», qui fait pendant à «l'état de grâce», lequel marque le début du livre), renforçant encore plus le caractère réflexif, autoréférentiel par excellence, de la prose de Gheorghe Crăciun. Mais ce n'est là qu'un piège. En réalité, les interventions programmatiques de l'auteur sont constitutives de la substance «narrative» proprement dite, c'est-à-dire qu'elles relèvent de la manière du roman, elles ne s'érigent pas à tout prix en l'instance narrative suprême que nous soupçonnions qu'elles étaient à un moment donné. Pour un instant, l'auteur se confond peut-être totalement avec son propre texte, ayant cependant l'intuition du danger que dorénavant non seulement nous ne pourrions plus nous comprendre les uns les autres, mais que la prose elle-même risque d'être réduite à une transparence impropre à sa nature. L'idée même d'ajouter un «épilogue», quelque peu inattendu, et de redonner tous ses droits au personnage, à la convention fondée sur une fiction (ayant, à présent, il est vrai, après la longue digression réflexive, un degré accru de crédibilité) montre qu'un tel seuil devait être franchi et qu'il était nécessaire ensuite d'identifier une nouvelle zone de «mystère», mais au même niveau de réalité. Aussi dans la dispute, non exempte de dramatisation, entre l'auteur et ses personnages (plutôt des «simili-personnages») nul ne sort effectivement vainqueur. Ce qui est sauvé, en revanche, c'est l'intégrité ineffable du discours «narratif», construit sur plusieurs niveaux de compréhension mais – répétons-le – au même niveau de réalité. Nous sommes obligés de cette façon d'assumer, par-delà le caractère fragmentaire inhérent à une telle stratégie de la construction / déconstruction textuelle, toutes les virtualités de l'œuvre.

Au fond, toute cette démarche programmatique, déjà autocontenue et entièrement intériorisée – à mesure qu'elle est «oubliée» et entre dans un état de latence, de germination – fait partie intégrante d'une théorie propre de l'authenticité, bien entendu au niveau d'une autre sensibilité et avec d'autres arguments que ceux des grands prosateurs de l'entre-deux-guerres. Notons ainsi que l'auteur semble vraiment se retrouver seulement dans la révélation d'un autre syncrétisme originaire: «corps et lettre». D'où un penchant évident au polymorphisme structurel de cette espèce de discours total, frisant une certaine indifférence, elle aussi reconnue, à l'égard de «la spécificité des genres». L'écriture si rigoureuse de Gheorghe Crăciun n'admet qu'une direction extrêmement sévère de sa matérialisation: à des états de choses (ou d'esprit?) nécessaires il sied d'employer seulement des *mots nécessaires*. L'auteur répond entièrement à cette exigence.

Le problème pressant qui le tourmente presque tout le temps est cependant la confrontation avec la transcendance foncière du langage. Il est hors de doute que la genèse du texte ne signifie pas en fait la genèse du langage, même si l'auteur, par la distinction qu'il opère entre «langue» et «langage», introduit avec finesse, dans l'équation, un élément supplémentaire d'ambiguïté. Mentionnons également que la référence à une sorte d'«adamisme» assumé de la langue n'en constitue pas moins une autre chimère: avec toutefois des suggestions assez intéressantes, l'écrivain lui-même dressant une liste de mots mythiques – ineffables, les nomme-t-il – qui l'ont fait s'éveiller initialement à l'existence. Il est vrai que le langage, qui ne peut être que la langue incarnée, n'est pas toujours donné. Mais, dans la même mesure, «tout est prescrit», exclame à un moment donné George, un *alter ego* de l'auteur, du type omniscient et omnipotent, qui joue non seulement avec le temps et l'espace, mais aussi avec les pensées des autres. La «différence» anthropologique affective, cherchée avec ferveur par notre auteur, n'annule pas le moins du monde la translation, en apparence seulement insolite, de la langue pensée à la langue parlée, et surtout de l'écriture mentale à l'écriture proprement dite. Sans cette dernière dissociation, la «vision de l'écriture» serait impossible et c'est justement cette révélation vécue par le personnage-narrateur qui déclenche, vers la fin du premier chapitre, la genèse même du roman. C'est un moment de haute inspiration où la conscience de l'écriture et «l'état de grâce» de la dictée scripturale se superposent. C'est maintenant seulement qu'Octavian se souvient, avec une précision stupéfiante, des mots d'une phrase qui semble avoir déjà été écrite et qui se substitue, comme un autre miroir, au décor naturel où il s'était jusqu'alors fourvoyé, tâtonnant comme un somnambule entre le rêve (l'excitation onirique) et l'état de veille. Mais le véritable réveil, ce n'est que «la vision de l'écriture» qui le provoque. Toutes les quêtes fébriles antérieures semblent avoir le même sens: «Pour découvrir encore une fois, stupéfait, le pouvoir magique des mots. Le monde existerait-il uniquement dans ce but, pour que sa matière aille se perdre dans les brumes d'une phrase?» C'est ainsi que s'accomplit pour lui «l'espoir que d'un moment à l'autre l'air moite de la cour éclairera son âme, lui permettant d'adopter une attitude sublime et hors de l'humain, lui donnant une force capable d'affronter les ans, la mort, la tristesse, tous les désastres de la nature...» Ce moment de grâce étant rappelé aussi dans l'épilogue, l'effet global ne peut être qu'agglutinant: il unifie les parties en un tout et les homogénéise dans la substance textuelle intégratrice. Mais surtout il resynthétise, dans une perspective narrative unitaire, toutes les «voix» du roman, autrement disséminées dans la diversité des réflecteurs. Même si, ensuite, le texte le plus directement lié à une confession («Le reniement de la peau») «divulgue» tout ce qu'il fallait divulguer au sujet de l'identité de l'auteur, les grandes questions inquiétantes ne s'arrêtent pas là. Toute l'aventure de la quête de soi, sans cesse dissimulée sous d'autres masques, semble un tracé initiatique parcouru en plusieurs étapes. Chaque étape est une prose parfaitement cristallisée, presque autonome, mais liée cependant aux autres. Avec cette différence que les liens deviennent à présent encore plus expressifs, qu'ils rendent visible la structure. En particulier les passages, au début insaisissables, de niveau et de perspective narrative, d'une prose à l'autre, contribuent à la structuration de l'ensemble. Chaque chapitre contient et intègre l'autre: un emboîtement de structures successives, avec tels bonds de compréhension que suppose un tel exercice. Mais à mesure que le tracé narratif s'éclaircit à un niveau, au niveau suivant il s'enfonce encore plus dans l'inconnu.

Une telle prose ne peut être absolument transitive et peut-être que l'auteur n'a même pas eu l'intention d'aboutir à une telle performance. Toujours reste-t-il assez de place pour l'onirique, pour la digression psychanalytique qui s'étend souvent sur nombre de pages (fixations de langage ou de nature obsessionnelle) et surtout pour le commentaire autoréférentiel d'aspect manifestement programmatique sur lequel nous attirions l'attention au début.

Certes, ce qui surprend le plus dans le roman de Gheorghe Crăciun, c'est l'ampleur des projections oniriques auxquelles les personnages sont plutôt contraints à participer, sans volupté, dans des circonstances troubles, parfois même périlleuses. Dans d'autres cas, le personnage se rend lui-même compte qu'il est «la dupe de son imagination» en plein exercice d'exploration de la réalité immédiate. Mais le geste se répète dans les situations les plus diverses, qui vont jusqu'à la mise en scène, pas forcément avec humour, d'une véritable compétition d'auto-suggestion trompeuse. À un moment donné, il est difficile de faire une distinction entre «l'hallucination des sens» et l'état d'excitation onirique devenu permanent. Octavian et Gil ne vivent effectivement qu'entre «des pressentiments et des désillusions» témoignant de la même disponibilité naturelle avec laquelle Vlad, l'auteur du «Cahier bleu», établit ses «programmes d'existence», bien entendu non moins illusoire. Tous se laissent abuser par un mirage. Même George est le plus souvent une apparition onirique, il donne la froide sensation (qui semble pénétrée d'un frisson démoniaque) d'une rencontre avec son double. Vlad, l'écrivain, n'hésite pas, par exemple, à le nommer «cet homme que j'étais moi-même», révélation caractéristique pour tout créateur à la sensibilité déchirée, de plus en plus «obsédé par la poison de l'écriture», comme il se considère lui-même. Par ailleurs, même la structure composite, polymorphe des textes (rassemblant esquisses, répliques, pensées disparates, séquences aléatoires, fiches d'identité, «passages élégiaques et analytiques», auxquels s'ajoutent des exercices exceptionnels de textualisation, avec certains échantillons d'oralité inimitables, plus un cycle de poèmes – véritables «études d'après nature») a aussi un *substratum* onirique. Assoiffé plutôt de prévisions que de certitudes sensorielles, l'œil intérieur glisse peu à peu au-delà des choses, dans une zone des chimères inaccessibles.

La «belle sans corps», je l'ai cependant nommée chimère de «la vision de l'écriture». L'archétype eminescien, ayant de très anciennes racines platoniciennes (la couverture botticellienne du livre renforce de telles suggestions) est projeté dans l'irréalité hallucinante des sens, troublés plus que jamais par la présence vivante et tangible du corps réel. À un moment donné, le conflit se déroule entre l'homme de papier et l'homme vivant, entre la chimère livresque et l'être concret, en chair et os. Le thème est repris dans «Le Sommeil du buveur d'eau», établissant un lien entre «l'impalpable Cloe» qui renvoie à un autre roman de l'auteur, et «la si matérielle Adela», non sans allusions intertextuelles au célèbre personnage d'Ibrăileanu. La belle serveuse oblige sans cesse Vlad, l'écrivain, à revenir à la réalité, mais celui-ci finit par se laisser définitivement «vaincre par la vision de l'écriture». C'est d'ailleurs pour la première fois que Vlad apparaît directement, qu'il est en même temps auteur et personnage. Il cherche à vivre sur deux plans différents de la réalité, avec ses propres fictions, mais aussi avec ceux qui se trouvent auprès de lui. Peu à peu la différence s'estompe. La partie finale du roman est un troublant intermède onirique, d'une étrange concrétisation des détails, avec la fille sans corps, dont il ne reste finalement que «l'air de son corps, l'air de l'illusion».

L'épilogue, qui élargit considérablement le symbolisme initial, accentue en même temps le caractère de «beauté parfaite, surnaturelle» de la chimère qui ne peut être autre – je répète – que la chimère de «la vision de l'écriture». Quel que soit le changement «d'un système de référence par une autre» dans la succession des proses qui composent le roman, finalement toutes se résorbent dans le même plan de la réalité, au niveau de l'imagination de l'auteur, rendant presque «inutile» la diversité des personnages et de réflecteurs. Il semble d'ailleurs que Gheorghe Crăciun n'ait pas pour le moment le préjugé du Personnage. Il reconnaît que «Talurica» pourrait être un «véritable personnage». Mais c'est tout. Sur le plan de profondeur du roman, l'auteur est plutôt attiré, et même fasciné, par l'obsession du corps: corps intérieur, corps extérieur, la sacralité du corps, etc. Toute cette matière se résorbe dans la substance textuelle, dans la concentration hypnotique sur les mots et les fantasmes intérieurs du moi.

Et ce n'est pas un effet du hasard si cette terrible fascination a comme *substratum* l'expérience concrète de la douleur, de l'atroce souffrance. C'est sous le signe d'une telle souffrance, qui prend des proportions hallucinantes, que débute les premières pages du roman. Puis, la douleur se spiritualise en s'intensifiant, à mesure que la réalité elle-même devient peu à peu «corps et lettre», dans des rapports de plus en plus complexes, d'une portée dramatique, entre le moi et le propre texte. Il existe une gravité profonde du ton dans la prose de Gheorghe Crăciun, même dans l'exercice textualiste expérimental le plus gratuit – en apparence. Un sentiment accablant du caractère tragique, irréversible de la vie, une sorte de prédestination («tout est prescrit») accompagne l'aventure de l'écrivain dans le monde qui est le sien. Un monde de la fiction, certes, mais le drame de l'humain dans ce monde est de nature purement ontologique. Rien n'est dit ici en plaisantant. Même le paradoxe vécu avec ferveur a un air naturel de nécessité, de contrainte du réel sur le fait simple de vie et de conscience. La prédilection pour le nocturne et l'onirique imprime aux personnages des réactions somnambuliques, mais presque toutes ces projections finissent mal pour eux: elles sont tout aussi épuisantes qu'une maladie secrète ou qu'une crise parvenue à la limite de la tension nerveuse. Même le retour répété, presque rituel, et les retrouvailles dans l'espace placentaire des premiers mots et des premières impressions vécues dans l'ambiance de la maison à la campagne ou chez les grands-parents ne modifient pas d'une manière essentielle le registre hypnotique du récit. La soif de réel, de palpable, est plus forte que «l'oubli dans le modèle», dans le modèle livresque. L'ironie elle-même a une fonction spéciale, plus consistante, dans les textes de Crăciun. Il s'agit surtout d'une ironie impliquée, mais souvent transcendante: une instance du destin. D'où une attitude restrictive, quelque peu méfiante à l'égard du langage. Méditant avec tant de persévérance sur les mots, il ne se laisse nullement séduire par eux. L'ironie secrète des exercices textualistes réside dans le fait que le discours, n'importe quel discours, doit se réduire strictement aux mots et aux proportions nécessaires. À l'instar de Peter Handke, cité à un moment donné, l'auteur souffre du «vice organique du déphasage», accompagné du sentiment, non dépourvu lui non plus d'ambiguïté, d'une incurable rupture intérieure. Seule la capacité réelle de construction au-delà de la limite habituelle refait le tracé narratif intégrateur et récupère l'image totalisante de l'entier. À ce niveau, ce qui sert de médiateur c'est la structure circulaire de nature fantasmagorique, traduisant l'obsession de la chimère, qui confère un caractère organique à la vision et aux stratégies narratives.

Esprit créateur chez qui la fibre morale a une valeur authentique, remarquable représentant de sa génération, préoccupé donc d'expérimentation et de l'innovation littéraire extrême, Gheorghe Crăciun ne s'inscrit pas moins dans la mouvance essentielle de la prose transylvaine. Ses livres sont de plus en plus homogènes, témoignant d'une discipline de l'écriture et d'une rigueur spéciale, de la nature des énergies froides qui ne s'enflamment qu'à mesure qu'elles se manifestent dans des projets épiques d'envergure.

Exegi monumentum...: Mircea Cărtărescu's *The Levant*

FLORIN MANOLESCU

Mircea Cărtărescu's poem *The Levant* counts among the foremost ten or fifteen great volumes of Romanian poetry – no less, for instance, than Eminescu's volume of *Poems* of 1883, Arghezi's *Flori de mucigai* ("Blooming mould") and *Cuvinte potrivite* ("Matching words"), Bacovia's *Plumb* ("Lead") etc. Coming from such an outstanding writer whose books published so far have never failed to impress his readers, it is not in the least surprising. And yet, when he first read the opening chants of *The Levant* in the „Junimea” (“Youth”) literary circle, it came as a breathtaking surprise, because the poet usually showed up at the meetings unexpectedly and made vague promises about submitting a short story, or maybe an autobiographical novel, or just a poem. Here as well he differed essentially from almost all the other members of the circle who carefully prepared their appearances or came as special guests, Cărtărescu simply stunned everybody at the „Junimea” that evening with what he read. There were talks, not lacking emphasis, about the historical quality of the moment and about how lucky the listeners were, who had had the privilege to witness it. Moreover, there hovered a feeling of unspoken complicity in the air, since Cărtărescu's epic poem contained all the signs of the age in which it was written: the famine, the freezing, the fear (“The three Fs”), the darkness and filth in the streets – in other words, our miserable everyday life. One thing, however, spoiled the first impression, namely that nobody then and there could have certified that any better times were yet to come, which meant that Cărtărescu's poem already qualified as a classical instance of *drawer literature*. In the *Twelfth Chant* of *The Levant*, the poet himself foresees such a fate (“O'er the years, maybe, my reader, on your life's path/ You'll come across this here body of glaze and fog/ That feeds on my brain, that pecks from my spirit,/ Or else it will burn and its smoke will waste into thin air”). The censorship is also present, with all its absurd humours: in the *Third Chant*, for instance, the poet Iancu Aricescu addresses a letter to Zenaïda, in which he relates in detail how the censor used a pocket-knife to delete or modify words and phrases from his book of odes, elegies, satires, fables and translations from Lamartine and concludes, in an outburst of anger: “...may his name be written and then scraped with the same pocket-knife from the memory of the living”.

Beyond these petty details, however, the main reason for which Mircea Cărtărescu's *The Levant* had no chance to be published resided in the story in the poem.

The starting-point is the well-known letter sent by Ion Ghica to Vasile Alecsandri, entitled *In the age of the riot*. Ghica tells his friend that:

“Riga, the poet, former secretary to Prince Alexandru Ipsilante, together with Scufa, a Creek tradesman from Odessa, with Professor Santo the “pharmazon” and Diceu the archimandrite had established a secret society called “Eteria” (Comradeship)

Those who wanted to become blood-brothers went to church dressed up in their Sunday clothes and there, on the threshold of the altar, stuck a needle into each other’s arm until a drop of blood emerged that they licked with the tip of their tongues; they then exchanged weapons and said these words: «Your life mine and your soul mine»...”

This story, combined with that of *Conrad*, told by Bolintineanu and thereafter by Nicolae Bălcescu, or even with Byron’s famous poem *Childe Harold*, seems to have offered Cărtărescu the idea of the extraordinary conspiracy the young poet Manoil and his sister Zenaida become part of, together with the awesome pirate Jaurta the One-Eyed, master of all Greek seas. The two men meet at sea and immediately recognize one another as members of the fraternity, then stab their fingers with the knife, according to the “eterist” ritual. Through another poet, Iancu Aricescu, who eventually turns out to be the Prince’s man, Zenaida receives instructions from Wallachia in enciphered letters recommending her to look for the great inventor Leonidas the “Ampotrophagous” on the Island of Hosna. He would build a balloon for the rioters to reach Bucharest and kidnap the Prince at night. This apparently so simple a plan becomes more complicate with the appearance of a French spy, and the meeting itself with the Ampotrophagous, on the Island of Hosna, is no easier since the tatter’s wife, Zoe, is furiously republican; finally, the inventor’s den, a mixture of *popular book* and *science-fiction*, seems borrowed from another world, populated as it is by house-size shellfish, by crabs with snakes’ mouths, where the boulders are translucent and carved in the form of furies or satyrs with huge testicles; the group of rioters walk across the rainbow that arches over the island splashing their bodies and clothes in its colours, down to a miscellany of mechanical mumbo-jumbo that performs the wildest of jobs:

“A machine that uttered buzzes, neat and small like a canary
Flew a few feet in the air and tried catching all the flies.

.....
Yet another, short and robust, there polished with a brush
The rough rock from underneath, until one could see through it,
Through the whole thick Earth down there, antipodean continents
With the cities upside down, where they go by, all those fools,
With their feet propped up and their heads turned, hanging low,
So they may in all their freedom look under the beauties’ skirts.

A whole bunch of pipes there spring from a tall wide melting pot
That keeps boiling a black foam, star-spangled cerebrum,
And the smoke rolls up the chimneys, it builds spheres on the sky
That swarm peacefully up high, like flickering ephemeras,
For they are all and each a planet, holding peoples, lands and kings,
Floras, animals all kinds, laws that no one can spell out,

Histories soaked in blood, inventions, geniuses,
 Masters, slaves, diseases, crystals seeing through millenia,
 All .ill nourish hope that they will live forever.
 In thr me! fvftything pops off like a dried out skin ball..."

(Fifth Chant)

The Ampotrophagous is eventually attracted to the greatness of the cause ("Arts and sciences are nothing but a simple lot of trifles./ Much more useful is a pair of good trousers/ Than the vanities all written by Diderot or d'Alembert:/ It is not of perpetuum mobiles we should dream, but of such places/ Where all can be equal, all work hard and sound of mind./ Yes, I want committed science, I want art that take a stand!"), so the conspirators work everything out and settle a meeting in Giurgiu in two weeks.

In the nacelle of the montgolfier flying towards the meeting-place, Zoe and Manoil discuss what is to be done once "that vampire-Prince" has been kidnapped and killed, who would lead the Romanians and how:

"... In the meantime Zoe argued
 On politics high and mighty with Manoil who looked over
 The whole wide Archipelago. "Let us say we have kidnapped him,
 That vampire Prince we want. What comes next?" "He dies,
 Thus the people long tormented finding their revenge at last"
 "Well, and then?" Zoe asked still meditating.
 "Then the golden age will follow that we have been waiting long,
 The Romanians will get rid of all vicious tyrannies,
 We will all love one another, our country to ourselves,
 Our nation live forever, foreigners – let them all die..."

(Sixth Chant)

Here is, then, a war of the "socio-political patterns", just like in Ion Budai-Deleanu's *Țiganiada* ("The Gypsyad", another easily identifiable source of inspiration for *The Levant*): Zoe would rather have an enlightened Prince, Manoil – a democracy. Let aside the originality of this surprisingly actual dispute, the scene anticipates one of the key-problems in the poem, that will be resumed at the end of Manoil's journey: what role does the artist play in the world, where does he stand as far as power is concerned. The true actuality of this question springs out of its eternity For the moment, Leonidas' monkey Hercules suddenly bites the balloon canvas and the conspirators fall upon the island H. in the Greek sea, where a mountain splits in two and swallows them in. There follows something like an initiation of the poet Manoil alone in the arcana of time and of "the Romanian scriptures" (a parallel to Eminescu's poem *Epigonii*, 'The Epigons'). Holding Princess Hyacint's crystal globe in the palms of his hands, Manoil steps into the "Mechanism of Poetry", where seven fascinating statues are about to answer the poet's question:

You enormous stately dome o'er which these statues cry
Tell me what is poetry,
whereto it's heading now, Be my prophetess and show me all those spirits deeply wise
That will take into the future sweet melancholy of dreaming... (*Seventh Chant*)

Although unnamed, the seven coryphaei of poetry are easily identifiable from the verses they recite: in a first, diamond, hall stands Eminescu ("Of the seven coryphaei he comes first, he is the youngest./ Noblest lover of the Muses and of *Venus* the fair god dess"), followed by Arghezi, Barbu, Bacovia and Blaga, "masters of the poem in a century so changing", and, in the last hall, by Nichita Stănescu, a statue made of "lucent pearl", himself followed by the statue of "pure glass" of "the last significant poet of the century-to-come" who recites the first fourteen lines of *The Levant*. So, in the "Mechanism of Poetry" Manoil witnesses a fascinating history of the whole Romanian lyrical creation that Mircea Cărtărescu "interprets" and rewrites in a state of seducing grace, in the unifying mode of the stylistic synchronism that characterizes his writing. Such performance could be interpreted as a game as well. But there is no question here of any parody or pastiche: the poet is completely involved in an unprecedented challenge to literature and to his own destiny.

In the *Ninth Chant*, the conspirators manage to repair the torn balloon and resume their journey through "turkished Bulgaria", all the way to Giurgiu, where the poet Manoil actually comes out of the author's typewriter and after a short fight drags the author himself, as a character, into his own poem, among his own other characters ("They all live, they breathe, none among them seems aware/ They are born onto a page, in the deepest dungeon locked/ And I wonder what huge body is now staying at my table/ Typing there in the kitchen where I used to type myself").

The *Tenth Chant* complicates the adventures even more: the group of heroes, now including the author himself, drop by an old hag's, a witch who lures them into a "backward church" from which a giant hermaphrodite rises to the sky holding between his fingers a mystical rose. His grandiose apparition coming after the delightful Walt Disney-style cartoon from Leonidas the inventor's island or the initiatory dream from the "Mechanism of Poetry", with caves, talking statues and magi, more appropriate to German romanticism, adds a genuine page of psychoanalysis of the abyss to the otherwise rich enough imagination of Cărtărescu's poem.

When they finally reach Bucharest in their balloon in the *Eleventh Chant*, the rioters are surprised to discover that the riot can no longer take place, because the Prince has been informed of the whole plan by the traitor Iancu Aricescu who has been bought with the permission to have his censored booklet printed. As in Francis Godwin's novel *A Man in the Moon*, the Prince too has had a boat made for himself, drawn by seventy swans in the sky, and flies out of the city to fight the conspiracy.

Still, with help from the Ampotrophagous, the rioters manage to escape this new trial and engage in another thrilling journey through the underground catacombs of the city, that take them, after numberless obstacles, all the way to the princely palace looking rather like an outlaw's den ("There are rooms with wine pots in their earthen shell/ With black wine so spiced your mouth is set on fire./ While in other cells deep hidden lie and rot, for all forgotten./ Blindmen, lepers, all those fools who have ever fought the tyrant") But, to everybody's surprise,

the wise poet Manoil refuses to take over the country's affairs, as if we were in nowadays Europe and the poets, philosophers and playwrights argued over power with the "professional revolutionaries":

"No, my friends, for me everything is but illusion,

I would only like to feel eternity's most bitter scent, One line only if I wrote, like a tiny drop of dew That contains in it the world now so old and yet so new, If one line were to survive me, I would then think of myself A\ more blessed than an angel, holier than the Lord God"

At the end of a prolonged experience with nothing gratuitous in it in spite of the gratuitous experience called poetry, Manoil meditates like Plato about the wise Socrates. For him, true life is now the one within himself, not the outside life, the act of creation or concentration that is the true sense of the journey he has just made. He has set out on an exile and conspirator's journey, like Conrad, Bolintineanu's hero, and has reached its end like Homer's Ulysses or, rather, like Saint John Perse's explorer in the *Anabase*, another great poem to which Cărtărescu's *The Levant* seems indebted.

The pirate Jaurta is the one who rises to the throne of Wallachia, a Prince as mean and changing as his predecessors; the author looks out the window of the princely palace and sees the University, the Underground entrances and a walkie-talkie militiaman, so he grabs his chance, sneaks away, gets on Tramway 21 and rushes home.

In the *Twelfth Chant* he has resumed his work at the typewriter when someone rings the bell: before the door stand all his fellow-conspirators from the poem, including the noble poet Manoil. The author's wife, Cristina, offers them an instant coffee she has kept for special occasions and then listens amazed to the great story of stories they have gone through. Eventually, Manoil reaches out towards the bookcase in the room to pick a book, *The Levant*:

"From the overladden shelves of the bookcase high and wide

Manoil casually takes down a book like no other seen:

Its pages shining like sheets of pure crystal,

On its cover golden letters fabulously carved in shape

Spell the title:

THE LEVANT.

Towards the end he opens it

And the following he reads with a soft and worn out voice:

«From the overladden shelves of the bookcase high and wide

Manoil casually takes down a book like no other seen:

Its pages shining like sheets of pure crystal,

On its cover golden letters fabulously carved in shape

Spell the title:

THE LEVANT.

Towards the end he opens it
 And the following he reads with a soft and worn out voice:» ...”

and so on. Here we are caught in an endless story we may never come out of again.

There is no equivalent in all Romanian poetry to what Cărtărescu has achieved in *The Levant*, all the more so if we agree that the achievement itself would not have been possible outside this type of poetry. Like Borges' character Pierre Menard who rewrites Cervantes' *Don Quixote* word for word and yet manages to obtain a completely different story, Mircea Cărtărescu “rewrites” the Romanian poetry in a gesture of total intertextuality, for the eye through which he looks at poetry is the body itself of poetry. The first sign of Cărtărescu's *postmodernity*, so much debated upon, that he has really managed to render plausible in our literature, is his extraordinary capacity to bring together words, styles and literary forms, as in a sort of magical *aleph*, synchronizing them apparently without effort. His sense of history, indispensable to those who wish to go on writing poetry after twenty-five years of age, as T.S. Eliot puts it, affects the past and modifies it into something of an awesome vortex that eventually takes the reader out of time. Poets like Bolintineanu and Anton Pann or the famous lines of Alecu Russo's poem *Cântarea României* (“A Hymn to Romania”) appear next to Eminescu, while the Văcărescu brothers' or Conachi's sweetness, or even the outstanding poetic experiment of the post-forty-eighter poets appear side by side with the pictorial onirism from the lines of Leonid Dimov who might as well have written a similar poem – Mircea Cărtărescu claims at the beginning of the *Twelfth Chant*. Therefore, toward the end of *The Levant*, he is only too right to look down on the surly philologists-critics:

“Philologos, you seek to put your finger on the lace,
 To show this knot or that, how badly it is knit,
 That tens and tens of errors have crept into the threadwork,
 That look, here «vitious» it is written and there «vicious».
 You cannot understand my poem is all artifice?
 Do not rise above the pattern for only there
 Can you be an Apollo of declinations and morphemes...”

The author of *The Levant* is so familiar with Romanian poetry that he can show it a special kind of love, that of covering it altogether at the same time and turning it into a single major poem. Seen as such, Mircea Cărtărescu's epic is closer to the *parallel universes*, the *uchronies*, or the modern *SF heroic fantasies* in which the worlds intermingle as in a dream, ignoring any anachronism, making it possible for Heisenberg to exchange information with the inventor Leonidas the Ampotrophagous or with Daguerre. A difference yet to be noticed: *The Levant* is a *heroic fantasy* of the paperworlds apparently emerged from the imagination of a huge typewriter. At the beginning of the *Sixth Chant*, the typewriter actually appears, like a true god of literature, crushing the characters with its giant keys and levelling them into the paper or growing, alongside with them, as high as the sky above:

In the middle I saw a huge fantastic «Remington»
 Its black shining side mirroring all grayish world.
 It typed alone: its round lettered keys descended,
 Their faces white enameled, crackling noisily
 And writing something on the sky-high rising sheet.
 I went closer and jumped up on a glossy circle
 But fell deep down into the awesome typewriter
 I wandered among springlets, levers, nuts and bolts,
 I climbed onto the whole steel skeleton until
 I got up in the clouds, where the sheet escapes the roll.
 Any letter written on the paper is as tall as I am
 And I tried to read, my eyes as weak as a cochineal's,
 Unable to grasp the immensity. Then desperately I saw
 The giant statues come down from their stands
 And fill the endless square. «Mamma, mamma», then I cried
 And leaped onto the white paper on the roll
 But a letter smashed me down like crucified.
 You devious reader, this dream is all pretext, of course...

Everything in *The Levant* is paper come alive, everybody lives between the covers of a book, they travel, love and fight according to the will of their God the author. When the balloon built by the Ampotrophagous crosses the sea, the word HELLESPONT is written over the face of the waters, like in those geographical atlases from our school days in which we used to forget ourselves, and later, when it reaches its destination, strange figures appear all over Bucharest, that are nothing else than the page numbering of the manuscript The author himself falls asleep resting his forehead on the text he is about to write, only to find the story “tattooed” on his face when he wakes up, like Ray Bradbury’s “illustrated man”. All in all, it is “a paper world”, but a magical one, a world with “text-appeal” that Mircea Cărtărescu brings to life by finding a common background for Eminescu’s philosophical despair, the post-forty-eighter poets’ hunger for words, Jules Verne’s inventivity and the *Beatles*’ state of mind in *The Yellow Submarine*. The result is not only a “floating history”, as Cărtărescu puts it, but a multiple-faced diamond, a shining fractal trying to say *everything* in the poet’s demiurgical dream.

Equally postmodernist is Cărtărescu’s inclination towards *biographism*, closely linked to his careful citation of every step of the *textuation*: we know where *The Levant* was written, how long it took to write it, what satisfaction it gave its author and what difficulties. That which for other textualists is simple anecdote or coquetry, or is narratively justified, becomes a state of mind with Mircea Cărtărescu, an obsession, a double challenge (literary and existential), very close to the complex suffering in the metatext of Eminescu’s poems:

...Poor paper beings, you. May you think, my friend Manoil,
 At the disk of sea below, at the waves’ so loud a roar
 Reaching us up here high. May you think of freedom then,

You at least of all I put in this booklet of cartoons
 I've been working for a year to engrave onto this canvas.
 I could make you lose your mind, make you fly I could as well
 Yet myself how can I help, with this foggy life of mine
 That takes me no other place than from home to work and back,
 In an age of broken wings, in a room of cut-off heat?

(*Fifth Chant*)

In the poem, while the group of rioters fight the mercenaries and the Prince, the author fights his own *textistence* (*sic!*). If the former battle mixes together dramatism and a sort of picturesque balkanic way of being, the latter is essentially tragic. Therefore, I do not think that there is another author, in our post-war poetry, to possess literature and be possessed by it to a greater extent than Mircea Cărtărescu.

It is also true that several times he names his poem “a halavah epic”, encouraging the impression that he might simply resort to the well-known topos of feigned modesty. It is not only that, and neither seems the reference to the *balkanic* deposit in our literature or the *comic* to have been his primary concern in this case, although *The Levant* is, from all points of view, a great humorous achievement and a synthesis of our literary balkanism. “Michelangelo had marbles, I have cakes of halavah...”, Cărtărescu states at the beginning of the *Third Chant*. What presently comes to mind is to remember the great tradition of the *Ecclesiastes* wjiere everything is vanity, smoke and dust. Yet with his idea of a “paper work” or “halavah” monumentality, Cărtărescu crosses the line into the realm of the most dying theories about *dream, fiction, reality or art*. All these have universe status, all are real and palpable in their inconsistency, because irrespective of where we look at them from, they exist one inside the other, like those Russian wooden dolls, with the only difference that this fantastic intermingling of worlds never ends. Everything going on in *The Levant* reduces to nought any claim of truth coming from one single world, since imagination, dream or art are as consistent as marble or bronze. It should be noticed that every battle in *The Levant's* fiction takes place during sleep (that is to say, in a second fiction), they are being dreamed of by the heroes who take part in them, or else that the intricate happenings are being worked out by means of some fictional trick. For instance, seen through the lens of the pirate jaurta, the English ships chasing the group of rioters suddenly go topsyturvy and sink, a disaster at sea that only seems to be an optical illusion: the English nevertheless disappear and Manoil's “comrados” escape from being hunted down. Similarly, the airborne fight between Manoil's “montgolfier” and the swan-drawn boat *exists*, although the author warns us that it is he who has made it up from pieces, at his working table, in a skillful exercise of editing:

You who read *The Levant* there lying on your couch
 Did you see the other night that film *E to nave va*?
 At the end they show the studio where the story all was filmed,
 That enormous metal structure upon which the great ships move
 While you think it is for real, that their sway is genuine.

Since the method is postmodern, here I am using it too.
You should therefore know the battle to be read in these here pages
Is due to effects most special, to images with others mixed,
To all kinds of clippings, to computer animation,
It is all composed minutely, better than in *Star Wars Three*.

A synchronization of styles and of systems of cultural norms (“trivial” or learned), biographism as opposed to the modernist impersonality, the poetic discourse, textualism and the art of editing together with the whole range of human emotions, from a juicy humour all the way to the deepest scepticism of those who believe that nothing is to be done – here are a few of the faces of this epic poem, *The Levant*, one of the brightest syntheses of life and literature that any Romanian writer has achieved to this day.

Mircea Nedelciu et les avatars du textualisme

SVETLANA CÂRSTEAN

La prose de Mircea Nedelciu, à côté de celle de Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova et d'autres «quatre-vingtards», a été considérée comme une réaction autochtone positive aux innovations du groupe «Tel Quel». Le jeu textuel, le métatexte, le permanent auto-référentiel, le centrage des proses sur l'histoire de leur écriture et non sur l'histoire en soi, la disparition définitive de la linéarité temporelle, tout cela on peut le retrouver chez les prosateurs roumains et illustre l'affirmation de Jean Ricardou: la prose cesse d'être «l'écriture d'une aventure» pour devenir «l'aventure d'une écriture».

Ce calembour apparent trouve sans doute son reflet dans les livres de Mircea Nedelciu, et c'est pour cette raison d'ailleurs que l'auteur a été étiqueté comme textualiste. Son ascendance «tel-quelienne» est d'ailleurs déclarée dans la préface du roman *Tratament fabulatoriu* («Traitement fabulateur»), publié en 1986. Ce texte contient tous les ingrédients d'une théorie de type «tel-quelien»: l'écriture en prose est un texte parallèle à la réalité décrite, la littérature essayant d'intégrer le social par la textualisation; le droit de l'œuvre d'être une *mise en abîme* de la Critique, le calcul et le contrôle des effets de la lecture; on y trouve également des idées empruntées à des penseurs de formation marxiste comme Eduardo Sanguineti ou Jean Joseph Goux: le rapport entre le livre de consommation et le livre ayant une valeur purement esthétique, sans succès auprès du grand public, le problème de la valeur d'utilisation et implicitement celui du marchandisage de la production esthétique.

On a dit plus d'une fois que la théorie de ceux qui étaient groupés autour de la revue *Tel Quel* était suicidaire au moment de son application, car ce perpétuel jeu textuel peut devenir de la rhétorique pure. C'est peut-être en ce sens que Mircea Nedelciu cherche à se démarquer du textualisme français, refusant l'idée d'une littérature comme texte opposé au monde et cherchant à imposer une autre variante, plus attrayante disons, en assumant la littérature comme un texte dynamique, actif: «activité textuante par laquelle on peut intervenir d'une manière constructive dans le monde». Cet élan enthousiaste qui accompagnerait la production de l'écriture demeure discutable. Que signifie intervenir d'une manière constructive dans le monde? De quelle manière un texte peut-il entraîner des conséquences importantes dans l'espace non fictionnel (autrement que dans le cas des *Souffrances du jeune Werther*)? Nous supposons que l'ambition du prosateur visait à des effets même plus importants que celui réalisé d'une manière sûre: le changement fondamental de vision dans la prose roumaine d'après 1980.

Mais revenons à ce que Mircea Nedelciu a emprunté concrètement à la théorie textualiste. Nous commencerons par signaler le statut métatextuel de la préface mentionnée. À l'intérieur de ce métatexte apparaissent d'autres «figures textuelles» qui, d'une part, multiplient les plans

du discours et, d'autre part, réalisent le lien avec le roman proprement dit. Un expérimentalisme de ce type-là apparaît dans tous les volumes de Mircea Nedelciu, sous diverses formes: la prose conçue comme un possible dialogue entre deux variantes du même récit, sous des angles différents, *l'écart* entre ces deux variantes restant non discuté mais déterminant des effets implicites („Grevă de zel” – «Grève du zèle», dans *Efectul de ecou controlat* – «L'effet d'écho contrôlé»), la création d'une rime intérieure dans de très nombreux textes en prose du volume susmentionné, rime assumée ironiquement, la tentative visant à transcrire divers dialogues, fragments de répliques, marqués ou non par des argotismes et repris *tels quels*, ayant pour conséquence l'émiettement du discours narratif dans «Târgul de animale mici, pești de acvariu, păsări cântătoare» («Le marché aux petits animaux, poissons d'aquarium et oiseaux chanteurs»). Ajoutons l'intertextualité qui rend possible la réunion dans le cadre d'un texte unique de nombreux autres textes appartenant à des niveaux stylistiques extrêmement variés, phénomène qui correspond au même émiettement explosif du discours. Dans la voie de la même pulvérisation des certitudes consacrées dans la prose traditionnelle (discours unique, linéaire, perspective unique ou tout au plus enrichie par la présence de réflecteurs ayant un statut clairement déterminé), mentionnons la problématisation de l'idée de narrateur ainsi que de celle de lecteur, la construction de proses fondées sur l'emploi de la deuxième personne (dans plusieurs textes de *Amendament la instinctul proprietății* – «Amendement à l'instinct de propriété»; précisons que ce procédé est plus efficace et supportable sur des espaces restreints que tout au long d'un roman comme *La Modification* de Butor). La multiplication des plans narratifs conduit à la désorientation du lecteur en ce qui concerne la perspective abordée à un moment donné: qui parle, qui raconte, pouvons-nous souvent nous demander pendant la lecture du roman *Traitement fabulateur*. L'histoire circule, les instances narratives se multiplient apparemment sans contrôle. Il semble impossible de dresser la carte du discours, son auteur pousse l'histriionnerie à son point extrême. Plus le lecteur attend avec nostalgie la stabilisation du texte autour d'une instance unique qui soit l'auteur, plus il aura affaire à des délégués de cette possible instance.

Le procédé pourrait s'expliquer par le besoin d'une métamorphose que ressentent aussi bien l'auteur que le lecteur («L'auteur n'est pas loin de l'aborigène qui se sent kangourou, se métamorphose psychiquement en kangourou pour chasser un kangourou. Il se métamorphose en son personnage»; «Donc Abraș qui écoute et cherche à comprendre se métamorphose en Vio, qui raconte et cherche à comprendre, et tous les deux, à cause de l'histoire qu'il y a entre eux, cherchent à se métamorphoser en Luca et celui-ci, à son tour, est une métamorphose de Florean qui, en se métamorphosant, raconte au sujet de Marcu et...»). Les figures de la métamorphose circulent en une série infinie: pour raconter, tu t'identifies à l'auditeur / au lecteur, pour écouter / lire, tu t'identifies au narrateur. Ici le concept fondamental d'identification justifie sa double dimension, il se circonscrit autour du jeu textuel implicite. L'identification peut être simple, comme dans «Jenny sau balada preafrumoasei conțopiste» («Jenny, ou La ballade de la très belle scribouillard»): «Elle ouvre de nouveau le livre et plonge dans l'onde du fleuve à l'eau violette, un soleil bleuâtre lui brûle la nuque et un jeune bien vivant descend de la fusée»; ou sans issue, comme dans *Traitement fabulateur*. La conséquence nous la découvrirons au niveau de la structure du discours: celui-ci n'aura plus un air général

de stabilité comme dans la prose traditionnelle, mais se stabilisera d'une manière discontinue par l'intermédiaire de ces figures métamorphosées, porteuses elles-mêmes du discours.

Le concept proposé en substance par Mircea Nedelciu est la *mésalliance*: le texte final est une mésalliance entre d'innombrables voix qui, pour parvenir les unes jusqu'aux autres, se métamorphosent réciproquement, cet accompagnement pouvant produire des changements essentiels dans la littérature, de même que, au niveau social, la mésalliance est une «forme de la mutation inconsciente qui se produit dans la société».

Le côté expérimental continue jusqu'à *Femeia în roșu* («La Femme en rouge»), volume publié en 1990 sous la signature de l'auteur dont il est question, mais aussi d'Adriana Babeți et de Mircea Mihăieș. *La Femme en rouge* mène à son apogée le plaisir textualiste de construire un livre, plutôt que de raconter une histoire: le livre vit par l'auto-référentiel, par la capacité de son discours d'attirer l'attention sur la manière dont on peut construire le Livre, et on y trouve aussi un texte métacritique avisé. La postface truquée souligne, avec un peu de cynisme, la manière ouverte, légère et pleine d'intérêt à l'égard de la littérature de l'Est de l'Europe, manière que tout véritable critique américain ou occidental a inscrit dans son code génétique. À ces procédés correspond, dans le texte «Probleme cu identitatea» («Problèmes d'identité») du volume *Și ieri va fi o zi* («Hier aussi sera un jour», 1989), la partie finale appartenant au personnage Murivale, qui fait l'objet des deux premières parties du texte.

Dans le volume *Amendement à l'instinct de propriété*, publié en 1983, l'auteur systématise – dans le texte ayant pour titre „Decalogul” («Le Décalogue») – ses procédés et sa vision narrative, insistant sur l'idée de propriété. Qui est le véritable propriétaire du récit? Le textualisme lui-même démontre la qualité douteuse de propriétaire d'un texte. L'intertexte en est une preuve: «Si deux récits apparaissent quelque part ensemble, l'un d'eux prend possession de l'autre». Le huitième précepte du «Décalogue» («Le récit est une petite entreprise») est illustré par Mircea Nedelciu dans *Traitement fabulateur*, la Vallée des Pleurs, mais aussi le Phytotron, sont producteurs de fiction, l'une est dirigée vers le passé (vers un monde oublié), l'autre vers l'avenir (par la création de nouvelles variétés de fruits et de plantes), chacune ayant un calendrier différent, parallèle à celui du monde réel.

Même en respectant, au départ, les problèmes principaux de la théorie textualiste, les proses de Mircea Nedelciu s'éloignent de l'atmosphère suffocante – suicidaire, comme on l'a nommée – des romans de Sollers, par exemple. L'expérimentation textuelle s'ouvre sur un monde haut en couleur, le plus souvent balkanique, soit de la ville, soit du village roumain, objectivé par l'existence d'une ironie qui relativise l'activité purement textuante.

L'obsession principale autour de laquelle sont construits presque tous les textes de Mircea Nedelciu est celle de l'identité. Dans *Traitement fabulateur*, *Amendement à l'instinct de propriété*, *Hier aussi sera un jour*, *La Femme en rouge*, la préoccupation des personnages de définir leur identité se combine avec le jeu textuel des métamorphoses décrit plus haut et qui se déroule entre l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur. Marius, dans *Traitement fabulateur*, crée un espace parallèle au monde réel, en un temps qui pourrait constituer un nouvel âge d'or de l'humanité, tout cela par la découverte d'une nouvelle identité possible. Cette identité n'est que soupçonnée, aussi devra-t-elle être fabriquée par les habitants de la Vallée

des Pleurs. Chacun d'eux devient chercheur et fabricant d'une idée spectaculaire, bien qu'«altérée», placée dans un monde du passé, obligatoirement aristocratique.

De la même manière, les trois personnages-auteurs de *La Femme en rouge* se décident de re-construire l'identité du personnage (traditionnel) Anna Sage. Bebe Pîrvulescu, dans *Amendement à l'instinct de propriété*, qui découvre sa mère après de nombreuses années, cherche à re-crée toute l'histoire de celle-ci et de son mari, pour pouvoir se redécouvrir soi-même et sortir de l'anonymat, de l'indétermination. Son ami souffre d'une connaissance trop exacte de son identité, dont il cherche à se délivrer en répudiant ses parents.

Son père, un célèbre chirurgien, a un renom discutable, plutôt fabriqué par nombre de truquages qu'authentique (les patients qui attendaient, semble-t-il, depuis tôt le matin devant la porte du médecin étaient en fait payés par celui-ci, ils dormaient toute la nuit dans la maison du docteur, après avoir fait le ménage dans toutes les chambres).

Par conséquent, bien que l'identité soit fondamentale pour tout individu, elle n'est souvent qu'une construction conventionnelle. L'important, c'est l'histoire, la fiction.

Les personnages de Mircea Nedelciu sont éternellement à la recherche des *traces*: traces qui mènent au manoir, traces vers l'Amérique, traces qui ramènent en arrière vers l'identité de leurs propres parents. Ce concept de *trace* se combine dans la démarche dé-constructiviste de Jacques Derrida avec celle d'*écriture*: l'écriture institue une trace. C'est pourquoi les traces que découvrent les personnages des textes mentionnés marquent un devenir du récit, de l'élaboration de la fiction, le devenir du livre: «la trace est à l'infini son propre devenir-non motivé». La trace ne renvoie pas à une destination, mais à une autre trace, de même que, dans un tissu textualiste, les textes se réclament l'un l'autre. L'espace de la Vallée des Pleurs est un espace de la fiction où seul Luca peut avoir accès. L'existence de ce lieu est due uniquement au désir qu'a Marius de s'inventer une autre identité. L'activité de re-construction a des chances de se concrétiser seulement par l'intermédiaire de ceux qui habitent là-bas, chacun étant chargé d'examiner une des traces existantes. Cette relation de détermination réciproque entre Marius et les habitants du Manoir peut être traduite sur le plan textuel par le rapport qui existe entre un auteur et ses personnages. Mentionnons la nature livresque de ces traces: des textes plus ou moins documentaires. Le devenir continu des traces rend cependant insoluble le problème de l'identité: «Les mystères de ta véritable identité peuvent être multipliés à l'infini.» Il en va de même du texte qui se construit en partant à la recherche de cette identité.

Toutes les remarques faites jusqu'à présent deviennent elles aussi des traces qui nous conduisent à un autre concept, cette fois plus généreux que le textualisme, à savoir le concept de *postmodernisme*. Au demeurant, dans ses efforts visant à former un corps propre d'œuvres, d'auteurs et d'orientations littéraires isolées, celui-ci a revendiqué aussi le mouvement «Tel Quel». Une modalité permettant de rattacher les textes de Mircea Nedelciu au postmodernisme est justement l'approche de ce problème de l'identité. Il existe deux grands aspects définitoires pour le postmodernisme: l'indétermination (à laquelle s'ajoute l'impossibilité d'atteindre le présent) et la crise d'identité.

La solution de la crise d'identité (que ce soit de l'auteur, du narrateur ou du personnage) a lieu, pour Mircea Nedelciu, également dans l'espace de la fiction. Comme nous le disions à un moment donné, l'important c'est l'histoire et son élaboration. La finalité de la démarche

reste réfugiée dans le plan textuel et non dans l'obtention concrète d'une identité: «Donc, voilà ce que tu es finalement: UN NON IDENTIFIÉ. Pourquoi me suis-je senti toutefois obligé de te donner un nom? À toi, un non identifié, qui n'appartient donc à *personne*. Mais voilà, l'adjectif possessif se révèle de nouveau un instrument imparfait. 'À personne' signifie que tu es en possession du rien ou que le rien te possède? En l'absence d'une histoire personnelle, tu es contraint de te bourrer sans cesse d'histoires qui appartiennent à d'autres. Romans d'amour, changements de titres de propriété.»

Une non identification, cette fois assumée d'une manière stratégique, est justement l'aventure du texte qui constitue le roman *La Femme en rouge*. Les trois auteurs restent non identifiés dans le cadre du discours, ils mélangent de bonne grâce leurs identités par un geste purement démonstratif, pourrions-nous dire. La notion de métamorphose et celle de détermination de l'identité se traduisent ici par la problématisation de l'idée de frontière. Des paysans roumains des régions de l'ouest du pays sont partis pour un temps, au cours de la première partie de notre siècle, en Amérique. Les traces que cette aventure a laissées dans leur mémoire effacent les frontières physiques, de même que l'histoire dans son ensemble ne comprend pas de frontières que l'on puisse remarquer entre les parties du texte appartenant à chaque auteur. Il est intéressant de voir comment ce livre illustre le monde moderne dans sa totalité: une circulation universelle des textes qui s'avalent sans scrupules les uns les autres, un désir d'effacer les frontières, une théorisation de ce désir.

Revenons à la nécessité de la métamorphose. La métamorphose suppose l'abandon d'une identité en faveur d'une autre. Le texte postmoderne se métamorphose à l'infini, abandonnant tour à tour d'innombrables identités. Dans ce cas, les personnages finissent dans une «joyeuse apocalypse», un autre terme postmoderne, qui appartient cette fois à Broch. Cet état de «joyeuse apocalypse» n'est pas étranger au double dénouement de *Traitement fabulateur*: celui du monde «réel» et celui de l'espace parallèle de la fiction.

En conclusion, la quête de l'identité constitue l'élaboration d'un texte construit sur la base d'un jeu textuel. Au texte pulvérisé dans ses articulations correspond une identité pulvérisée, spécifique de notre fin de siècle et de la culture postmoderne. Les livres du prosateur Mircea Nedelciu appartiennent sans aucun doute à cette culture.

Une parabole postmoderniste: Bacovia relu par Cristian Popescu

OVIDIU VERDEȘ

Quand on est auteur et on a le «guignon» de se nommer Popescu, il ne reste que deux «solutions»: avoir recours à un pseudonyme ou donner une fiction auto-ironique à son nom. Le trait le plus frappant de la poésie de Cristian Popescu est son «popescianisme» littéral et rhétorique qui relève évidemment de la seconde solution: le nom inscrit sur la couverture se répète dans les titres des volumes (*La Famille Popescu*, *Arta Popescu*), dans les titres ou les sous-titres des poèmes, dans leur texte. Mais Popescu – ce nom si banal, réputé «national» – finit par compromettre tout jeu de mots, toutes les significations et tous les contextes. Quand on se rend compte de cela, il ne nous reste plus qu'à «donner à une question de famille des proportions nationales», comme écrit quelque part Cristian Popescu. C'est une citation de Ion Negoïtescu, tirée de son contexte (Ienăchiță Văcărescu). Elle revêt cependant un certain relief parce que *Arta Popescu* est un volume dédié à ce même Ion Negoïtescu. L'enjeu dépasse, semble-t-il, l'auto-ironie textuelle.

PSEUDONYME MEURTRIER. Un poème-essai de *Arta Popescu* est intitulé *Comment George Bacovia a tué Gheorghe Vasiliu*. Si l'on se souvient que Gheorghe Vasiliu est «le nom véritable, le nom réel, le nom de baptême» de Bacovia (pseudonyme «artistique»), la parabole devient transparente: «Le pseudonyme est – dans mon esprit – un symbole du mode d'existence du poète de notre siècle. La croyance moderniste qu'un mot n'est pas lié à la réalité qu'il désignerait et qu'il est plus important d'exprimer, de suggérer... que de communiquer... a pour moi un lien direct avec ce qu'est dans la biographie des poètes modernistes leur vie dédoublée de poète et d'homme, la rupture entre le nom réel et le pseudonyme.»

Cristian Popescu ne formule une solution de rechange à l'option en faveur du pseudonyme que d'une manière indirecte, allusive. Cela nous permet de supposer que «la solution de rechange» est la propre pratique du «nom réel»; un «popescianisme» délibéré par opposition au «bacovianisme» récupéré par l'exégèse. Avant d'être critique, la relation établie avec Bacovia se veut personnelle, dialogique, témoignant peut-être même d'une certaine filiation. Tout examen critique peut d'ailleurs confirmer une filiation bacovienne de la poésie de Cristian Popescu: l'obsession et la projection existentielles, le refus de «l'imagination» extra-biographique, le monologue proche du soliloque, une «nérophilie» déclarée, etc. Il n'est guère étonnant qu'Alexandru Mușina ait inclus Cristian Popescu – dans *Antologia poeziei generației '80* («Anthologie de la poésie de la génération '80») – à la rubrique «poésie de la 'névrose'», entendant par là «la capacité de «normaliser» l'anormal, de donner un sens à l'aberration, de la vivre comme un unique (et personnel) système de référence». Dans un tel parallélisme, c'est justement le nom qui fonctionnera comme un critère distinctif. Nos deux

poètes parlent à la première personne, mais le «moi» bacovien reste «anonyme» (le pronom est une «instance de discours», selon Benveniste, repris par Barthes), alors que le «moi» popescien est déterminé – surdéterminé, même – par le nom. Cela ne reste pas sans conséquences sur la manière dont l’auteur s’autoreprésente dans le texte comme personnage: Bacovia est le vagabond (l’individu «sans feu ni lieu») tragique, le solitaire aphasique, etc., alors que Cristian Popescu est «le poète de la famille» – dans tous les sens. À la limite, on pourrait dire que l’authenticité bacovienne est antibiographique par la suspension des références (un examen des manuscrits montre aisément les proportions de l’autocensure) par contraste avec un hyperréférentiel qui, chez Cristian Popescu, va jusqu’à la «transcription» du «certificat de décès» présumé du père, preuve suprême du nom de famille.

Toute la parabole du pseudonyme dans le poème sur Bacovia semble vouloir dire que le choix du nom nie la distinction usuelle entre «vie» et «œuvre». Dans un autre passage clef, Cristian Popescu cite une interview où Bacovia, se reportant à son propre roman *Dintr-un text comun* («D’un texte commun») et au protagoniste de celui-ci, déclarait: «Un ami m’a conseillé de le nommer Stan ou Bran, de lui donner un nom d’homme. Moi (on sous-entend ici un «cependant» – *O. V.*) je ne vois mon personnage que dans un sens symbolique. Comme moi ou les autres hommes, il passe par une série d’états d’âme...» Anticipée par l’idée de «l’obsession du dédoublement» chez Bacovia, la citation est commentée laconiquement: «j’aurais été plus tranquille si BACOVIA avait pu donner à son personnage le nom de Mitică ou Ionescu ou Popescu et non de Sensitif». D’une manière assez étrange, le nom hors du commun de ce personnage est interprété comme une répétition symptomatique du pseudonyme. L’éventualité suggérée n’est pas «le nom réel» Gheorghe Vasiliu, mais un nom commun «au choix», considéré comme plus transparent; une sorte de «degré zéro» de l’onomastique littéraire (le critère reste ambigu: la vérité historique ou la vraisemblance artistique?).

Ce détail se répercute de manière implicite sur les réflexions antérieures concernant le pseudonyme: la généralisation ayant trait aux «poètes de ce siècle», l’implication touchant «la croyance moderniste» au sujet du langage, le lien «direct» avec un «dédoublement» présumé. Sous un angle théorique, tout cela est, certainement, discutable. Cristian Popescu ne «théorise» pas cependant le nom en tant que tel mais, à l’instar de Bacovia dans l’interview citée, le choix du nom. Chez les deux poètes *nom* est associé à *symbole*. Un personnage «symbolique» ne saurait avoir «un nom d’homme» – raisonne Bacovia – justement parce qu’il est «pareil à moi ou aux autres hommes»: le nom est donc une convention arbitraire. Pour être «pareil» – objecte Cristian Popescu – il doit avoir «un nom d’homme» et non un nom choisi arbitrairement: le nom est un symbole dans l’ancienne acception religieuse du mot, synonyme de «lien direct». Il lie ontologiquement l’existence, le langage et la réalité. Il le fait comme signifiant, dans un sens, pourrait-on dire, lacanien (*cf.* le concept de «nom de père»), de sceau «autobiographique».

KITSCH ET MYSTIQUE. Transposé dans l’œuvre, un nom aussi «populaire» que Popescu aura une connotation «kitsch». En ce sens, «l’art Popescu» est contemporain du *Pop Art* ou d’autres poétiques du minimal, de la «sérialité» et du simulacre. À l’antipode du pseudonyme «artistique», le nom réel devient une subversion de l’Art comme prétention à l’unicité, à la

pureté autonome et impersonnelle, etc. Cristian Popescu parodie une poésie qui figure dans les manuels scolaires tout en gardant cependant le «message» contenu dans le titre: «Et parce que toutes ces choses-là devaient porter un nom... on leur a dit, tout simplement: Caragiale» (*Elles devaient porter un nom*). Bien entendu, avec la substitution de «nom» («Eminescu» devient «Caragiale») le contenu idéologique et le paradigme littéraire changent radicalement. L'intertexte caragialien, qui était si répandu dans le postmodernisme de la génération des années '80, devient chez Cristian Popescu «une question personnelle». Paradoxalement, les virtualités du nom de Popescu n'auraient pu se réaliser sans la médiation de Caragiale: «Le lien direct entre l'exemplarité typisée des personnages de Caragiale et l'extension considérable du nom «Popescu» chez les Roumains me donnent la possibilité de lire Caragiale comme je lirais mon propre horoscope.» (*Caragiale à la table de travail d'Eminescu*); «Lefter Popescu est une icône du paradoxe. Et le Popescu issu de Lefter Popescu, c'est moi.» (*Sur la mort, la nuit et la littérature*). Ainsi, à la filiation proprement dite s'ajoute, sans «rupture» du type moderniste, la filiation littéraire.

La poétique du kitsch se réclame d'un récit célèbre de Caragiale où le chef-d'œuvre d'un artiste capillaire – «une peinture géniale faite de cheveux de toutes les nuances» – est «sérieusement» loué, comme les clichés de la rhétorique romantique (*Caragiale, Gică Petrescu et les coiffeurs*). Quand il se déclare touché par «la beauté hilarante et grotesque, fabuleuse et fantastique du kitsch», Cristian Popescu diagnostique implicitement un phénomène d'origine romantique, devenu endémique à l'époque moderne et récupéré par le postmodernisme comme «point de départ obligatoire pour toute expérience esthétique» (Matei Călinescu). Il y a de nombreux exemples de motifs ou de «citations» kitsch dans ses propres poèmes: vitrines, graffitis, art funéraire (auquel Bacovia n'était pas lui non plus étranger), nécrologies, «petites annonces» publicitaires, textes du genre «le livre des records», «l'album de famille», etc. Les procédés du collage avant-gardiste sont cependant subsumés à une vision candide, où le poème ne se veut plus «texte» éternel, destiné à un public sans visage, mais «lettre», «discussion avec des amis» ou «long regard dans les yeux de la femme». Autrement dit, le pseudo-art exorcise l'art comme domaine sacro-saint du pseudo-nom. Il ne s'agit pas d'un esthétisme renversé ou d'une apologie de la «consommation», mais d'une nostalgie de la communication par un «poème» qui regagnerait sa valeur d'échange (voir *L'éventaire de poèmes*).

Deux exemples de fantaisies-kitsch transposent littéralement la métaphore d'un art «à la mesure» du nom. «L'arbre généalogique de la Famille Popescu» est, dans le même temps, un arbre concret situé dans le jardin de «Cișmigiu, près du lac», et un prototype qui «déjà laqué et incrusté de motifs populaires», multiplié dans «de nombreux bois et forêts...», peut offrir à tout un chacun «un souvenir (*L'arbre généalogique*). Un Cristian Popescu «artiste», préoccupé seulement du «beau», reproduit, comme autoportrait, le modèle du coiffeur de Caragiale: «Il restait toute la journée sur la terrasse de la maison paysanne, sirotait un petit verre de vin et humait son nom. Il avait, en effet, planté des chrysanthèmes dans le jardin et les avaient arrangés de telle façon qu'ils formaient lettre après lettre son nom: P-O-P-E-S-C-U. Son nom écrit avec des fleurs...» (*Heureuse nécrologie*).

Le saut du kitsch à la mystique n'est pas, comme on pourrait le croire, la contrepartie «sérieuse» de l'ironie et de la parodie. Certes, on voit apparaître des doublets sacrés de motifs profanes (photographie – icône, enfant – ange, soliloque intérieur – prière, etc.), mais la vision

d'ensemble est celle d'un paradis naïf où les «Popescu» d'ici-bas sont numériquement submergés par ceux de l'au-delà. Comme l'œuvre de Caragiale, «l'Apocalypse» est, pour Cristian Popescu, «une question individuelle». L'expérience mystique part de la perception hallucinante, bacovienne, de l'atmosphère nocturne: «...ce vide d'énergie qui se manifeste dans les rues et dans les maisons tout autour, vide qu'on ressent en ralentissant les battements du cœur. Tu es le seul, éveillé dans l'air qui devient presque gélatineux à cause de l'absence de mouvement, de l'absence de pensée des Autres» (*Travail reposé*). L'altérité nocturne de l'écrivain, inaugurée «vers les 15-16 ans» est la répétition de la scission entre l'existence jour après jour et «l'écriture ligne après ligne», ... «un jugement dernier du jour qui vient justement de s'écouler» (*Sur la mort, la nuit et la littérature*).

Le fait que, dans le poème sur Bacovia, la méditation au sujet du nom était associée au dilemme de l'identité du «poète» au «Jugement dernier» ne saurait être une simple coïncidence. En se distanciant des «poètes modernistes», Cristian Popescu ne le faisait pas dans les termes d'une poétique différente mais selon un «postmodernisme» littéral, eschatologique, distinct du postmodernisme littéraire qui rejette, dit-on, toute «vision finaliste de l'histoire universelle» (J. F. Lyotard) et ne cultive plus qu'une «transcendance culturelle» (R. G. Țeposu). Au-delà de telles distinctions, un postmodernisme revu et redéfini pourrait avoir des points communs avec ce que Cristian Popescu nomme «une critique théologique de la littérature». L'étrange alliage stylistique du roman *Arta Popescu* suggère une homologie: la mystique pourrait être par rapport aux normes religieuses ce qu'est le kitsch par rapport aux normes artistiques (transgression, déconstruction, hétérodoxie). Pensé dans la perspective du «dédoublé» – où Cristian Popescu reste contemporain de Bacovia, comme nous avons vu – un «projet de vie normale» ne peut être que transhistorique et «théologique»: «...un *journal de 365 jours* (écrit pendant de nombreuses années)... qui ne serait pas seulement une œuvre poétique, qui ne serait pas seulement une vie vécue, mais les résoudre, les reposerait toutes les deux l'une par l'autre» (*Le travail reposé 2*); «un livre écrit par Dieu» où «ton nom figurerait toujours entre guillemets» comme une «citation» ou comme une «note d'infra-page» (*Sur la mort et la planification*).

UN ALBUM DE FAMILLE. Les passages cités jusqu'à présent n'ont pas montré «comment» (de quelle manière) a été «tué» Gheorghe Vasiliu. S'érigeant en psycho-biographe, Cristian Popescu affirme que l'agent conscient / inconscient du crime a été «sa mère» qui, dès la naissance de l'enfant, «a commencé à se servir de lui pour préparer la naissance de l'autre: GEORGE BACOVIA». L'inconscient maternel monologue à la manière de Caragiale: «...Pourquoi n'en ferions-nous pas un artiste? Oui: Il le faut absolument! On prouverait ainsi à cet homme et ce père insupportable auprès duquel nous avons gâché notre vie (Monsieur Dumitru Vasiliu tenait un petit commerce d'épicerie et un bistrot à Bacău) qu'il existe aussi autre chose en ce monde». La deuxième femme dans la vie de notre héros, son épouse, est une réédition encore plus explicitement parodique de la mère: «je ne crois même pas qu'elle aurait supporté de vivre toute sa vie aux côtés d'un Gheorghe quelconque, je considère Agatha Grigorescu-Bacovia comme le plus pur exemple de membre de la 'Société protectrice des Muses Daco-Roumaines...' (voir *Une conférence* de Tonton Iancou)».

Cristian Popescu ne fait que «dramatiser» ici une lecture biographique présente chez beaucoup de critiques de Bacovia (à commencer par la monographie de M. Petroveanu). La manière dont la mère projette sur le fils des ambitions artistiques non réalisées, anticipant un destin «pseudonyme» n'est – abstraction faite de la véridicité du cas – que la transcription œdipienne du conflit «moderniste» entre «l'artiste» et «le commerçant» (le grand art et la consommation, l'argent, la société), mis en évidence aussi par la catégorie du kitsch. On commettrait cependant une erreur en cherchant dans la poésie de Cristian Popescu des aspects qui soient antithétiques ou équivalents à la «mère» bacovienne. On peut y trouver, en effet, de nombreuses images oniriques régressives, incestueuses, fétichistes, nécrophiles, sadiques ou réparatoires liées à la figure de la mère, ce qui est naturel dans une «poésie de la névrose», mais jamais une incrimination explicite pour son propre destin de «poète». Si l'on songe que dans l'œuvre de Bacovia il n'existe aucune mention de la mère (ou du père), on pourrait affirmer que la poésie de Cristian Popescu exprime un «inconscient» moderniste refoulé en même temps que le «nom réel». À preuve, on peut citer des *Conseils de la part de la mère*, «raisonnables» en apparence, mais contradictoires au fond: «Cristi, il faut le comprendre. Il dit beaucoup de choses à notre sujet, mais ne le prenez pas au sérieux. Il nous aime et nous respecte. Et nous, nous avons toujours cru en son talent...»

Si l'on examine le plan du nom, on trouve une rêverie faussement innocente qui est en même temps une clef du titre *Arta Popescu*: «Ah, mon Dieu ! Toute la soirée j'ai pensé à cette chanteuse... Arta Florescu. Si je rencontrais seulement une fille qui s'appelle comme ça: ARTA! Je n'hésiterais pas un instant: je l'épouserai sur-le-champ! Et avec des papiers en règle! Arta Popescu! (*La musique – un psaume de Popescu*). Dans cette image d'une passion–mariage entre le prénom «Arta» et le nom de famille «Popescu», l'hypothèse est similaire, au fond, à celle de la «biographie» bacovienne («Pourquoi n'en ferions-nous pas un artiste?»). Dans un autre poème, Cristian Popescu médite en marge de caragialien du récit *Un homme qui a de la chance*, en le justifiant avec une rigueur «syllogistique»: «Si 'la femme c'est le style'... si le style c'est l'adéquation au monde, c'est le destin... L'art de vivre, l'Art de mourir... Si moi je m'appelle Popescu, alors moi-et-mon-destin s'appellent Arta Popescu» (*Pour l'amour de l'art*). L'allusion à «l'art de mourir» nous ramène en arrière, à la séquence où Cristian Popescu compose son nom fait de «chrysanthèmes» et qui se poursuit ainsi: «... Écrit avec des fleurs. Seulement voilà, ces chrysanthèmes sentaient vraiment trop fort. Bref, des fleurs de tombeau: elles empestaient!» ... On voit aussi apparaître une énigmatique «fleuriste» à qui l'artiste offre l'une après l'autre les lettres de son nom. La coïncidence avec le nom de jeune fille d'Arta FLORESCU est confirmée – s'il en était encore besoin – par le personnage allégorique nommé «ma mort faite de fleurs» qui veut... «me voir enterré dans le jardin de Cișmigiu, près des balançoires, des tas de sable» et «...que mon masque mortuaire énormément agrandi... soit coulé en argent et utilisé comme toiture sur l'une des coupes de l'église de la rue de l'Olympe, là où nous avons, il y a longtemps, célébré notre mariage» (*Ma mort faite de fleurs*).

Dans la mesure où «la femme est» en effet «le style» (ce qui, pour l'espace de la poésie moderniste transparait également à travers la critique psychanalytique de Charles Mauron ou de Julia Kristeva), Cristian Popescu reste, tout comme Bacovia, sous la tutelle d'une «Société

protectrice...» féminine. C'est, évidemment, une équation en profondeur de la modernité, une synonymie imaginaire entre l'art, l'amour et la mort. C'est à cette conclusion qu'aboutissent aussi les étranges négations (palindodies typiquement postmodernistes) à la fin du livre *Arta Popescu*: «Non. Arta Popescu n'est pas née. / Non. On a inventé seulement un pauvre appareil. / Après qu'un ventre de mère s'enfle, / On y connecte un petit train électrique...» (*En guise de conclusion*); «... *La Famille Popescu*, le livre qui devait marquer mes débuts, est un livre qui n'est pas encore paru (surtout parce qu'il n'a pas été écrit jusqu'au bout)» (*Note finale*).

Mais il y a quelque chose de nouveau, quelque chose de différent dans l'(auto)bio-graphie – sinon dans le «destin» – de Cristian Popescu comme poète. La dominante féminine-maternelle est équilibrée par la simple affirmation «nécrophile» que «le certificat de décès» du père «est mon meilleur poème». Il apparaît que le seul événement proprement dit de *La Famille Popescu* est la mort du père, mentionnée et datée avec précision. Le poème consacré à cet événement a pour titre *Sur papa et moi*, titre qui définit ce qu'on pourrait nommer la structure de profondeur de *La Famille Popescu*. L'image qui revient comme un leitmotiv est celle du temps arrêté: «Il est heureux que nous ayons pu régler nos jours sur toi, alors, à la fin, quand tu gisais entre des cierges et tu montrais à tous ton âge exact». La métaphore qui correspond est celle de *l'album de famille*. Elle reflète synthétiquement la structure faussement narrative des poèmes de Cristian Popescu, structure imaginaire-dramatique, cyclique-monologique, de «photographies» qui communiquent par une atmosphère subtile. La distinction fondamentale entre présent et passé s'estompe par une focalisation temporelle sur un «présent historique». Il suffit de superposer deux images qui se trouvent à distance (dans le premier volume, cf. le poème antérieur, et dans le dernier) pour découvrir une logique des variations intratextuelles qui «remémorent» l'événement majeur: «Tu as été colonel, je suis tranquille. Mon sort était depuis longtemps inscrit dans les étoiles de tes épaulettes. Pendant les nuits d'été, quand le ciel est serein, je me mets au garde-à-vous»; «Mon premier souvenir c'est lorsque papa est sorti avec moi, par une nuit d'été, sur la terrasse de notre maison, à la campagne... je devais rester assis, à cette heure tardive, sur mon petit pot de chambre... Et tout ce temps-là, pendant que je faisais mes besoins, papa me montrait les étoiles, m'expliquait leur position sur le ciel constellé qui s'étendait au-dessus de nos têtes!» (*Sur la mort, la nuit et la littérature*).

Nous aboutissons ainsi à cette vérité paradoxale que l'autobiographie de Cristian Popescu a, en son centre géométrique (ou symbolique), non pas le moi individuel mais le nom du père, assumé par l'intériorisation de la mort de celui-ci. «L'héritage» – explique notre poète – devient histoire personnelle, transformant d'abord le «complexe œdipien» en un «complexe thanatique», puis «cette forme aussi de complexe» en un «amour thanatique»: «La luminosité au début aveuglante de la mort du père (luminosité de lampe au néon en mauvais état, qui chuinte d'une manière obsédante) est devenue une lumière douce, chaude, maternelle-protectrice. Une lumière de chandelle» (*idem*). On peut dire, à mon avis, que cette expérience intérieure exprime et dépasse en même temps la condition «dédoublée» de la *pseudonymie* «moderniste». Il existe, chez Cristian Popescu, au-delà des marques thématiques et stylistiques postmodernistes, une ouverture sur un post-modernisme perçu intuitivement comme un horizon anthropologique.

RÉFÉRENCES

- Cristian Popescu, *Arta Popescu*, Société «Adevărul» S.A., 1994;
Alexandru Mușina, *Antologia poeziei generației '80* («Anthologie de la poésie de la génération '80»), Éditions Vlasie, 1993;
Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* («L'Histoire tragique & grotesque de la sombre neuvième décennie littéraire»), Éditions Eminescu, 1993;
Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Éditions José Corti, 1968;
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974;
Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității* («Five Faces of Modernity»), Éditions Univers, 1995.

... et maintenant/and now

Postmodernism in the Past Tense

MONICA SPIRIDON

Je suis absolument persuadée, et c'est là le principal argument de mon étude, que le temps est venu de parler du postmodernisme au passé. „Qu'était-ce que le postmodernisme?" plutôt que „Qu'est-ce que le postmodernisme?" semble être le problème-clé de ce début de XXI^{ème} siècle. Dans une évaluation rétrospective, le postmodernisme ressemble à un véhicule de transit que toutes les aires culturelles sont obligées d'emprunter pendant un temps plus ou moins long pour sortir de la Modernité. La postmodernité s'étendait à une aire de faits culturels impossibles à gérer au moyen d'un seul système de référence. Dans une perspective temporelle plus large, la situation nous laisse encore plus perplexes: elle mène à des impasses conceptuelles telle l'épineuse relation moderne/postmoderne/contemporain. Cela étant, le genre proche de la soi-disant postmodernité fut la bizarre axiomatique d'un *au-delà* qui a imposé un changement herméneutique radical des discours culturels – qu'ils fussent scientifiques, religieux, artistiques ou littéraires.

Keywords: modernism, postmodernism, postmodernity, deconstruction

Once upon a time there was a preposterous cultural frenzy, usually known as *Postmodernism* or, slightly differently, *Postmodernity*. By that time, almost every imaginable hardcover or paperback, academic or popular study, high art or consumerist product was expected to somehow put on display this mesmerizing utterance. In a newspaper of that time, you would notice a "*Postmodernist building for sale!*"

As it was meant to happen, with the passing of time, the ultimate expression of *Post-modernism* constantly kept evading us and clothing itself into mystery. Highly overrated and far too frequently used or abused, the increasingly flexible and extensive notion developed into confusion, nothingness and a speculative void.

Starting about a decade ago, the trend has visibly changed. In this respect, even an occasional lexical x ray exam of cultural titles could prove symptomatic and revealing. I quote at random: "*beyond postmodernism, neo-post-modernism, post- or even past-postmodernism, after postmodernism*" and so on. Subtitles are reading: "*In memoriam*", or have a strong touch of epitaphs. Some authors already venture to present "the state of the notion" very bluntly:

"Now that Postmodernism is dead and we're in the process of finally burying it, something else is starting to take hold in the cultural imagination and I propose that we call this new phenomenon Avant-Pop." (America. Mark, Olsen Lance 1995, 3)

It seems quite clear that from now on we can talk about Postmodernism in the past tense: "*What was postmodernism?*" is a more familiar question than "*What is postmodernism?*"

A possible answer is that Postmodernity had been something like a break, a passage, an interval, an interregnum, a stop-gap, an interim or an in-between Modernity, on one hand, and something different, which was expected to follow thereafter, on the other. Now, in retrospect, we are able to contemplate this once unforeseeable future as our near past. In more than one respect postmodernism now resembles a transit vehicle, which almost all cultural areas had to ride for certain lapses of time in order to escape Modernity. After which they all took turns to abandon it. As a matter of fact, between mid sixties and late eighties, “postmodern” was no more no less than the synonym of *Now* or *Nowadays*.

There was moreover an ambiguous subtext to the discussion in the confusion between the *postmodern age* – as an intellectual set of options as well as a period chronologically following modernity – and, on the other hand, the existence of *postmodernism* as a style of expression and as an artistic program on the other.

As far as its first hypostasis is concerned, special emphasis should be put on the strong pressure and influence of science: thermodynamics (Prigogine, Stengers, 1979) and their “*la nouvelle alliance*”; mathematics and physics with Heisenberg’s equations, fuzzy logic and fuzzy systems, the uncertainties of quantum physics, non-Euclidian geometry and especially Mandelbrot’s thesis of the infinite fractal dimensions of the Britain coastline. Mandelbrot, as a case in point, has been canonized by Lyotard as a practitioner of postmodern science. His fractals have become an icon of the chaotic processes that sum up the endless fragmentations of postmodernity. (Mandelbrot, 1977). It challenged the Euclidean strategy of approximating the ideal and unchanging forms of the world and replaced them with a geometry of endless change and differentiation. Equally it challenged cultural topographies and the realm of values – thus becoming the genetic impulse of the so called “*Aesthetic of chaos*”.

Cutting through the otherwise huge bibliography gathered on the matter reveals almost as many if not more postmodernisms as there are geographical areas, cultures, fields of speculation and creation. The Babel-like polysemy of the notion finally triggered conflicting reactions that suspected postmodernism of clearly incompatible tendencies: it seemed guilty of harboring an excessive historicism and at the same time a pernicious anachronism, of a nihilistic radicalism as well as of a nostalgic conservatism, of a commercialism that verges kitsch but also of an elitist arrogance and so on and so forth.

Postmodernity covered an area of cultural facts impossible to master by means of a unique reference system. It became a generic homonymy feeding a considerable confusion and consequently it left several fundamental questions open to discussion:

– When exactly did postmodernity emerge? Was it immediately after World War Two or rather after the exhaustion of the post-war radical and exclusive neo-modernisms?

– Did we witness a self sufficient cultural age or just a steppingstone into a new century as well as into a new millennium?

– With respect to modernity, was postmodernity an exclusivist movement or was it on the contrary, an inclusive, accumulative one?

– As far as artistic creations (the languages of arts) are concerned, was there any postmodernist reality accessible to genuine perception or were we dealing with an intellectual product in search for an empiric *raison d’être*?

This aside to complicate matters even further, the notion stretched its significance from the phenomenological sphere to that of axiology, where it became a basis for sharp value judgment. Seen from opposite angles, the same qualities became cause of both when judged by the standards and norms of postmodernity.

Put in a broader temporal perspective the situation seems even more tricky, leading to conceptual dead ends such as the relationship: modern/postmodern/contemporary. Consequently Arthur Danto maintains that it is much better to talk about a post-historical contemporaneity emerging “After the Death of Art”, when no other discernible direction likely to be of help is emerging:

“In any case, the distinction between the modern and the contemporary did not become clear until well into the seventies and eighties. Contemporary art would for a long time continue *to be the modern art produced by our contemporaries*. At some point, they clearly stopped being a satisfactory way of thinking, as evidenced by the need to invent the term “postmodern”. However, perhaps “postmodern” was too strong a term, too closely identified with a certain sector of contemporary art. In truth, the term “postmodern” really does seem to me to designate a certain style we can learn to recognize, the way we learn to recognize instances of the baroque or of the rococo.” (Danto 1997, 11)

According to Danto, postmodernism marks a specific style and we have already passed this first age of the progressive death of art: the primeval moment following the genuine question: *Why I am a work of art?* or *When it is art?* But clearly this moment is still a historical and hence an obsolete one on our way moving towards *Who knows where...*

Conceived oppositionally, as the negation of everything bourgeois, Modernist freedom could have dreamed completely new worlds within art. The term postmodernism referred to a departure from both high Modernism and the neo-avant-gardes. In the absence of foundational truths and values, that Modernity spurns, could any principle of solidarity be found? Fragmentation subjectivism, anarchy, perpetual conflict and anomie seemed the inevitable consequence of the breakdown of religious and philosophical certitude.

In a specific way, postmodernism extended the anarchistic attacks against humanist foundations, against the existing order and against the explicit quest for a true pluralism. It celebrated heterogeneity; it revived earliest visions of a unified world and undermined monoliths wherever they were. Due to the overwhelming number of modernist style models, there have been as many forms of postmodernism as there had been high modernisms in place. Postmodernism was thus progressively moving towards relativism. In the idioms of various arts, postmodern pluralism – occasionally labeled as eclecticism – took shape by virtue of its own law, which was specifically the apocalyptic belief that “*anything goes*”, the fatalistic modernist belief that “*nothing works*”, turned upside down.

Under the circumstances, the either genuine or phony claim of pristine invention was irreversibly lost. Postmodernity rendered legitimate the return to any former method, any former status, any former technique or manner as a simple pre-requisite. Any already existing formula in the cultural repertoire could be promoted and brought back onto the scene. Postmodernism shrewdly played the card of memory. Cultural successorship – the creator as an heir of the *already created* – was granted value and became one of the few artistic norms still observed.

Yet, as far as literature was concerned, there were at least a few features to be found that could conveniently converge under the postmodern sky. Among them, tolerance and the drive towards compromise in the aesthetic area. After having contended for the territory of fiction ever since Cervantes, the so-called two “Great-Traditions” eventually managed to co-exist and even to cooperate, both theoretically and practically. One is the allegedly mimetic reference to the world and the other open self-reflection.

The unprecedented diversity of recipes is also worth mentioning. It allowed for the thriller to coexist with the speculative essay; the autobiography with the historical document and the bookish fantasy; kitsch neo-sentimentalism with meta-fiction etc. The era of postmodern sign also marked the revival of story telling and of imagination, hence the strong impact of fantasy not only on the public but especially on the pontiffs of theory. In this particular respect, postmodern literary practice failed to produce the appropriate analytic instruments for specialized, professional reading. Its theoretic effort towards generalization or towards specific analysis, interpretation and evaluation was doomed to failure.

On a speculative level, post modernity had been perceived as a post-metaphysical and definitely as a pan-linguistic age. Therefore, postmodernism is hardly conceivable without continental post-structuralism – Derrida, Barthes, Foucault and so on. By its strategies of reading – that have become lumped together under the term “*deconstruction*” – postmodernism demonstrated that texts always contain the very elements that they most wish to deny possessing (Foster, Hal, 1983, X-XVI).

The very core of the American deconstruction was its rich stock of implicit or explicit hypotheses on language and on linguistic practice. By the time when deconstruction took to central American stage as a newborn star, Richard Rorty – whom Harold Bloom used to identify as the most interesting living American philosopher – was being engaged in a personal campaign of subversion, targeting the alleged *foundationalism* of the occidental epistemology. That is not to mention his emphatic obsession, especially during the eighties, with the strong acting potential of language and even with its unavoidable “privatization” – if we may say so.

In his turn, John R. Searle was probably the best-articulated commentator and the most formidable overseas interlocutor of Jacques Derrida. In a well-known series of polemic exchanges with Searle, the French philosopher, in obvious self-defense, retorted that he had been misunderstood and even misread, careful at the same time to avoid any hint as to any more appropriate interpretation of his allegations.

The import of the derridean hypotheses on the American shore, via the harbor of Baltimore and from there directly into the departments of French and English, without passing through the customs of the American philosophy, was harshly questioned by Searle. The Berkeley professor of the philosophy of mind and language targeted especially Derrida’s quasi-total ignorance by of the modern philosophy of language, beginning with Frege, followed by Russell, Wittgenstein, Carnap, Tarski or Quine (Searle, John R. 1995).

Although he insisted on conducting an assault on both the linguistic and the philosophical pre-suppositions of the so-called occidental “logocentrism”, Derrida remains, no less than Husserl himself a pre-wittgensteinian philosopher. Therefore the rather traditionalist guru of deconstruction could only claim the title of absolute innovator in the area of the obscure and

over-metaphorized philosophical discourse. As Mihaly Szegedy-Maszak maintains, to translate Derrida into some languages isn't much easier than to recreate a poetic text.

To take another revealing deconstructionist case in point, for the pontifical deconstructionist Paul de Man the personal concept of *mere reading* continued to function as a milestone of what we might call an anti-theoretical theory. Paradoxically enough, it promotes a plain allergy to totalitarian theory that became itself the most totalitarian of dogmas. To be more specific, *mere reading* is a speculative device, so far removed from texts that their literariness becomes invisible and eventually irrelevant to the professional reader.

Paul de Man enormously overrates figurative potential of language pre-existing the process of production and reception of meanings (Mann, Paul de, 1983). These peculiar types of reading ended up by completely neutralizing any potential and actual difference between literary and non-literary texts, in particular that occurring between literary and philosophical ones. In any case, de Man displays an arrogant lack of interest in the specific objects of his interpretation – even when they happen to belong to poets as outstanding as Holderlin. As a principle, the literary, philosophical or scientific status of a text is absolutely irrelevant in comparison to its position as a device producing meaning.

The most interesting reactions to postmodernism or postmodernity belonged to the left side of the political arena. Interestingly enough, when it comes to evaluating postmodernism from a Marxist standpoint, the borderline that separates the waters coincides with the former Iron Curtain. Western leftists felt an attraction to the postmodernist contempt for canonized values and to its distrust of humanist-universalist narratives. The so-called postmodern complicity with the consumerist lifestyles evident in certain tolerance of kitsch caused a weaker reaction in the leftist spheres of Western Europe.

In Eastern Europe, on the other hand, postmodernism was perversely singled out as a symptom of the irreversible decay of late capitalism. By and large postmodernism was very different in each geo-political eastern area. A few distinctive features, which are hardly present in the Western sphere, were, however shared by all Eastern European postmodernisms.

One of these was the attitude towards the *Proletkult* and towards the forced ideologisation of national cultures, after the soviet take over of Eastern and South-eastern Europe. Bolshevism pretended to completely erase whatever existed before its advent. Its negativist and retorting strategy was in fact just as violent as the European modernist radicalisms of all colors and flavors. Communism introduced itself as the strong politics of modernization, to be extended from industry and agriculture to people and their fundamental values. Almost everything about communism was striving to be *New*: the New industry, the New economics, the New ruling power, the New social relations and first and foremost the so-called and over praised New Man.

As far as The Communist Manifesto is concerned, among the researches there is agreement that it is, I quote: "the founding text of an internationalist political modernism, now over one hundred and fifty years old" (Osborne, John, 2000, 63).

Ever since the beginning, the culture of capital has been identified as the systemic instantiation of a Mephistophelean spirit of negation. What is the *Communist Manifesto* in this context – in which "the sorcerer" of modern society has regained a certain crucial measure

of control over its powers – but, as Berman puts it “ the Archetype of a century of modernist manifestos and movements... the first modernist work of art” (Berman, Marshall, 1982, 89).

The New order and the New Man who was supposed to bring it about were to be followed by a *New Literature* as well. A literature which succeeded in getting rid of all its traditions and should search for new standards, new canons, new criteria, new genres and forms, new themes and new styles of expression. The renewal of realism was also included in this overall remodeling plan: “socialist realism” was born as a result and what it had in common with the former vanguards were the nonconformist anti-bourgeois radical options.

In Romania, for instance, efforts to recapture the “vanguards tradition” from between the wars were evident for a short period of a so-called “thaw” between 1965 and 1971 – the year when Ceaușescu launched his Cultural Revolution “à la chinoise”. It was in this context that the postmodern theme emerged in the Romanian intellectual milieu of the early eighties. The youngest writers of the eighties – the “textualist generation”, who had had taken advantage of the conjunction between French textualism and some western leftist, even Maoist ideologies – started to claim in retrospect by the end of the decade, a postmodern drive. Their debut as postmodernists was an articulated effort to recapture and revamp whatever was worth resuscitating in an alleged forerunner of local postmodernism. This was the beginning of an interesting game between the writers and the ruling power and its censorship. Eventually they were stigmatized as pro-American, decadent, cosmopolitan, bourgeois, western mercenaries. Simultaneously postmodernism became a fetish and succeeded in establishing strong links between literature and the other arts and cultural areas – such as architecture or urban studies.

Some East-Central European countries, especially in the last decade before the fall of communism, witnessed the spectacular advent of a “nominalist” brand of postmodernism: an emphatically theoretical program with little or no empirical application in literary production.

This was related to the attitudes towards Postmodernism adopted by Western versus Eastern leftist ideologues. It was in fact the reluctance of postmodern attitudes, options, rhetoric to adopt any of the prevailing Great Narratives that communist totalitarianism (especially in its most radical form in Romania) perceived as the greatest threat.

Despite the obvious lack of substance of postmodern literary production, the East European advocates of postmodernism instrumentalized it into an implicit retort to the communist agenda. The writers tried to question – at least on a theoretical level – the myth of the unique valid ideology, the worshipping of Marxism as the only coherent explanatory theory and as the true representative of contemporary humanism.

After December '89, in Romania the recaptured will to synchronize with the West gave Romania postmodernism certain impetus. The visible result was a sort of carnivalization of postmodernism as it acquired a somewhat vulgar appeal. It was in the early nineties that postmodernism became the synonym of everything good, enjoyable and holding favorable overall connotations. Students of humanities and social sciences paid little attention to any course, which did not feature in its title the “*passe-partout*” notion.

On a purely theoretical level, the imitation of feminist, post-colonialist, and multiculturalist discourses helped to keep the postmodern obsession alive, in a two way relationship of mutual lending and borrowing of “fancy” concepts. Similarly, the creative practices of the youngest

generation of writers betrayed the early symptoms of the foretold death of postmodernism, whose twilight was drawing near with the end of the century and of the millennium.

No name has been found yet for the innovative practices that called themselves symptoms of a “new sensibility”, allegedly nourished by the innovations in media and communication technology. Recent manifestos of this generation claim that the forthcoming literature will send the “vegetable garden metaphysics” along with the inconsistent fantasies of urban modernism and especially the emphatically self-reflexive “postmodern tradition” of the 80s straight into the rubbish bin of history.

Postmodernism has been, above all, a particular way of seeing, which resided on our contact lenses we see everything through for a while. Its only touchable manifestation is to be found in the very studies on postmodernity. Has our way of see changed of late?

Some tell tales facts encourage us to be acquiescent, mainly as a response to what appear to be new challenges, some of which are in fact new faces of the resurrected eternal dilemmas of literariness and of culture as a whole. At least the cultural output of the new media – the so-called “*mediagenic reality*”, the “*cyberspace*”, the “*virtual reality*”, and “*the hypertext*” – seems in bad need of appropriate analytic categories. A possible and desirable adjustment of the good old postmodern concepts was attempted but it didn’t work. (Ryan Marie-Laure, 1999).

Some of the venerable “gurus” of deconstruction tried very hard to become the early prophets of the specific type of culture manufactured by the new media. Up to a certain point, the development of the so-called electronic writing was mistakenly considered a consequence and an illustration of the earlier hypotheses of Jacques Derrida and of Jean Baudrillard, regarding textuality, representation and the media. Nowadays and from a theoretically rigorous perspective, such attempts are as disputable as they are risky.

One branch of late post-structuralism was making great and constant efforts to keep up with the pace of the boom of computer based intellectual production. In this context, particularly Derrida and Baudrillard are publically self-appointed theorists of the new technologies. The abusive way in which Baudrillard assimilates VR (the Virtual Reality) as a hypostasis of the hyper-reality is becoming increasingly obvious. Starting with his book *America* (1986) the French theorist describes television and theme-parks such as *Disneyland* as ideal types of a dystopic non-reality or of a third degree imagined reality, a view which remains highly questionable. By the same token, Derrida redefines the category of virtuality for his own use especially in his various commentz on spectral realities or on hallucinatory substance of some political representations, in a manner than could – and it did – stirr the sarcastic reactions of some professionnals specializing in the area.

Even the above cursory remarks on the situation warn us against the risky equivalences between virtual reality (VR), on the one hand, and the spatial dimension of the visual reality, on the other. The most dangerous temptation is the inference of axiomatic affinities between electronic writing and the postmodern aesthetics. Alternatively, to put it differently, most dangerous is the hypothesis of a direct relation between the postmodern theories and the electronic textuality.

I must confess it is appealing to approach literature in the framework of dichotomies such as linearity versus spatiality; the text as an experience of profoundness versus the text as an

experience of surface; hermeneutic depth versus surfing, the hierarchical versus the free structure of the text, order versus chaos, continuity versus fragmentation and so on. The next step is to proclaim the equivalence of every second element of the oppositions above as converging symptoms of postmodernity and of the electronic textuality.

Unfortunately on closer scrutiny the presupposition that the borderline between modernity and the printed text, on the one side, and postmodernity and electronic textualism, on the other passes in between these two antinomic series is as inaccurate as it is deceptive – no more, in fact than a mere fallacy. As a matter of fact, the new means of communication are playing on both teams and, when examined from this point of view they appear to be complementary. At this point a “Chicken or the Egg” question becomes unavoidable: Are the new concepts generated by the new technologies best fitted to the preexisting postmodern literature? Or is it the other way around is this type of literature stimulated especially by the devices of modern technology – as the novels of Thomas Pynchon or of Don DeLillo in particular seem to suggest?

Talking about *Avant-sensibility*, *Mediascape*, *Mediagenic Reality*, *Information Superhighway* we have to bear in mind that every time new faces of very old dilemmas of language and literature re-emerge automatically. (Landlow, George, P. Delaney, Paul, 1993).

The very concept of virtuality provides a case in point. Its destiny bears the mark of an old manicheism, whose roots descend towards the scholastico-aristotelian byname *in actu* versus *in potentia*, both present in the two faces of the reputedly postmodern virtual space: on the one hand the counterfeit (the product of “to fake”) and on the other the simulacrum, the illusion, the specular reflection, the endless generation (the product of “to make”).

Another slippery concept tentatively appropriated by postmodernism, *Cyberspace*, had a spectacular carrier in the most unexpected cultural areas – strating with art theories and finishing with advertising or with the columnist discourses. Very few really know that we are dealing with a mere epistemological metaphor coined by the writer William Gibson in the early eighties, in a famous paragraph of 33 words, placed on the 3rd page of the first novel of the trilogy that includes *Neuromancer* (Gibson, William, 1984), *Count zero* (Gibson, William, 1986) and *Mona Lisa Overdrive* (Gibson, William, 1988). Later on in a famous and often quoted public statement the novelist himself made a revealing remark concerning the spatial substance at which his concept was pointing: “*There is no there, there.*” Free of any cultural tradition the empty recipient of this concept has since the very beginning functioned as a pure virtuality or as a dream catalyst. In fact, almost the completely terminological bunch that has its sources in Gibson’s book has a rich ludic dimension. Its potential is to highlight the hidden theatricality of the world produced by the computers, playing on the double meaning of the word *performance*.

According to one of the leading figures of the “Avant-Pop”, an alleged successor of postmodernism:

“Most of the early practitioners of Postmodernism, who came into active adult consciousness in the fifties, sixties and early seventies, tried desperately to keep themselves away from the forefront of the newly powerful *Mediagenic Reality* that was rapidly becoming the place where most of our social exchange was taking place. Postmodernism found

it overtaken by the popular media engine that eventually killed it and from its remains, Avant-Pop is now born.” (*America*. Mark, Lance Olsen. 1995, 11).

As a matter of fact, the effort to identify new patterns of significance in the electronic literature – called by some “postmodern” – can be seen as the last episode of a quest as old as European culture itself. During its different ages, the European culture assigned the mission of symbolizing the ideal Model of the wholeness to one type of cultural product after another. In the Middle Ages it was *The Cathedral*; during the Enlightenment it was the *Encyclopedia*; for modernity it was *the Book* of Mallarmé – and may be the novel of Proust, in itself a verbal cathedral, as the author himself seemed to suggest in his essays on John Ruskin; for Postmodernity it was the *Endless utopian intertextuality* where even the tiniest part reflects the structure of the whole.

This kind of endless textuality requires a theoretically unlimited interpretation and postmodernity abused of this concept in every possible respect., especially due to its devices of *mere reading*. In the early nineties, this type of abuse is identified by Eco as “*overinterpretation*” and closely questioned in his public and published dialogues with Jonathan Culler, Richard Rorty and Christine Brook-Rose.

According to Stefan Collini, the editor of Eco’ exchanges with the above-mentioned theorists, he thus expressed his protest against what he sees as the perverse “appropriation of the idea of unlimited semiosis” (Eco, Umberto, 1992, 8).

The necessity of setting axiomatic limits – whether they be communitarian, historic or both – is by no means new – especially not after the appearance of reader-oriented interpretation theories and their variants, including that of the Konstanz School. The leader of the latter, Hans Robert Jauss was relying strongly on a certain amount of authority of interpretive communities, which postmodernity has regarded with reluctance as oppressive instances. How can Eco succeed in riding his boat between Scylla and Charybda?

His first move was to challenge the allegedly postmodern anthem “Everything goes!”

“I have however decided that is possible to establish some limits beyond which it is possible to say that a given interpretation is a bad and far-fetched one. As a criterion, my quasi Popperian structure is perhaps too weak, but is sufficient in order to recognize that it *is not true that everything goes.*” (Eco, Umberto, 1992, 144)

Eco’s next step is to prove that there are several “degrees of acceptability of interpretations” (Eco, Umberto, 1992, 149), although, as a rule, people are using texts for implementing the most daring deconstructions.

Where do these degrees of acceptability come from? How do these criteria of evaluation work and are the interpretive communities implicitly following their guidelines?

A global and convenient answer is that we should put ourselves in the shoes of all previous interpreters; this is because every new interpretation automatically challenges any previous interpretation. Consequently, we are left to adopt the standpoint of “the history of the text’s interpretations”.

It is this history that provides us with the required degrees of certainty and uncertainty, some of them deeply rooted in a philological ground. There is a strong degree of certainty that Homer wrote before Dante. Based on this collective certainty Eco can argue “that the Homeric

texts were produced before the Divine Comedy and that it is difficult to interpret them as the intended allegory of the Passion of Christ.” (Eco, Umberto, 1992, 150)

This suspicion towards the reputed infinity of free, deconstructionist-like interpretation is only one of the symptoms of an ongoing syndrome of over saturation. As always the flexible and versatile Eco is in vanguard and, this time, the vanguard is ‘past-post-modernist’.

A Few Conclusive Remarks

After performing a requiem for the memory of postmodernism, in the process of being written, note by note, before our very eyes, on the music of contemporary culture, what can we expect follow up?

One possibility is a particular brand of revival and renewal of spirituality in all its possible dimensions and acceptions. Science is right now taking a u-turn towards cooperation and complementarity with all transcendental areas. By working together with those, responsible for the aesthetic and religious languages an acceptable distribution of the functions assigned to every one of these intermingled levels of reference should take place.

A key question still remains: where is the cornerstone of this comprehensive order to be found? Modernity relied on innovation and its *mot d’ordre* was in all respects *The New*. The postmodern negation was “*revisiting, memory and revival of everything already existing*”. Both were driving in their own direction and both were playing the card of exhaustion. To go ahead the next trend will be in bad need of a foundation, a starting point, and a cornerstone. We can only presume that these will be searched and found in a beyond, a transcendence of meaning. What kind of “Beyond” or “Transcendence”? Perhaps an aesthetic and ethical one.

This axiomatic of beyond asks for a radical hermeneutic turn of all cultural – be they scientific, religious, artistic or literary – discourses. (Vattimo, Gianni, 1994, 42-56). The twenty-first century already seems to take a keen interest in a meaningful human life – the real and the transcendental ones. To approach it approaching it efficiently requires a committed integration of the aesthetic, the ethical, the historical, the formal and the spiritual dimensions of the manifold human creation.

For literary meta-discourses this implies a renewed interest in the dynamics, in the inertia and in the destiny of literary forms, in a significant connection with the languages and techniques of the other entire sister arts. And, first and foremost a redefinition of the context and a new dignity for the explanatory horizons of literary histories.

In a peculiar way Postmodernism was an Apocalypse – a last judgment of all the previous traditions. In the area of symbolic production, the end of the century and of the millennium overemphasized dramatically this eschatological feel.

After the death of postmodernism, in the aftermath of the required penitence and punishment, a new life is bound to arise.

REFERENCES

- Adair, Gilbert. (1992) *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s*. London: Fourth Estate.
- America, Mark, Lance Olsen. (1995) *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*. San Diego: San Diego State U. Press.
- Baudrillard, Jean. (1985) *Simulacres et simulations*. Paris: Galilee.
- Berman, Marshall. (1982). *All That's Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Bertens, Hans. (1995) *The Idea of the Postmodern. A History*. New York and London: Routledge
- Bremond, Claude, Thomas Pavel (1998). *De Barthes a Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*. Paris: Albin Michel.
- Briggs, John. (1992). *Fractals. The Pattern of Chaos*. New York, London, Toronto: Simon & Schuster.
- Danto, Arthur.C. (1997) *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton U.Press.
- Delaney, Paul, George P. Landlow (1993), "Managing the Digital World: The Text in an Age of Electronic Reproduction" in Landlow, George P., Paul Delaney. (eds.) 1993, *The Digital World: Text Based Computing in the Humanities*. Cambridge Mass., London: MIT Press.
- Eco, Umberto. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose, Edited by Stefan Collini. Cambridge: Cambridge U.Press
- Foster, Hall. (1983). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- Gibson, William. (1984). *Neuromancer*. New York: Ace.
- Gibson, William. (1986). *Count Zero*. New York: Ace.
- Gibson, William. (1988). *Mona Lisa Overdrive*. New York: Bantam.
- Hayles, N. Katherine. (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: U. of Chicago Press.
- Kellner, Douglas. (1989). *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Cambridge: Polity Press.
- Mandelbrot, Benoit. (1977). *Fractals. Form, Chance and Dimension*. San Francisco: W. H. Freeman and Comp.
- Mann, Paul de. (1983). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed. London: Methuen & Co.
- Osborne, Peter. (2000). *Philosophy in Cultural Theory*. London and New York: Routledge.
- Prigogine, Ilya, Isabelle Stengers. (1979). *La nouvelle Alliance. Metamorphose de la science*. Paris: Gallimard.
- Ryan, Marie-Laure. ed. (1999). *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U. Press.
- Searle, John.R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York, London, Toronto: The Free Press.
- Shusterman, Richard. (1992). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford U.K. & Cambridge USA: Blackwell
- Spiridon, Monica. "Models of Literary and Cultural Identity on the Margins of (post)modernity: The Case of pre-1989 Romania" in Marcel-Cornis-Pope, John Neubauer, editors, *History of The Literary Cultures of East Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and the 20th Centuries*, Volume I, Temporal Nodes, Amsterdam: John Benjamin Publisher, 2004, pp. 65-71.
- Spiridon, Monica. "Literature is Dead: Long Live Literature! A Challenge to Literary Theory" in Dorothy Figueira, Editor, *Cybernetic Ghosts: Literature in the Age of Theory*. Albany, Published by the ICLA at Brigham Young University, Provo, 2004, pp.78-88
- Toulmin, Stephen. (1982). *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: U. of California Press.
- Vattimo, Gianni. (1994) *Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Cambridge U.K.: Polity Press.

Bodies of Work: Corporeality, Postmodernism, Posthumanism

CRISTIAN MORARU

En partant de certaines opinions – des plus pessimistes et, en règle générale, les moins bien informées sur le rôle de la technologie dans la vie de nos corps et de nos esprits, cet essai explique, arguments à l'appui, d'abord que, moins „naturelle” que l'on ne le croit, la corporalité humaine possède une forte dimension techno-culturelle, ensuite que le postmodernisme change considérablement la présence de „l'artificiel” dans nos corps. Je suggère, par la suite, que nous devrions considérer le postmodernisme comme un stade politico-culturel à la faveur duquel l'humanité met complètement à nu sa posthumanité. À ce point, ce qui devient d'une évidence criante c'est une compréhension post-rationnelle de la dynamique esprit-corps. Suivant cette dynamique, le corps, nouveau producteur de discours, n'est plus la Cendrillon de la raison. Il en résulte que la posthumanité est représentée par le corps humain dans son âge post-organique, post-instrumental et post-rationnel.

Keywords: corporeality, postmodernism, posthumanism, technology

I: After “Prosthesis”

My title, if not my argument itself, is indebted to Kathy Acker's 1997 essay collection *Bodies of Work* and more generally to the postmodern corporeal philosophy and discursive practice Acker championed throughout her career. To some, Acker is no more than a gratuitous pornographer, a silly *bricoleuse* at most. Others seize her as an outspoken renegade, a rebel with a timely cause experimenting provocatively both with form and hot-button content and making writing and politics again synonymous. In Acker and countless other writers, artists, activists, and critics in the wake of postmodernism, what warrants this synonymy is discourse's grounding in the body yet not in the traditional sense that the body is simply an instrument, a tool of reason or of the imagination and otherwise the mind's docile prosthesis. The body is no longer to mind what, in Derrida's account, writing is to speech or voice. The body becomes now the very site of reflection, *embodied* thought. It bears witness, cries out, is eloquent; it thinks, dreams, invents, produces discourse, hence it challenges the dominion of rationality. Thus, the past two decades or so have witnessed a spectacular and characteristic “return of the body” in the humanities. This return can be determined as a postmodern turn insofar as it calls into question one of the basic premises of modernity, namely, the Cartesian definition of subjectivity and, embedded in it, rationality as undisputed mark of humanity. Relentlessly queried throughout modernity, this premise nevertheless solidifies, takes center stage after Hegel, and is virtually institutionalized by the rationalism and positivism of the late 19th century. It is not until the 1960s that, by and large, the critique of this assumption becomes

radical and systematic enough, hence symptomatic of a new representation of “body,” “mind,” and “human.” If the last in this series had been posited as a testimony to the rule of the second (mind–mind or spirit, as reason) over the first, new bodily claims, models, and practices put forth a new meaning of corporality and by the same token call for a *post*human retooling—and revaluing—of the body. This means that the “post” in postmodernism and posthumanism is the same.

This also means that the body comes – not just “comes back” – after the human, complicating our historical and conceptual narratives, as all “posts” do when they mess with their “pasts.” It is precisely what cultural and material studies practitioners try to wrap their minds around when they point to the return of the repressed in the arts, popular culture, technology, the media, and across all sorts of disciplines. They realize, in other words, that this return forces us to rethink our humanity and how we have imagined it historically. In so doing, they fuel the expanding discourse of posthumanism – the new, interrogative, fundamentally dubitative discourse with the human as its problematic object. The advent of the body, the new awareness, resurgence, and celebration of the body in material and political contexts shaped by identity parameters such as sex, gender, race, ethnicity, dis/ability, and so forth get the human in trouble, or trouble it deliberately rather, with respect to the post-Cartesian method. Which is why human identity traditionally conceived *is* in trouble these days. And so are the humanities themselves, cultural studies argue, because the humanities do not put out reliable knowledge anymore, do not manage to describe mankind credibly. Whatever they may still be discoursing on, we are told, hardly recovers or “name” a “truth,” “origin,” or “presence.” According to Derrida again, the very “name of the human” [*l’homme*] – the human’s representations, worldviews (*Weltanschauungen*), the human sciences altogether—is the “name of that being which . . . has nursed the illusion [*rêve*] of full presence, of a reassuring foundation, origin, and finite play” (1979, 427). Tirelessly puncturing this “onto-theological” pipedream, Derrida struggles to figure out how we might move beyond the human; indeed, how to account for a move that has already taken place; how to conceptualize the posthuman, in other words—and quite literally in *other* words, that is, in new terms, which might help us deal with, if not swerve around, older traps. For what plays out in the “return of the body” – in theory no less than in the culture this theory draws from—is a posthuman becoming of the human.

This becoming is an increasingly defining concern not just for Derrida. In fields as diverse as philosophy, political science, theology, information technology, robotics, medicine, critical theory, aesthetics, and literary studies, this endeavor has involved rethinking the human and humanity, and by the same token modernity’s—and modernism’s – legacy broadly speaking. Core categories of the “universalist” narrative of the Enlightenment and therefore, as Donna Haraway points out in her “Manifesto for Cyborgs,” prime “modernist figures” (86), the human, humanism, humanity, and the humanities are now undergoing deep-reaching reassessments and displacements as a result of the abovementioned return of the body. Unavoidable as they may be, such changes need to be addressed critically, for posthuman physicality, sexuality, and sociality, their politics, genealogies, historical formations, and present reformations are anything but predictable.

II. The Posthuman

Revolving around various *posts*, contemporary theory has sought to come to grips with the posthuman before its advent proper. The Saussurean view of language as speaking through us, its presumed masters, a view essentially shared by Heidegger (1975, 197); also in Heidegger, the famous “Letter on Humanism” and, more recently, Peter Sloterdijk’s reply, which “sketches a brief history of humanitas as literacy network” (Apter 2001a, 78); the critique of the author as “origin,” “presence,” “center,” or language “owner,” argument put forth by Barthes, Derrida, Kristeva, Jean Ricardou, Marcelin Pleynet, Sollers, and other *Tel Quel* group members, and traceable to Saussure and Bakhtin; Deleuze and Guattari’s disassembly of the “desiring-machines” in *Anti-Oedipus*’s momentous unseating of the Freudian paradigm; Lacanian psychoanalysis, in particular the roles it assigns to lack and absence in the overall architecture of identity, and to language in the mapping of the unconscious and in the “positing” of the subject (2000, 80); Lyotard’s take on humanism in *The Inhuman*, but also, if less directly, his definition of discourse in *Just Gaming*; Foucault’s pronouncement on “man” as a “recent invention, a figure not yet two centuries old, a wrinkle in our field of knowledge, [which] will disappear again as soon as that knowledge has discovered a new form” (1994, 23); the hyperreality epidemics in Baudrillard; Derrida’s deconstruction, which ultimately targets the human and its time-honored, “logocentric” self-representation also known as humanism; late feminist, gay, lesbian, ethnicity- and race-based critiques of traditionally white, male, masculinist, and heterosexist notions of identity, with Butler, Sedgwick, Fuss, Hayles, Bordo, Delany, hooks, and Haraway as the first names that come to mind: they all have attempted a full-fledged, posthumanist critique of the Cartesian, reason-driven, disembodied subject undergirding modern representations of humaneness in the West. Nonetheless, the discussion of textually and culturally specific displacements of the human and humanist discourse is just getting in high gear. In this view, it is important to stress, as Halberstam and Livingston have in their anthology *Posthuman Bodies*, that the posthuman does not complete teleologically the “human story,” does not simply finish up – nor does it finish off, break out of – modernity’s number one grand narrative. It would make more sense, the critics add à la Lyotard, to revisit the human and its history as the posthuman “in the works,” and, in so doing, to concede that the *post* in the posthuman both resists and triggers off the complex implications of the *inter*, *infra*, *sub*, *trans*, *pre*, and *anti*.

Also, it comes as no surprise that the newly emerged posthuman symptomatology has surfaced predominantly in cybernetics (Wolfe 1995), cyberspace (Gray 2001, Haraway 1990), cyberpunk (Bukatman 1993), cyberfantasies of fetishism (Fernbach 2002), monstrosity, and aliens (Graham 2002), as well as in related areas of postmodern literature, science fiction, popular culture, the “avant-pop,” and film. It is in these territories of the contemporary imaginary that the most shockingly posthuman possibilities have been tried out through various challenges to inherited representations of the human body and its multiple, culturally-historically set boundaries. The body unfolds a site where the human as a whole and part of a greater whole becomes something else, undergoes significant transformations, or reveals that such mutations have been under way for quite some time now. Accordingly, the human body, a major focus

of posthuman representations, cannot but renegotiate the interplay and hierarchies of reason and flesh, “spirit” and materiality, “naturalness” – the reason-governed body as given, made once for ever and going through “organic” growth – and “constructedness” – the body as material object shaped by competing discursive forces, the body as subjectivity, the human as *subject*.

For the sake of terminological clarity, now, I offer at this point a distinction between “posthuman” and “posthumanist.” Where physical metamorphoses and generally speaking physicality are at issue; where these changes affect primarily, if not exclusively, the human body, deforming it, de-humanizing and stripping it of the expected human features, rendering it monstrous or inhuman, excessively organic (biological) or insufficiently, partly so (cyborg-like), I propose that we witness a *posthuman* becoming. But where critics try to get a handle on this process by theorizing posthuman developments and debating their implications *in* and *for* the human sciences; where, relatedly, they run up against the limits of classical humanism in defining the human and its posthuman mutations, and in response critique the cultural-philosophical, “humanist” roles the human has played as a rational entity in the West; where, lastly, this critique lays bare the unexamined, universalist albeit Eurocentric and masculinist assumptions underpinning the human subject, I deem *posthumanist* a better choice. Further, the posthuman is depicted chiefly in the arts, supplying regularly raw material to fictional discourse; the posthumanist is a matter of metadiscourse instead, a topic chiefly for critics, philosophers, and scientists working toward a revisionist rethinking of the human, via the body, outside the humanist box. Otherwise, the dichotomy is fairly undependable. Bodily changes bear upon the mind, too, upon the rational subject capable of “reflection.” Nor does thought—the thought of the posthuman included—occur solely in scientific or philosophical-speculative form. After all, postmodernism merges language and metalanguage, reflection and self-reflection.

One more time, the aforementioned posthuman shifts and renegotiations belong to a process already in place. Yet the process has accelerated of late, has become impossible to ignore. Arguably, the postmodern is the metadiscourse where this posthumanist reflection or realization obtains, as well as that which, within the contemporary, provides the instruments – the corporeal tropes, themes, vocabularies – for the discursive production, for a picture of the posthuman, so much so that, as I say above, for some critics the *post* in postmodernism and posthumanism is the same.

III. “Thick” Bodies: Cultural and Technological Inscriptions

What this picture foregrounds is the culturally thick, intertextual and material texture of the body. As I have maintained, the body has entered a post-instrumental stage, is no longer reason’s prosthesis, annex, or vehicle. What I want to highlight next is the body’s newly acknowledge materiality and “cultural construction.” That is to say, the posthuman representation underscores the cultural and material-technological intertextuality of the human body and the human in general, its infiltration by, inscription into, and continuous “referencing” of larger representations, texts, networks, assemblages. New critics and theorists tell us that our bodies bear witness to histories and stories, to dramas and traumas, are sexually, ethnically,

racially, and otherwise relentlessly inscribed and reinscribed into them, written and rewritten into being what they are. Further, culture at large is more and more turning into an “interfac[e] between bodies and technologies” (Hayles 1993b, 165). The technological is a posthumanizing agent in that it has been reworking the human in its various, eccentric embodiments, which often, if not always, lead up to an entire phenomenology of corporeal disruption and manipulative reincorporation. This not just a cyberpunk-style reincorporation fantasy but already reality, perhaps not the reality of Deleuze and Guattari’s bodies without organs – not yet – but already the reality of technology-saturated bodies, bodies that are no longer prostheses and tools yet full of prostheses, implants, inorganic fluids, devices, and mechanical parts, so much so that, as William Gibson proposes, the natural, original body, the human-in-the-body, is more and more something of a vague memory, a residue, an anachronism.

Thomas Pynchon, too, figures the human as a cultural space eroding the binaries of inert and alive, static and mobile, material and intellectual, physical and nonphysical, natural and artificial, biological and inorganic. *Gravity’s Rainbow*, for instance, shows off staggering combinatory capability, foregrounding what Donna Haraway has identified as “leaky distinctions.” While the modern age was obsessed with the “specter of the ghost in the machine,” in postmodern culture, Haraway maintains, machines encroach upon the realm of the “spirit” (1990, 193) only to render the latter a mechanism, scheme, artifact, material construction with a cultural history behind it. Even though Pynchon’s characters are not cyborgs like Philip K. Dick’s (“a poor-man Pynchon,” a critic calls him) or Gibson’s, they feature a similar structure. Mechanical components and instruments are built into people’s brains, undermining human “organicity,” the site of the “spiritual,” and along with it the notions of reason, mind, individual autonomy, and agency: “Inside their brains they shared an old, old electro-decor-variable capacitors of glass, kerosene for a dielectric, brass plates and ebonite covers, Zeiss galvanometers with thousands of fine-threaded adjusting screws, Siemens milliammeters set on slate surfaces, terminals designated by Roman numerals, Standard Ohms of magnese wire in oil, the old Gülcher Thermosäule that operated on heating gas, put out 4 volts, nickel and antimony, asbestos funnels on top, mica tubing” (Pynchon 1973, 518). Thus, the novel unearths a frail, heterogeneous structure of the subject, of a fragmented subject colonized and practically displaced by technology, by the fruits of its own “runaway” rationality, as Anthony Giddens would say. While the human body is relegated to the status of “hardware,” *techne*, in the modern, “perverted” sense Heidegger takes aim at, stands for the actual subject, enjoys a “vitality” of its own (Pynchon 1973, 401), unnoticed by the managers and plutocrats who still nourish the illusion of controlling “[le] *technologique*” (401). Ironically, it is an inanimate object like “Byron the bulb” that boasts of having a “soul,” and Pynchon plays here upon the complex meaning of the German *Seele*, the Hegelian counterpart of *Geist*. He underlines a process that postmodernism has been keen to underscore: technology “posthumanizes” the human, uncovers its cultural-intertextual makeup, which, as I note above, has been there since day one. For, to be sure, technology has always been embedded in the structure of the self, inlaid and reproduced in the structure of our bodies. As objects of technology, we take it in, so to speak, we become – already are – it. “We have never

been modern,” Bruno Latour proclaims in the title of one of his books. To paraphrase him, one could say, “We have never been human” – and Slavoj Žižek has said it in *On Belief*, where he urges us that “One should claim that ‘humanity’ as such ALWAYS – ALREADY WAS ‘posthuman’” (44). It appears that we have always been “impure,” material, “constructed,” in brief, bodies, bodies of works (texts, representations, scripts and inscriptions), and bodies at work, through which “we” have been “projecting a world,” to quote Pynchon again. On the other hand, the advent of the posthuman does not “eradicate” the human subject. Nor is the latter killed off by the poststructuralist logic warranting this advent: the *human* subject (and the subject of *humanism*) is instead de-centered, and its formerly “unexamined agency” is “questioned” (Spivak 1999, 323).

IV. “Body Matters”: Body Politics and the Body Politic

Transformed by this process, bodies may seem “unnatural,” and the situations postmodern bodies are caught in – in fiction, in actuality, or in the in-between world of cyberspace – may struck some as offbeat. Yet we need to remember that these situations are the bitter fruit of “scientific progress.” Ironically, this progress has not resulted in the humanization of technology but in the technological posthumanization of the human, which has somehow “naturalized” technology, turning it into a bodily drama. The distinction between human bodies and body parts no longer operates once the mechanical, the artificial, the discursive, etc. have been embodied–corporealized–and work as such. They have decentered the self, and this postmodern/posthuman decentering has led to an ethical crisis. As Zygmunt Bauman explains in *Postmodern Ethics*, the technological erosion of the “moral self” (195) defines the age of “pervasive technology,” *our* age. Positing us and the world as “environment” (186) – as “storehouse,” Heidegger wrote–technology heralds the “sovereignty of means over ends” (Bauman 188), of tools over the subjects supposed to operate them. Whether the planet as a whole or the “human self” as an entity (195), former “totalities” break apart because the only totality technology systematically constructs, reproduces and renders invulnerable is the totality of technology itself – technology as a *closed system*, which tolerates no alien bodies inside and zealously devours and assimilates everything that comes within its grazing ground. Technology is the sole genuine in-dividual. Its sovereignty can be only indivisible and exceptionless. Humans, most certainly, are not excepted.

Like anything else, modern humans are technological objects. Like anything else, they have been analysed (split into fragments) and then synthesized in novel ways (as arrangements, or just collections, of fragments). (195)

Unable to cope with fragmentation, the moral subject of humanism is, Bauman maintains, “the most evident and the most prominent among technology’s victims” (198). As far as I am concerned, things are, fortunately, a bit more complicated. Granted, this particular subject and its metaphysics may have been written off. At the same time, new subjectivities–some of them quite posthuman along the lines drawn above–have been coming to the fore in the wake of postmodernism’s “incorporated” culture. The sexual revolution, post-1960 representations of racialized and “queer” bodies, the new interest in bodies as sites of understanding and pleasure,

pain and enjoyment, ability and disability, stigma and beauty, disease and health, then, especially with French feminism, the reinvention of the body as an authorizing place of resistance and anti-patriarchal self-empowerment have impacted politics most forcefully, in fact have given birth to another political body, to unforeseen sodalities and alliances. It all started with the issue of representation: with body as representation, with concerns about how certain bodies have been imagined historically, from what perspectives, to whose benefit, and so forth. Then all these “aesthetic” issues, concerns, and claims spilled over into “politics proper,” into how we *wanted* our bodies to be seen, spoken of, referred to, and otherwise treated, either in public or private. Thus, written all over by history and culture, the bodies of postmodernity have reinscribed themselves into the body politic with a vengeance and hold out the promise to rewrite history and culture.

WORKS CITED

- Acker, Kathy. 1997. *Bodies of Work: Essays*. London. New York: Serpent's Tail.
- Apter, Emily. 2001a. “The Human and the Humanities.” *October* 96 (Spring): 71-85.
- Bauman, Zygmunt. 1993. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell.
- Bukatman, Scott. 1993. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham and London: Duke Univ. Press.
- Derrida, Jacques. 1979. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Fernbach, Amanda. 2002. *Fantasies of Fetishism: From Decadence to the Post-Human*. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.
- Foucault, Michel. 1994. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. A Translation of *Les Mots and les choses*. New York: Random House.
- Graham, Elaine L. 2002. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens, and Others in Popular Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.
- Gray, Chris Hables. 2001. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna. 1990. “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s.” In *Feminism/Postmodernism*, ed. L. J. Nicholson, 190-233. New York and London: Routledge.
- Hayles, N. Katherine. 1993b. “The Materiality of Informatics.” *Configurations* 1, 1: 147-170. <http://muse.jhu.edu/journals/configurations/toc/con1.1.html>.
- Heidegger, Martin. 1977. *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Ed., with General Introduction and Introduction to Each Selection by David Farrell Krell. New York: Harper and Row.
- Lacan, Jacques. 2000. “The insistence of the letter in the unconscious.” In David Lodge, ed., with Nigel Wood. 2000. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 62-87. 2nd. ed., revised and expanded by Nigel Wood. Harlow, UK: Longman.
- Pynchon, Thomas. 1973. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA, and London: Harvard Univ. Press.
- Wolfe, Cary. 1995. “In Search of Post-Humanist Theory: The Second-Order Cybernetics of Maturana and Varela.” *Cultural Critique* 30 (Spring): 33-70.
- Žižek, Slavoj. 2001. *On Belief*. London and New York: Routledge.

Postmodernism is Grunge, the Aftermath is Vintage

ANCA BĂICOIANU

The border is but the man's interior dimension,
which, once lost, is unrecoverable.
Mircea Nedelciu et. al., *Woman in Red*

Cet ouvrage se donne pour but d'explorer deux moments – faudrait-il dire plutôt deux tendances? – dans la littérature roumaine contemporaine: d'une part la fiction postmoderniste des années 80-90 (en nous centrant sur leurs rebondissements ultérieurs), d'autre part, la tournure narrative qui se manifeste depuis 2000. Le point central de notre argumentation est le suivant: la fiction postmoderniste ne fait que continuer la littérature moderniste antérieure dans ce qu'elle a comme prémices majeures alors que la tournure narrative installée dans la dernière décennie entraîne un déplacement significatif de l'attention vers un complexe différent d'intérêts, valeurs et stratégies.

Keywords: modernism, postmodernism, Romanian literature, representation, narrativity/narration, anti-mimesis

In the good old tradition of New Historicism, I would like to begin with a short biographically-flavored account of my encounter with literary postmodernism and the subsequent relationship we established, which eventually proved to be rather troubled. While this account is by no means interesting or humorous, it may in turn shed a proper light on the standpoint to be detailed further on, and it goes like this:

Some ten years ago, when the postmodernism-related debate was still topical in Romanian academe, as well as in cultural magazines, and was getting ready to creep out of the high-brow institutions only to reemerge *sur le parvis*, I succumbed to the temptation of considering it a breaking off with modernity's major premises. Such a fact was undoubtedly due to the postmodern rejection of what had come to be seen as modern literature's major claim: its all-inclusive tentative representation of a multi-layered, secretly symbolic world, together with the consciousness- (or self-)based correspondence between its numerous strata. This totalizing ambition, whose discursive shape is either the theoretical "grand narrative" or the joycean "all-round" fiction, rapidly became the focal point of the postmodern challenge.

But, however substantial it may seem, the postmodern challenge is but a mere *effet de discours*. Or, to put it differently, the practice bullies once again what the ideology struggles to defend. At a first glance, as it had been repeatedly pointed out during the lengthy discussions devoted to the relationship between modernism and postmodernism, the former's

epistemological ambitions are utterly contradicted from the latter's reality-suspicious, convention-aware position. Postmodern relativism, together with a strong political agenda and a "historically effective consciousness", was probably among the chief means of asserting the (radical) difference between modernism and its aftermath, and it thus served as a clever device meant to legitimize postmodernism as a cultural orientation in its own right, rather than one of the many (possible) "faces of modernity".

However, if we consider postmodernism in terms of literary practices as such, it soon becomes obvious that it tackles the very same issues at the crux of modernism as a whole: the relationship between reality and fiction and the problem of language. From such a perspective, it is considerably less important if reality itself is perceived as continuous or fragmented, given or constructed, rock-solid or fluid, and if the performative epistemological ego (or *le sujet supposé (sa)voir*) is a substantial, coherent or disrupted self, or even an empty category. On the same grounds, fiction may well be overtly anti-traditional or, on the contrary, nostalgic-ironic (i.e. critically complicit) with regard to the past – what matters is that however different their premises and devices both modernism and postmodernism share the same mimetic concern, that is, the same preoccupation with the possibilities and limits of representation.

There are, of course, notable exceptions on both sides of the post/modern divide, and as always generalizations are ultimately fallacious. If I choose to gloss over such exceptions is strictly for heuristic purposes, since a more detailed discussion would fall beyond the scope of the present essay.

Let it be said then for the sake of argument that the concern with representation starts to fade out as postmodernism forces it to touch its very limits by calling into question the nature of reality, the vantage points from which it is observed, the accuracy of such observations and the means through which they are transmitted. Is it too soon to wonder what will come next? Despite the fact that, like any other literary orientation, postmodernism too is open-ended, in the sense that its typical features are likely to persist long after the historical moment to which they pertain would have been ranged under a distinct label within the literary tradition, it is my opinion that we witness the emergence of a new literary practice.

This "swing of the pendulum" has been noticed for a while now, as proven by a seminar on contemporary literature held in Stuttgart in 1991. Raymond Federman, one of the most famous postmodern writers, was the first to acknowledge it:

[P]erhaps Postmodernism also changed tense on December 22, 1989, with the death of Samuel Beckett – the first and last Postmodern writer (in Ziegler: 106).

For us Romanians this historical coincidence is unnerving on more accounts: the fact that "the end of postmodernism" happens to coincide with the downfall of the Communist regime is reason enough to make us feel the frustrated itch of having – once again – missed a beat at the very moment we had eventually ceased to be out of tune. Indeed, after we experienced, in Mircea Martin's phrase, a "postmodernism in the absence of postmodernity", chances are that we live through a "postmodern condition" devoid of postmodernism.

This would probably make an interesting subject for fiction, but reality is far less dramatic. In Romania just as anywhere else postmodern fiction is still produced on a wide enough scale; postmodernism-related issues still cause heated debates; literary canons are redefined; the criteria of inclusion/exclusion are reevaluated. At the same time, while both newcomers and well-established writers continue to explore the artistic potential of postmodernism, the seismic change I mentioned above does not leave Romanian literary field unaffected.

Although it is still too early to pinpoint the nature of this change, some recent novels – e.g. Filip and Matei Florian's *Side Street Boys*, T.O. Bobe's *My Summer Holiday* and Răzvan Rădulescu's *Teodosie the Lesser* – could give a pretty fair idea of the direction it will probably take.

One of the favored reference points when it comes to approximate the change such works bring about is, of course, the generation of the eighties, whose poetics is central in most theoretical accounts of Romanian postmodernism to the point that a significant broadening of the definition so that it accommodate writers outside the group itself and use a more relaxed timeframe became widely noticeable no sooner than the late nineties.¹ Various criteria were used for the construction of the said definition, ranging from the sheer inventorying of the stylistic features typical of postmodern writings to a more ambitious, “ontological” characterization focused on the “condition of liminality”² embedded in them. But, diverse as they may be, all these definitions amount to acknowledging that

[p]racticating a self-styled “textualist engineering,” blending intertextual games with a zest for “live broadcasts” of unmediated reality, and deliberately blurring the borderline between fiction and fact, the representatives of the Generation of the Eighties (that I will subsequently refer to as “G80”) have earned critical acclaim as the first practitioners of postmodern writing in Romania (Oțoiu: 87).

As one may easily notice from Oțoiu's brief summing up of the specific tenets of Romanian hardcore postmodernism, this kind of writing is far from being “postrealist” or “antimimetic” as postmodernism at large was oftentimes described³. Although I agree, as I have already mentioned above, that the understanding of reality underlying the notion of “realism” differs greatly from earlier acceptations, it seems to me that the problem of representation epochal for the “long modernity” as a whole maintains its prominent position, just as the “awareness of language” – the second feature I posited as typical of modern literature – does. While it is obvious that the term “antimimetic” is meant to point out at the shift in literary consciousness from literature's alleged function of “mirror” or “reflection” of reality to a fictional reenactment of the various ways reality is in fact constructed, I daresay that using it in relation to postmodern literature is both hasty and misleading. In my view, a properly “anti-mimetic” literary work would be one that utterly abandons the concern for representation, and not merely change its object and devices. Or, to put it differently, as long as reality (and its relationship with literary fiction) is problematized, it will remain a problem.

Against the current train of thought, then, I'd like to point out that if an instance of “antimimesis” is anywhere to be found, it is not postmodernism, but its aftermath that should

be labeled as such. That the new literary paradigm which is about to emerge moves towards what I would call the “educated autonomy of fiction”, in the sense that its practitioners are no longer interested in twisting, turning, negotiating and testing the limits of literature’s relationship with reality. Need is to point out that such an attitude is far from being a return to the self-referential, self-sufficient understanding of fiction specific for a certain stage in the evolution of modern literature. What makes such an attitude possible is not the belief that literature can do very well without a referential support and does not need to be grounded in real life, since its true nature is that of a gratuitous language game. On the contrary, the postmodern lesson resulted in a keen – and sometimes bitterly received – awareness that such a connection is always at work, much as we’d like to ignore and discard it. Once this becomes an accepted fact, reality can eventually be ranged among the various materials of fiction, without further ado about this conflation.

Contemporary literature’s gradual distancing from the problem of representation (post)modern fiction deals with under the guise of the dilemmatic nature of the wor(l)d is thoroughly observed by another postmodern champion, John Barth:

[A]lthough most of the leading practitioners of what is called Postmodernist fiction are by no means finished yet with their careers [...] and may feel themselves to be still in the process of exploring the style [...] it cannot be doubted that the pendulum swung in the 1980s from the overtly self-conscious, process-*and*-history conscious and often fabulistic work of Barthelme [...], Gass, Pynchon [...], Barth & Co toward that early Hemingwayish minimalist neo-realism (in Ziegler: 184),

who, for lack of a better term, uses “neo-realism” as an equivalent for “traditional fiction-writing”. It is highly significant that Barth empanels Hemingway’s early works as a ground for comparison, since the most striking feature of, say, the short-stories is not the portrayal of Marlboro man’s American way of life, but the pleasure the writer finds in the very act of story-telling, that is of waving into his text whatever materials he happens to come upon. Hemingway does no fret over reality’s elusive nature, and he cannot be bothered to deconstruct his characters’ worldview. His chief interest is to write a story, and if he uses real places or historical facts for his emplotment that’s because they come in handy. His approach to reality is not problematizing, but pragmatic, and together with the rejection of textual experimentation this is precisely what accounts for the innovative quality of the new literary wave.

On the Romanian literary scene, this change has already been heralded by the works of the young writers in the *Ego. Proză* series Polirom Publishing House started to campaign for a few years ago. In my opinion, they serve as a turning point between postmodernism and its aftermath, and due to their transitional nature they can hardly be grasped as a whole, as proved by their resistance to fall under a generational model or any other traditionally-constructed classification. However, we can identify in these writings several common features, some which pertaining to the postmodern legacy, others paving the ground for a new kind of literary practice.

The mimetic concern is still visible in the subdued form of the autofictional writing, a subgenre which investigates the process of self-fashioning through/in writing by means of

narrating personal, often intimate experiences from an overtly subjective perspective. The main focus of novels such as Ionuț Chiva's *69*, Dragoș Bucurenci's *RealK*, Ion Manolescu's *Skidding*, Cecilia Ștefănescu's *Love Sick* or Cezar Paul-Bădescu's *Luminița, Mon Amour* is the capacity of fiction to absorb/distort/deliver autobiographical information, and this interest for the changes undergone by real facts as they are translated into writing bears a strong resemblance to earlier postmodern work by, say, Simona Popescu or Mircea Cărtărescu. Unlike them, Filip and Matei Florian's *Side Street Boys*, a novel with a very strong autobiographical core, does not tackle representational issues, neither does it abandon itself to literary experimentalism. This double-voiced narration of childhood memories from 1980s Communist Romania carefully avoids any political or literary stake for the sake of telling a story, and if the authors make full use of the most refined discursive techniques, it is quite obvious their role is merely instrumental. Given the subject and the double authorship with everything it entails at a narrative level one would probably expect clever considerations about the persistence of the past into the present, deft exploitations of the ambiguous relationship between history and fiction and spectacular dialogic effects – and indeed there are such things in *Side Street Boys*, except that the authors make it very clear from the very beginning such elements are only coincidental, and not a goal in themselves. If there is something they are entirely devoted to, this is *le plaisir du texte* – a pleasure which, unlike the kind theorized by Roland Barthes, proceeds not from the reading, but from the writing itself.

At this point, it is worthwhile to linger a bit over a matter of historical contextualization. As I have mentioned at an earlier stage of the argument, the possibility that literary postmodernism had exhausted its potential for innovation and the realization that new modes of expression were about to emerge came to the fore during the late eighties. This global shift of paradigm, together with the region-specific political and cultural changes in the countries of the former Soviet block, led to the superposition of three distinct literary “ages”: the postmodern, with its still strong impetus, the post-Communist, whose main concern is to explore possible ways of dealing with the past in, and by means of, literary practices, and the anti-mimetic, which waves a spectacular farewell to its representation-and-sentence-focused counterparts. And since all three models inventoried above are (still) able to generate notable works, significant examples of literary *mestizaje* are very likely to occur.

The transitional *Ego. Proză* writings also share another important feature: their meta-fictional/intertextual character. Although constructed with an ironic detachment that anticipates its instrumentalization in anti-mimetic literature, this “cultural awareness” postmodernism held dear continues to be a focal point in the literature of the early 2000s. As pointed out in relation to John Barth's observation, this too will be discarded (although not entirely) once the anti-mimetic literature takes to constructing its

fictive stories with traditional devices which demonstrate how vacuous the deconstructive impulse in prose has become (Krasztev: 81)

A noteworthy “statement of purpose” in this respect is T.O. Bobe's *My Summer Holiday*, a novel with a “classical” chronological emplotment and for the most part devoid of

sophisticated narrative devices, an option cleverly motivated by the writer's use of the convention of a ten years old child school composition. Just like the particular dialogism in *Side Street Boys*, T.O. Bobe's carefully controlled minimalism signals a return to the very roots of story-telling, a penchant further documented by the favoring of the oral quality of language over the "textual consciousness" of postmodern fiction.

The novel is set in the post-Communist transition period, but T.O. Bobe shares with the Florian brothers the refusal to politicize the relationship between pre- and post-1989 worlds. The legacy of the ancient regime is present as a background element that often filters through to reach the main narrative, but no emphasis is placed on it, historical reality thus becoming just one of the components that inform the period of transition.

How long it will take until this wind of change stabilizes into a new literary paradigm is hard to say. What are the questions the emerging literary paradigm is going to ask and how the writers belonging to it will construct their answers is still to be seen. But, as Péter Krasztev argues when talking about a similar phenomenon in Hungarian literature,

certain is merely that they worked hard to cleanse literature of "literariness", to bring language closer to everyday life, and to smuggle back sentiment and a personal voice in the content. Our readerly instincts, sharpened by postmodernism, find them occasionally didactic and sentimental, and [it seems] generally disconcerting that shortly after 1989 some fiction became once again uncoded and cathartic, but this, perhaps, is due to the swinging of the pendulum (Krasztev: 81).

WORKS CITED:

- Appiah, Kwame Anthony. *My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Princeton University Press, 1992.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. Bucharest: Humanitas, 1999.
- Krasztev, Péter. "Quoting instead of living: Postmodern literature before and after the changes in East-Central Europe". Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, eds. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*. I. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Muşat, Carmen. *Perspective asupra romanului românesc postmodern*. Piteşti: Paralela 45, 1998.
- Oţoiu, Adrian. "An exercise in fictional liminality: the postcolonial, the postcommunist, and Romania's threshold generation", in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 23: 1-2 (2003)
- Ursa, Mihaela. *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*. Piteşti: Paralela 45, 1999.
- Ziegler, Heide, ed. *The End of Postmodernism: New Directions*. Stuttgart: Wissenschaft und Forschung, 1993.

NOTES

- 1 See: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (Bucharest: Humanitas, 1999); Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern* (Piteşti: Paralela 45, 1998); and Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului* (Piteşti: Paralela 45, 1999).
- 2 See: Adrian Oţoiu, "An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation", in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 23: 1-2 (2003)

- 3 In his study, "The Postcolonial and the Postmodern" (in *My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York: Princeton University Press, 1992, pp. 137-155), Kwame Anthony Appiah argues that both postcolonial and postmodern literature are "postrealist", since realism was but another way of advocating dominant discursive constructions, i.e. imperialism, nationalism and the like. In his view, "postrealism" is the token of a decolonized literature, very much in the same vein with the rejection in the East-Central European literature of socialist realism. However, both his account and Ihab Hassan's description of postmodernism as "antimimetic" are misleading, since the reading of these terms is political, rather than literary.

Après le postmodernisme: le néant ou bien un nouveau classicisme?

DUMITRU CHIOARU

This study considers postmodernism as the moment of death yet, at the same time, of the resurrection of art. The mythical model used is that of Orpheus, whose life and death constitute, in equal measures, the evolution of art. Postmodernism marks a crisis of the creative act, a ludic transition towards either nothingness i.e. as the art's irreversible death or even towards a new classicism, perceived as the beginning of a new historical cycle.

Mots-clés: postmodernisme, la mort de l'art, Orpheus, textualisme

Pendant deux décennies, chez nous, bien qu'avec un décalage de deux autres décennies par rapport à l'Occident, on a parlé et écrit énormément sur le postmodernisme, le plus souvent en jetant un coup d'oeil dans les livres de référence parus sur d'autres méridiens (les contributions autochtones ont commencé à paraître récemment et, parmi celles-ci, la plus substantielle c'est *Le postmodernisme roumain* par Mircea Cărtărescu) de façon que c'est plutôt l'argot par l'intermédiaire duquel il a paru au public élargi le fait que les nouveaux venus veulent se distinguer des anciens, donc – pour ainsi dire par un terme excessivement employé, lui aussi – un nouveau „paradigme” de connaissance et de création. Le postmodernisme est devenu dominant parmi les autres directions, le trans-avant-gardisme et le néo-expressionnisme, dans lesquelles se sont affirmés les écrivains de la génération '80, comprenant au fait un nombre restreint d'écrivains identifiés parmi les poètes du Cénacle de Lundi (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Ion Stratan *et al.*) ou parmi les prosateurs du cenacle „Junimea” de București (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova et d'autres), auxquels on ajoute les devanciers – écrivains de la génération antérieure, considérés „marginiaux” jusqu'à présent: des grands poètes comme Leonid Dimov et Mircea Ivănescu ou les prosateurs de l'Ecole de Târgoviște (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu et d'autres). De nos jours, quand le postmodernisme est encore en vogue, bien que des épigones et des contestataires ne fussent pas en retard à apparaître, il existe plus que jamais le risque que ce courant devienne, pareil au romantisme et au modernisme à leurs époques, une sorte de panacée qui lie et délie tout ce qui se passe dans l'art contemporain. En fait, une fausse monnaie, par laquelle beaucoup de graphomanes et les promoteurs d'une sous-littérature présents sur toutes les chaînes de diffusion en masse essaient se légitimer. Être postmoderne n'est pas un jugement de valeur, mais tout d'abord une option d'écrire – confondue à la recette du succès – dans un langage aussi légitime que d'autres langages contemporains qui manifestent leur vitalité créatrice.

De nombreuses spéculations de chez nous et d'ailleurs sur le postmodernisme prennent en considération le préfixe *post-* de la structure lexicale du mot, marquant pour certains la fin et pour d'autres la suite du modernisme. Autrement dit, le déclin ou l'aube. De n'importe quel côté nous nous situerions, on reconnaît une vision cyclique sur l'histoire, en vertu de laquelle toutes les époques littéraires ont un développement organique. La „naissance” et la „mort” sont les bornes symboliques entre lesquelles s'est déployé un modèle de création. Cela ne retrace pas le chemin avec l'exactitude des bornes kilométriques. Les époques s'entremêlent de sorte que leur délimitation dépend de la manifestation vigoureuse ou de l'affaiblissement jusqu'à la caricature de la convention artistique dominante. „La mort de l'art” représente dans cet ordre d'idées le lien entre les cycles historiques. Sans cette „mort”, probablement, il n'y aurait pas de progrès dans l'histoire de l'art.

Mais on ne peut pas oublier qu'un philosophe comme Hegel a annoncé, il y a presque deux siècles, la mort définitive de l'art. Dans l'introduction à son *Esthétique*, le dialecticien de l'Esprit aboutit à la conclusion qu'une fois avec la domination de l'intellect réflexif, l'art est devenue une notion „qui appartient au passé”, „puisqu'il a perdu pour nous sa vérité authentique et son vitalité”¹. Depuis lors, les spéculations apocalyptiques sur l'art ont proliféré à mesure que la crise de la culture moderne s'est accentuée et augmentée. Hegel a remarqué que l'esprit de son temps, donc le romantisme, est dominé par la *subjectivité*. La promotion de la subjectivité en tant que principe de connaissance et création coïncide avec la fin de la métaphysique, le romantisme marquant – toujours selon Hegel – „l'art de la sortie de l'art”, ainsi décrite dans son *Esthétique*: „le dépassement de l'art par elle-même, mais un dépassement dans les limites de son propre domaine et dans la forme de l'art même”². En fait, l'art revient sur elle-même, tout en trouvant et en épuisant en soi sa substance, comme le sujet essaie d'aboutir à la connaissance de l'Absolu par réflexion.

Je me permets, par la suite, d'analyser le problème en discussion en me basant sur le mythe d'Orphée comme modèle originare de déroulement organique du destin de l'art. Dans la structure du mythe peuvent être identifiés, en fonction de la *présence* ou de l'*absence* de l'être, les moments historiques de l'évolution de l'art dans l'époque moderne de la Renaissance au postmodernisme. La Renaissance a été aurorale par sa génialité „naïve” au sens de Schiller³, le néoclassicisme – moment de midi par sa normativité esthétique et sa finalité éthique; le romantisme représente, toujours au sens schillérien, le moment d'après-midi réflexif et „sentimental”, tandis que le modernisme – le moment du crépuscule dans lequel l'épuisement convulsif de la substance vitale annonce la mort de ce modèle d'art. L'écrivain de la Renaissance, avec celui néoclassique représentent dans le mythe la plénitude de l'existence par l'amour entre Orphée et Eurydice. Le midi comme zénith de la plénitude de l'existence signifie, à la fois, le moment de la rupture de l'équilibre de l'être par la mort d'Eurydice. Le romantisme c'est la crise du sujet qui perçoit l'être comme absence. Il correspond à la descente d'Orphée dans l'Enfer pour récupérer l'ombre d'Eurydice et pour lui rendre la vie. Et le modernisme marque l'échec de cette tentative, dû à la culpabilité d'Orphée de la violation de l'entente avec le dieu de l'Enfer.

Quelle place l'avant-garde occupe-t-elle dans cette simplification schématique? Radicalement moderne, l'avant-garde a marqué la libération des normes/conventions esthétiques de l'art,

fait qui correspond dans le mythe au démembrement d'Orphée par les Bacchantes. L'Histoire de l'avant-garde représente un fleuve nocturne traversé par le courant de l'*anti-art*, comme une continue subversion par laquelle tout essai de constituer une tradition est usurpé. L'avant-garde artistique s'est voulue non conventionnelle et, dans ce but, son radicalisme a abouti jusqu'à l'élimination du mot comme héritage qui, comme le disait le dadaïste Hugo Ball, „peut être détruit sans que le processus créateur en souffre. Il n'a qu'à gagner, semble-t-il”⁴. Mais l'avant-garde a pris fin en silence, sans que ce silence signifie l'unité mystique du soi avec l'être, mais sa négation, le néant. N'était-elle pas arrivée, par un autre chemin, la poésie pure moderniste de type Mallarmé et Valéry au même résultat?

Le modernisme au sens large du mot, par ses différentes façons de manifestations historiques, de symbolisme à l'expressionnisme, imagisme, surréalisme, etc., en passant par le futurisme et le dadaïsme, est – en paraphrasant John Barth – un art de l'épuisement de l'être, en finissant en silence/dans le néant. La mystique de l'originalité et de la pureté artistique qui dans l'histoire s'est manifestée sous la forme des idéologies extrémistes, en menant aux guerres et aux révolutions, à l'Holocauste et au Goulag, a baissé pendant la période d'après-guerre à la faveur d'une convention basée sur l'impureté/éclectisme, ouverture/familiarité, en obligeant l'art à une plus lucide prise de responsabilité politique du message. L'existence de l'art est mise de nouveau sous le signe de l'interrogation. Le philosophe Theodor Adorno reformule le verdict de Platon, en se demandant si l'art est encore possible après Auschwitz. La mort de l'art pouvait être décrétée au nom de l'humanité.

Mais l'art a sa propre histoire. Au-delà de la simplification schématique ci-dessus, on découvre une structure répétable cycliquement par une sorte de dialectique interne, conditionnée ou non conditionnée par les changements de l'histoire. L'art d'après-guerre est marqué par une attitude de reconsidération de la tradition. L'amicale visite du passé par laquelle on légitime le postmodernisme représente une tentative de renouvellement de la mémoire et d'éveil de la nuit de l'ancienne structure de l'art. Le postmodernisme c'est la nouvelle aurore, correspondant à l'ancien cycle de la Renaissance. Il marque le début d'une nouvelle boucle de la spirale de l'histoire. Je m'associe en ce sens à John Barth qui, dans un article publié en 1980, repoussait l'interprétation fautive de ses livres, *La littérature de l'épuisement* (1967), appliquée non au postmodernisme mais au modernisme, et *La littérature du renouvellement* (1980), faisant référence au postmodernisme: „Un surprenant nombre de gens ont compris que j'affirmais que la littérature, au moins la fiction, est arrivée à la fin: que tout a été déjà fait et aux écrivains contemporains il n'est resté rien d'autre que la prosodie et la pastiche des prédécesseurs – c'est à dire exactement ce que certains critiques déplorent comme étant le postmodernisme”⁵. Le nouveau cycle de l'histoire de l'art, la postmodernité, est greffé – comme la Renaissance a été conditionnée par l'imprimerie – sur les technologies actuelles de communication audio-visuelle, réalisant une synthèse de ses formes traditionnelles et en ouvrant de nouveaux horizons esthétiques et éthiques, qui modifie la relation entre auteur et récepteur, entre l'acte de création et celui de la réception. Au lieu de la génialité „naïve” de la Renaissance; l'acte de création est présidé par l'*intelligence ludique* de l'artiste, en jouant à l'infini avec les possibilités du langage et du texte, de sorte que l'œuvre devienne une construction virtuelle, ouverte, par une pratique souvent excessive de l'intertextualité et de la parodie.

L'esprit postmoderne recycle esthétiquement le démodé et tempère ironiquement la mystique du nouveau par la descente de la métaphysique dans la banalité de la vie quotidienne, contribuant à ce que Gianni Vattimo appelle, dans *La fin de la modernité*, „l'esthétisation de toute l'existence”⁶. Le postmoderniste roumain Mircea Cărtărescu arrive, dans le livre déjà mentionné, à la conclusion qu'alors que „l'avant-garde devient routine, norme, quand ce qui choquait autrefois, ne choque plus, on peut parler de l'entrée dans un monde postmoderne”⁷.

Le postmodernisme trouve ses origines dans l'avant-garde, sans hériter sa violence destructrice envers la tradition, mais une attitude récupératrice par l'ironie, parodie, pastiche, „ce qui fait que la mort de l'art – pour citer de nouveau Mircea Cărtărescu – soit impliquée littéralement dans chaque produit artistique”⁸. La mort de l'art devient une réalité instantanée comme sa naissance, en donnant l'impression d'improvisation et d'expérience valable seulement dans une culture bourgeoise complètement démocratisée et massifiée. L'œuvre d'art se nie soi-même dans l'acte de sa production, justement par le renoncement à sa prétention moderniste d'originalité et de durée. Plus encore, par la relativisation de l'original en faveur de sa multiplication technique, comme par la prééminence de l'auteur au bénéfice de l'interprète, elle devient un produit qui possède autant de réalité et de valeur que la consommation lui accorde. L'art comme produit d'une élite vit par ses simulacres destinés à la consommation de masse et à la liberté démocratique de compréhension et d'évaluation. L'art postmoderne meurt et renaît de l'art dans un jeu qui ressemble de plus en plus au mythe de la relation entre Cronos et ses fils, en inversant la diachronie en synchronie à cause de l'intelligence stratégique de Zeus qui lui usurpe d'un geste ludique l'autorité, pour établir les règles d'un nouveau règne. Le postmodernisme est cet *interrègne* de toutes les possibilités de changement et d'évolution ultérieure, expérimentant la liberté maximale d'option pour tracer les lignes de force d'une nouvelle structure de l'art. Telle que la Renaissance a redimensionné dans de nouveaux cadres la tradition du classicisme de l'Antiquité gréco-latine, le postmodernisme récupère la tradition de la modernité et non seulement, pour mettre les bases d'une autre tradition et convention artistique.

On a parlé du postmodernisme comme d'un nouvel état de plénitude de l'être, ce qui renvoie encore une fois à la Renaissance dont la devise *carpe diem* s'actualise dans l'hédonisme de l'esthétisation contemporaine de l'existence et de consommation d'art par l'intermédiaire de ses simulacres. L'être postmoderne est une présence qui peut être conçue et contemplée comme virtualité. L'Orphée postmoderne représente le présent ayant une liberté intentionnelle illimitée, vivant l'antériorité et la postériorité simultanément. Le postmodernisme fabrique par l'art une métaphysique instantanée, totalisant l'existence dans le quotidien. On a parlé, également, du postmodernisme comme d'un *nouveau classicisme*. Dans ce sens Alexandru Mușina introduit chez nous le concept de postmodernisme, en le définissant comme un „nouveau anthropocentrisme”⁹, mais la ressemblance avec le néoclassicisme me semble un peu hâtive. Bien que l'ordre des étapes d'un cycle ne soit pas toujours le même comme dans celui antérieur, je crois qu'après le postmodernisme comme moment de renaissance suivra un art maniériste au sens noble accordé au terme par Hocke, peut-être il est déjà apparu comme *textualisme* actuel, chaotique prolifération des anti-formes du texte par pure virtuosité artistique, sans autre substance ontologique que la banalité du quotidien. Si le vide de substance ontologique de l'art

ne sera identique au néant, marquant ainsi sa mort définitive par autodestruction, il est possible comme réaction envers la dissolution de la grande culture dans celle de masse un nouveau ordre classique, rétablissant l'équilibre entre le contenu et la forme, entre éthique et esthétique, par la rationalité du processus de mise en œuvre de la réalité. De tels retours à la norme ont déjà eu lieu dans l'histoire de l'art. Il suffit de nous souvenir du classicisme du XVII^e siècle qui a suivi au baroque ou au courant parnassien du XIX^e siècle, comme réaction néoclassique envers le romantisme.

Ces spéculations à l'égard de la postmodernité n'ont pas, évidemment, la valeur d'une prophétie, mais d'hypothèses qui peuvent être vérifiées seulement en comparaison avec un mythe de l'art et avec un modèle d'époque historique close, la modernité, hypothèses que la réalité peut confirmer ou infirmer. Mais avant d'achever cet essai je me demande comme Ihab Hassan dans la postface de 1982 de son livre *Le déchirement d'Orphée: Vers un concept de postmodernisme*: „Produit-t-on encore à notre époque une mutation historique décisive, impliquant l'art et la science, la grande culture et la culture populaire, le principe masculin et celui féminin, la partie et le tout, ou bien, comme disaient les présocratiques, l'Unité et la Multiplicité? Ou bien le déchirement d'Orphée ne se prouve pas être autre chose que l'expression du besoin de l'intellect humain de s'expliquer, à l'aide d'un modèle mental de plus, la fluctuation de la vie et la condition humaine passagère?”¹⁰. Il serait possible qu'un nouvel Orphée ne soit que l'opération esthétique de l'ancien. Une chose semble pourtant être sûre: la modernité est morte. Vive la postmodernité!

NOTES

- 1 G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică* (traduit de l'allemand par D. D. Roșca) (fr. *Esthétique*), Ed. Academiei, București, 1966, p. 17.
- 2 *Ibidem*, p. 87.
- 3 Friedrich Schiller, „Despre poezia naivă și sentimentală” (fr. „Sur la poésie naïve et sentimentale”), in *Scrieri estetice* (fr. *Ecrits esthétiques*), Ed. Univers, București, 1981.
- 4 Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie* (fr. *Le concept moderne de poésie*), București, Eminescu, 1972, p. 197.
- 5 John Barth, „Literatura Reînnoirii: Ficțiunea postmodernistă” (fr. „La Littérature du Renouvellement”), in „Caiete critice”, 1-2/ 1986, p.169.
- 6 Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității* (traduit de l'italien par Ștefania Mincu), (fr. *La Fin de la modernité*), Ed. Pontica, Constanța, 1993, p. 55.
- 7 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (fr. *Le postmodernisme roumain*), Ed. Humanitas, București, 1999, p.24.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Al. Mușina, *Unde se află poezia?* (fr. *Où nous en sommes avec la poésie*), Ed. Arhipelag, Târgu-Mureș, 1996; *Sinapse* (fr. *Synapses*), Ed. Aula, Brașov, 2001.
- 10 Ihab Hassan, „Sfârșirea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism” (fr. „Le déchirement d'Orphée: Vers un concept de postmodernisme”), in „Caiete critice”, 1-2/ 1986, p.186.

How to do Things with Romanian Postmodernism

CAIUS DOBRESCU

Nous avons tenté d'expliquer pourquoi thèmes et structures distinctement semblables au postmodernisme littéraire occidental se retrouvent massivement dans la littérature roumaine des années 1980. Une première approche serait tentée d'attribuer cette présence à la persistance, dans les conditions hostiles d'une idéologie culturelle nationaliste-communiste, de la détermination de s'aligner sur l'Occident en l'imitant que la modernisation roumaine ne cessa jamais d'afficher dès le milieu du XIX^{ème} siècle. Un regard plus attentif pourtant permet de décélérer dans le postmodernisme roumain des années 1980 le symptôme d'une analogie subtile entre l'expérience de vie quotidienne du postindustrialisme occidental et celle de l'industrialisme échoué de l'Europe de l'Est communiste.

Keywords: postmodernism, Romania, Eastern Europe, postindustrialism, decadentism, alienation, hedonism, communism, the 1980's

The notion of a Romanian post-modernism has been met with an equal measure of enthusiasm and hostility. The enthusiasts accuse the hostiles of nationalism, parochialism, traditionalism, fundamentalism, or provincial complexes. The hostiles, who, more often than not, are the merely prudent, suspect the enthusiasts of being plagued by provincial complexes, cheap mimeticism, intellectual opportunism, or simply affectation.

A patriotic cast of mind could take pride in the fact that, despite our technological backwardness, our culture has been able to give birth to such an intensely up-to-date polemics. Unfortunately, however, the way in which this polemics was launched harks back to the disputes between Romantic agrarianism and symbolism, or to those between orthodoxist traditionalism and the freethinking avantgarde, to such an extent that one begins to entertain the suspicion that we are actually not debating the issues of the present turn of the century at all, but merely run-of-the-mill domestic matters. Or else, as they say, we keep washing the same tattered linen at home.

Let us try a simple question: *what* does the concept of post-modernism do for us? This pragmatic reduction rests on the following provisional hypothesis: in culture, or, more appropriately, in the sphere of cultural doctrines, truth is a construct, a perspective, or else a point of view. Our problem is not to find out whether we are, in our essence, post-modern. It will suffice for us to understand whether and in what manner we can significantly and efficiently relate to this concept.

Against the backdrop of the late Ceaușescu era, the circulation of the idea of a “Romanian post-modernism” entailed a political attitude and conveyed a will towards an integration into Europe in the context of a complete political closure. “Romanian post-modernism” was a masked response of certain intellectual circles to national-communism. The rejection of the notion of Romanian post-modernism had a rather ethical than political motivation. In the midst of the dire poverty of the 1980s, the interest in the synchronization with Western Europe came out as somewhat unlikely, if not a clear proof of indifference and disengagement towards the reality of quotidian life, as well as of a missing sense of responsibility for the suffering of one’s fellows.

However, between the proponents and the opponents of post-modernism there is agreement in two fundamental respects. Nobody is denying that, from a theoretical standpoint, the concept of post-modernism allows one to coherently articulate certain structural features that characterize the Romanian literary production of the last few decades: its intertextualism, its jocular self-referentiality, its taste for parody and for rewriting, its irony, its sophisticated sensuality. Beside the above features, one has also to count in the symptoms of a “plebeian” reaction to modernism: a new realism, a biografism, a predominance of orality, brushes with the rhetoric and the imaginary universe of mass media, an ostentatious iconography of contemporariness, etc.

On the other hand, both supporters and adversaries of the concept agree that the concrete Romanian circumstances, mentalities and dominant sensibility do not allow us to speak of a post-modern or post-industrial moment of civilization. The disagreement occurs only with the interpretation of this fact. Enthusiasts consider that we are just as entitled to speak of a literary post-modernism of the 1980s as we are to label as romantic the literature of the 1840s, when the socio-economic reality of the Romanian Principalities was extremely dissimilar from that of Western Europe. Beyond socio-economic determinations literary structures have their own intellectual evolution. The antagonistic party, instead, considers that literature should not be mechanically incorporated into Western theoretical frameworks, but rather into a certain human concreteness, into a type of experience and a moral tradition; from this point of view, therefore, post-modernism is declared null and void.

If about the first consensus, namely that there is formal concurrence between the literature of the 1980s in Romania and the Western literary mainstream, matters appear to be clear, in what concerns the second consensus, the one that stipulates a rift between post-modern “civilization” and the Romanian cultural stage, enough nuances can be brought forth to modify the big picture. That is because the debate has been carried out in concrete terms and not at the level of morphological analogies or at that of possible similarities of psychological climate. On this particular subject we shall linger a little more in what follows. Post-modernism is generally placed in connection with post-industrialism, a phenomenon that brought about an unprecedented decentralization of society, the “humanization” of production through the gradual correction of its tendency towards massification, a new managerial flexibility, the relativization of the opposition between work and play, the dissemination of decision-making process, the decrease in the number of the “blue collars” (industrial workers) in favour of the “white collars” (employees from the domain of services), the total

transparency and speed of information, modular education, decisional mobility, cultural pluralism and cross-breeding, etc. As long as we limit ourselves to enumerating the positive determinations, it is apparent that not only Romania, but all the (former) socialist countries are anything but post-industrial. If, however, we accept that this concept may have its shadowy side, that it may be applied to negative phenomena as well, we have a different situation on our hands. Let us suppose, for example, that *post-industrialism* does not automatically mean surpassing industrialism. That it may as well apply to the failure of the latter – at a moment in which Eastern countries are lacking a better notion to describe the crisis engendered after it became impossible to conceal the fact that socialist industry, and everything connected to it in terms of mentalities, values, or day-to-day existence, were bankrupt.

In Romania, industrialism meant a reestablishment of the patriarchal mindset. The illusion of a country packed with oil derricks and furnaces next to ploughed fields and herds of livestock, with a homogenous and extremely joyful people, one large family in fact, in which the elderly sometimes boxed the ears of wayward youth and things went instantly back to normal, a people that went out to dance the round *hora* dance on Sundays in front of their apartment buildings, within the pan-national frames of the state-sponsored “Praise Romania” festival, and so on and so forth, was a crucial one for an entire epoch. From this point of departure, Romanian writers of the epoch can be divided into two categories: those who created/disseminated this illusion and those who understood that the illusion was counterproductive. From among the latter, some chose symbolically to signal the moral bankruptcy of ethno-Communism and, gradually and covertly, outlined a counterutopia, a black utopia, meant stealthily to erode the official one (I am thinking here of Virgil Mazilescu, Mariana Marin, Liviu Ioan Stoiciu, Alexandru Mușina, Florin Iaru and so many others). These are authors who *reacted*.

Other authors, however, tried to come up with alternatives of sensibility and perception, or, in other words, with existential alternatives. Marshall McLuhan said that artists are the antennae with which society prods the future. If we embrace the idea, then we could see the approach of the Romanian prose writers called “textualists” precisely as a prodding of the areas of the possible within Romanian society. Mircea Nedelciu, for instance, not only investigated atypical milieus from the point of view of communist industrialism (the worlds of the petty traffickers and spivs, the mafias in tourism, the “liberal” professions, etc.), but also experimented with new rhetorical means that allowed him to render a speedy, fragmented, kaleidoscopic life-style. This order was still somewhat unreal, owing to its marginality, but Nedelciu had the intuition of the direction in which society was going to evolve.

It emerges, therefore, that, by responding to the insightful feeling that a system which we might consider as an aberrant variant of industrialism was on its last leg, the approach of Romanian writing could “naturally” have come to resemble what was being done in the “downright post-industrial” world. Of course, we must not play blind to the direct influence that Western literary models exerted on Romanian writing, to imitations, borrowings, and assimilations. Yet, in the abovementioned cases, all such literary techniques are assimilated to the point of becoming original means of orientation in the word, and weapons in the struggle for survival.

In a post-modern civilization, fantasy becomes an effectual force of social change. The cultural structures, the way of life, the daily objects, they all bear the same imprint. The effect, however, is not necessarily that of lifelike spontaneity and natural diversity. The effort of continuously expecting the unexpected, of controlling and estheticizing disorder, can also create the feeling of unnaturalness, or of a laboratory creation – ingenious but somewhat unlikely. Something of this feeling could be found as well in a totalitarian post-Stalinist society. Established through crime and terror, such a society underwent a kind of cauterisation of the sensors – a general anaesthesia. Mass extermination was no longer a direct reality, but merely a memory, or less than even that. No longer present, it impregnated all reality, creating the feeling that you were in an abnormal environment, rather hostile to life. If to this we add the fact that communism explicitly proclaimed the artificiality of existence, the belief in social planning and social experimenting, there can be little doubt that one could form a powerful sensation of unnaturalness and the sensation that one's life occurred under a sheet of glass, in a vivarium.

Post-modernism, as a moment of civilization, is also about opulence, about a state of prosperous safety, about a strongly democratised luxuriousness, and about the cult for comfort. All of these features enter into open conflict with the imperative of suffering in the Judeo-Christian tradition, are imbued with that sensation the West has of itself that it is an island in a sea of Bolshevik and Islamic barbarity, and borrow the colours of the spectral memories of the gas chambers and crematoria from the near past. The result is a *Wetschmerz*, a *mal du siècle*, a mixture of voluptuousness and suffering, of cupidity, culpability and dread that we may call, with a word that rings deliciously in the ears of Western intellectual circles, *Decadentism*.

The Romania of the 1980s seemed to be at an astronomical distance from such refined perversities. Still, the analogy holds, because even in a world profoundly divided and atomized, the most probable refuge of the individual is still his own body and his own sensuality, burdened with remorse and obsessions.

Post-modernism, then, also has the acute feeling of a departure from history. The world seems to have reached an equilibrium between all interests, to have become a China, a realm which, for the span of millennia, has no longer any reason to evolve. The same feeling of departure from history could be found in the East as well. First of all, it existed at the level of ideology, because, as we well know, communism was Millenarist, then it existed in the form of the day-to-day exasperation of the person in the street, a reality ever since the shattering of reform dreams in the 1960s. The lengthy agony of communism was permeated by a sad feeling of stability. Totalitarianism, once established, became almost melancholic. Exterior constraints were fully internalised, assimilated into the genetic code. Still, in a way, this is the condition of any decadent period, which we may even define as a historical moment in which culture produces mutants.

Late communism was Alexandrian, eclectic, and incorporating necessary oases of contestation, if only to add stability to the system. It was a troglodyte world, yet not without its hierarchies of nuances, a world that required a sophisticated competence in slinking and surviving. Everything was regulated, so to speak, the chips were down. Well-oiled by every

imaginable form of corruption, the machine functioned so very well that it no longer required a human factor. The individual was thrown into a “no man’s land”, where he joined... whom else but his fellowman from the post-industrial society, who, in turn, experienced the same rupture. He too was coming from a very old world, burdened with a heavy heredity and with an impeccable social rotation, which evidently, even ostentatiously, functioned by itself.

Western man is born in a state of prosperity, Eastern Man, in one of precariousness: they do not meet under the auspices of post-modern hedonism. Still, they communicate through something that is of the very essence of this hedonism: a keen feeling of loneliness and vulnerability. This feeling immediately translates into an infinite self-love and self-pity. This delicate, passionate, devoted, feverish love for one’s own person, self-involved to the point of neurosis, crossed through the Iron Curtain in every direction, as if through soft cheese.

A case in point, to return to literature, seems to me to be the poetry of the Romanian 1980s generation. It is the work of people raised in admiration of the sacred monsters of the 1960s, growing on the idea of multilateral freedom, of the multifaceted man, of militant innocence, and of the poetic imaginary capable of changing the world. Permeated by a leftism as vague as it was explosive and generous, this poetry gradually evolves towards a total closure onto itself, towards lonesome fantasies, towards indulging in the authors’ own neuroses, towards the pleasure of the play with the combinatorial possibilities of language, towards the utopia of comfort, towards an aestheticism at times superb, at times merely precious. Through all these, the spirit of the poetry of the 1980s comes extremely close to the sensual autism that dominates the Western literature of the same period.

Reading the above, most of all the passages which may sound as if they lament the fate of poor Western people, to the mind of any man of good sense will have come the healthy saying: “A dog dies of too much walking, and a fool from worrying about other people’s business”. Let us go back, therefore, to what we have set out to accomplish, namely finding out how we can profitably relate to the concept of “post-modernism”.

In what I have said above, I have taken for granted that there exists a corpus of stylistic facts, of literary technologies, of motifs and themes common to the 1980s writing in Romania and elsewhere. I have then insisted that, beyond this purely formal level, we can also discover analogies with certain movements of the soul, with certain collective reveries and phobias of the so-called post-industrial civilizations. In conclusion, we may declare that there is an area in which the Western world and the Romanian world of the late 20th century meet both semantically and with respect to a common sensibility.

Now, this is the area in which the concept of post-modernism may operate. The concept as such is not called to define, or express, the intuition of a phenomenon’s essence. What “post-modernism” must accomplish is what in the jargon of sociology is called an *interface* relation, exemplified by “*me – Tarzan, you – Jane*”. It must establish a common language and a climate of goodwill in the (real or potential) dialogue with the Western world. In Roman Jakobson’s terms, this pertains to the *phatic* function of communication, which is that of controlling the channel of transmission. From the point of view of Romanian literature,

post-modernism ought to be thought of as just such a “phatic” instrument. Whereas the critic must be, to resort this time to Joseph Hillis Miller’s term, a *host*, an Amphitryon.

One must, therefore, understand that this concept has a purely pragmatic value. It functions just as a first approximation, as a first *translation*, an electronic and a quasi-automatic one. “Romanian post-modernism” is a public relation strategy, an operator meant to tame the image of the Other, to render it more familiar. Starting, however, from this platform, that of the *similar*, you may progressively stir the interest for what is *dis-similar*. What is different will then lend itself to be perceived no longer as exotic, picturesque, vaguely ridiculous, but, directly, as fascinating. The critic must lure his “foreign guest” beyond analogies with post-modernism and post-modernity, into a new determination, which utterly modifies the meaning of what has passed as familiar until then. This will be a point beyond which everything that has to do with the rhetoric or the psychology of “post-modernism” changes its aseptic and congenial appearance and begins to serve for the unravelling of a story of terror and mute desperation, of maddening expectation, of slow degradation, stubbornness, patience, cunning and cowardice.

Speaking of the mediation between Romania and the West, it remains to be said that this West is in fact nothing but a slice of the Romanians’ own consciousness, one lobe of their brain. Eastern intellectuals, the Marxian included, matured, without exception, on the tradition of European thinking. Their concepts, values, taste are born quite naturally out of the Western tradition. The reality that these people inhabit is physiologically different from that of the West, yet they simply *do not* have any other mental model of the world except the Western one. This “West”, in fact, is a deeply internalised cluster of norms and criteria, a superego that permanently supervises them and makes them feel guilty.

The problem of the critic is, perhaps, that of reconciling the superego with the self, and that of employing the ruse of “post-modernism”, while denying it from inside, by stealth. He will then lead the alienated and snobbish Romanian intellectual consciousness into a gradual awareness and understanding of the real life in the midst of which it finds itself immersed.

There may be just one more fact left to bring to mind: that the years 1980s are over, and with them the illusion that history is at an end. The world we live in is unpredictable for everyone, rich or poor, strong or weak, intelligent or dull. “Post-modernism” already belongs to another epoch. It once gave shape to a comfortable and voluptuous sclerosis. However, now people are beginning to realise that they are not safe and that they cannot find their security through comfort, but only through moral effort. “Post-modernism” is over, has shut itself up for ever in the shell of the 1980s. The chance of Romanian literature is to take part in this feverish search for the revelation, for fundamental experiences meant to lead to a rebirth and to an intellectual revolution.

To justify ourselves using post-modernism is a shrewd and useful ploy, yet in moments such as these, when it is possible to discover unexplored territories, this may just as well be a huge waste of time.

La poésie du «nouveau paradigme»: problématiques, tendances

PAUL CERNAT

The article envisages the new postmodern poetic paradigm, constituted in the 80's and substantially differing from the previous literary generations. The author discusses the diversity of expressions the poets from the 80's use, especially since they do not rally to a single mode of thought and creation, although adopting a rather vague, tentacle-like concept of poetry.

Mots-clés: Postmodernisme, la génération littéraire '80, poètes postmodernes, «manifestes postmodernistes»

Si, pendant la dixième décennie, parler de postmodernisme devient de plus en plus légitime, les choses se compliquent dès qu'il s'agit de poésie bien que les partisans de la cause n'aient pas ménagé leurs efforts au cours de ces vingt dernières années. En définitive, ce que l'on a désigné par *optzecism* – soit la littérature des années '80 – était un terme d'usage local, difficile à expliquer au-delà des frontières de la Roumanie tout comme, d'ailleurs, ce cloisonnement décimal des générations/promotions de créateurs. La périodisation en question – dont Laurențiu Ulici fut le plus fervent défenseur – prit forme à l'intérieur du système communiste comme une combinaison entre le classique «esprit du temps» et les plans quinquennaux. Ce n'est que le postmodernisme qui fournit, dans la seconde moitié de la neuvième décennie, un passeport qui ouvre à «la nouvelle génération» les portes de l'univers – la globalisation du «rêve américain» et le déclin soviétique aidant (Nicolae Leahu va parler d'un postmodernisme qui s'autochtonise). Il fut, en même temps, ce terme intégrateur, de synthèse que ne pouvaient être ni le «textualisme» ni «l'expérimentalisme» ni le «lunédisme» (le nom vient du Cénacle de Lundi). Ce furent pourtant les poètes du «nouveau paradigme», bien plus véhéments que les prosateurs, qui se dressèrent contre ce concept vague, protéique par excellence. Les ranger sous la même enseigne risquait de soulever des réactions de rejet, notamment parmi les promotions les plus récentes et «les '80» «périphériques» qui ne se réclament pas du «-isme» en question. Les explications ne manquent pas et, pour mieux comprendre le phénomène, il convient d'ignorer l'écran déformant des courants «pour» ou «contre», des jeux de pouvoir, des stéréotypes idéologiques et des compétitions – qui prennent le canon pour enjeu – entre identités culturelles. Il faut dire que presque toutes les approches «monographiques» du phénomène poétique respectif appartiennent à des gens «du système» ou à des partisans de celui-ci: Radu G. Țeposu (*L'histoire tragique et grotesque de la sombre neuvième décennie littéraire*), Mircea Cărtărescu (*Le postmodernisme roumain*), Ion Bogdan Lefter (*Flashback 1985. Les commencements de «la nouvelle poésie»*), Andrei Bodiș (*La direction quatre-vingt*

dans la poésie roumaine de l'après-guerre) et Nicolae Leahu (*La poésie de la génération '80*), ce Bessarabien quatre-vingtard à outrance, relativement excentrique. Gheorghe Crăciun est le seul à avoir tenté un placement systématique dans un cadre typologique international: dans l'*Isberg de la poésie moderne* il en discute comme d'une espèce de poésie *transitive* et se défend d'utiliser le terme de «postmodernisme». On pourrait imputer à la critique l'absence d'une approche synthétique neutre, non-impliquée, aux contextes multiples, nuancée de la génération '80. Mais tout n'est pas perdu, l'élaboration d'une histoire ne fait que commencer...

L'un des problèmes qui n'a pas reçu une réponse suffisamment satisfaisante concerne la relation entre «le nouveau paradigme» poétique et le postmodernisme. Ce dernier est-il devenu une fatalité épistémique en voie de se généraliser – cependant qu'on assiste au problématique «épuisement» du modernisme et des néo-avangardismes – ou bien il prolonge une étape dépassée, illustrée en premier lieu par le noyau dur du «Cénacle de Lundi», cette citadelle de l'*optzecism* et par quelques noms isolés ? Je ne prétends pas (ce serait excessif de ma part) de répondre à cette question. Plus modestement, je me propose d'esquisser un bilan d'étape et une *synopsis* des principales tendances poétiques actives qui se rattachent à l'épineuse question. Mais d'abord – un rapide «état des lieux».

Mis à part les rares cas des pionniers de l'expérimentalisme *underground* des années '70 (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun) et les interventions de certains critiques de la génération respective, ce que nous pourrions appeler à la rigueur «l'idéologie» '80 fut élaboré avant tout dans la zone de la poésie. Les premiers textes sur le postmodernisme qui paraissent en Roumanie (Barbu Brezianu, 1974, Ștefan Stoescu, 1980) parlent de poètes américains. Le «quotidianisme», le «biographisme» ou la «textistence» sont des concepts (ou des pseudo-concepts) véhiculés par les poètes et après 1990 – après 2000 surtout – la contestation de l'*optzecism* et du postmodernisme ressort à cette même zone. Que les poètes aient choisi pour se manifester un milieu quasi-informel – à savoir le Cénacle de Lundi de la Faculté de Lettres de Bucarest – patronné par le numéro 1 de la critique littéraire de l'époque (Nicolae Manolescu) et que les prosateurs se fussent groupés autour de Ov. S. Crohmălniceanu, critique et historien littéraire au passé réaliste-socialiste bien connu et dont l'implication dans les «batailles» idéologiques du moment s'étaient faite plus discrète ne manque pas de signification. Les rivalités entre les critiques qui tentaient, en «légitimant» ou en délégitimant la nouvelle génération, d'acquérir un surcroît de capital d'autorité dans le champ culturel furent plus visibles dans les débats qui prenaient pour cible la poésie. Le conflit idéologique qui a dominé la culture roumaine à ce moment-là et qui mettait aux prises les adeptes de l'autochtonisme protochroniste soutenu par la Securitate et ceux du synchronisme cosmopolite, «libéral» qui bénéficiait du soutien très discret de certains membres de la nomenklatura moins attachés aux dogmes du parti entraîna dans son tourbillon surtout la poésie «jeune» qui était montrée du doigt et stigmatisée comme insanie, singerie démythisante, anarchique et hostile aux valeurs nationales. Il ne faut pas oublier que la poésie a constitué, tant que dura le régime communiste, un discours privilégié aussi bien comme arme de l'agitation, de la propagande et de la flagornerie officielle que comme refuge et évasion – avec un maximum de tolérance (en raison d'une audience plus modeste) pour les écrivains insoumis. D'ailleurs, à commencer par «le siècle romantique» la poésie a toujours été un élément constitutif du discours identitaire

autochtone dont l'autorité n'a fait que s'accroître avec l'émergence du mythe du «poète national» Mihai Eminescu. L'énorme audience dont a joui dans les années '70-'90 le Cénacle «Flacăra» dirigé par un poète (Adrian Păunescu) et qui tirait sa substance de l'action poétique de masses, les festivals et concours pléthoriques organisés un peu partout dans le pays sous le regard bienveillant des plus hautes instances politiques parlent suffisamment de ce rôle «légitimateur». Le Cénacle «Flacăra» (par l'entremise d'Adrian Păunescu) avait importé et confisqué au profit officiel la contre-culture américaine *beat* et *flower-power* des années '60. La poésie de la «génération en jeans» a été, à son tour, un épiphénomène de la contre-culture *hippie* mais à rebours: active au sens strictement littéraire et opposée à «l'amateurisme» à teinte idéologique de la culture de masses. La subversion esthétique, la dérision ironique-parodique que l'on réservait aux poncifs de la culture officielle ou confisqués par cette dernière, l'implication éperdue dans les données du quotidien immédiat (espace public) et de l'auto-biographie nue («espace» privé), dans ses sensations, ses fantasmes et ses sentiments mesurent l'érosion et la décomposition de la mythologie du Système. D'autant que les éléments de quotidien «plébéien» qui envahissaient le tissu poétique défiaient l'embellissement utopique du réel voulu par la propagande du régime et que «le personnelisme» et le style informel, démythologisant et anti-solennel contrariaient l'«impersonnel» et la solennité ampoulée, oraculaire des styles institutionnalisés. Il n'en va pas autrement, ou peu s'en faut, pour ce qui est des «précurseurs» – invoqués obsessionnellement par les cartographes de la génération: si la typologie postmoderne de certains des prosateurs de «l'école de Tîrgoviște» réunit un consensus relatif, la poésie offre bien plus que des «traits de famille»: les premiers poèmes de Ion Vinea ou Tristan Tzara, la poésie-reportage de l'avant-gardiste Geo Bogza, la notation biographique nue de la poésie du dernier Bacovia, la «génération de la guerre» des années '40 (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Victor Torynopol), en passant par le «carnavalesque» de Leonid Dimov, par l'intertextualisme maniériste-philologique de Șerban Foartă, par la féerie intimement sensuelle d'Emil Brumaru et par le biographisme fantasque de Mircea Ivănescu (tempérament de Bacovia qui proustianise sur le modèle de prose narrative de la poésie américaine) et jusqu'aux poètes allemands quotidienistes et politiquement subversifs des années '70 de l'Aktionsgruppe Banat (Herta Muller, Rolf Bossert, William Totok, Johann Lipett, Anemone Latzina, Richard Wagner), les nombreux auteurs ralliés à la tendance mentionnée: l'«intimiste» Petre Stoica, l'existentialiste calophile Florin Mugur, la néo-expressionniste Angela Marinescu et l'absurdiste Constantin Abăluță, le post-onirique Virgil Mazilescu, le funambulesque Mihai Ursachi, sans oublier les développements plus tardifs de la poésie des coryphées de la génération post-stalinienne Nichita Stănescu et Marin Sorescu, le surréalisme «domestiqué» de Gellu Naum ... etc. Mais le modèle le plus productif de la poésie des trois dernières décennies reste sans conteste Mircea Ivănescu.

La critique est relative unanime à admettre que si les années '70 voient s'installer un certain maniérisme et un épuisement des formules «néomodernistes» que l'on avait découvertes et imposées avec un très sincère enthousiasme après la parenthèse proletcultiste, les années '80 ont imposé un nouveau modèle créatif, une nouvelle vision du monde et, implicitement, un nouveau paradigme poétique. Par ailleurs, si la récupération – dans un nouveau contexte culturel-historique – du modernisme de l'entre-deux-guerres par les poètes de la génération

'60 (du «dégel» post-Staline) a représenté un type d'attitude «régressive», nostalgique-réformatrice, l'action de la génération '80 est ressentie comme re-synchronisation «progressiste», de perspective. Son décalage par rapport aux modèles externes est de 10-20 ans alors que les écrivains des années '60 – point tout à fait étrangers, pourtant, aux tendances internationales contemporaines – semblent dater face aux tendances «novatrices» de l'après-guerre. Autre chose: si ces artistes-là ont un rapport «naturel» et «spontané» avec le langage et la convention textuelle, s'ils prolongent ainsi une attitude euphorique de type romantique, la génération '80 dé-naturalise et démythise la convention, elle ouvre le texte à l'immanence du référent – du «réel» et du texte en même temps. Dans *L'Isberg de la poésie moderne*, Gheorghe Crăciun rappelle que la poésie (néo)moderniste des années '60-'70 a une dominante «réflexive» (élevée, non-référentielle, orphique, abstraite, oraculaire, caractérisée par la transcendance métaphorique et symbolique) alors que la poésie «des '80» – post-moderne, éventuellement – est un mélange de poésie «textuelle» ludique-expérimentale, obsédée par l'exploration des conventions du langage et de poésie «transitive», fortement dénotative, prosaïsante, ouverte tout naturellement au contingent «plébéien», à la matérialité du texte et au concret immédiat du vécu quotidien et biographique. Pas étonnant, dès lors, que le modèle de la poésie de Blaga (des années '20-'30) – proche du mythe et du folklore, panthéiste-bucolique, récupéré en grande partie y compris par le discours patriotique officiel dans les années '60-'70 soit rejeté en bloc au profit d'une variante «adoucie» expérimentalement de la poésie de l'avant-garde doublée par la récupération de certains ingrédients tels la dénotation existentielle, carrément biographique, apparemment libre de convention de Bacovia, le concret artisanal de Tudor Arghezi et – pourquoi pas – la rigueur intellectuelle de Ion Barbu. La présence d'échos (nullement parodiques) rappelant Nichita Stănescu, visibles surtout chez Ion Stratan et Traian T. Coșovei ou verrat de la zone de l'expressionnisme oraculaire post-Blaga ne peut être ignorée même si on considère qu'elle n'est pas «spécifique»: en ce moment de rupture qui se situe à la fin des années '70 et au début des années '80, la poétique des générations précédentes se singularisait par un contraste frappant, choquant. Quant à la composante «expérimentaliste» – théorisée par Marin Mincu dans la voie ouverte par Angelo Guglielmi et Umberto Eco – elle est loin de la véhémence de l'avant-garde historique. Son intérêt est centré sur «les articulations formantes de l'oeuvre» et sur l'exploration d'un nouveau type d'authenticité personnelle qui s'actualise dans le texte. Paradoxalement, à mesure que l'authenticité autobiographique, la prise sur le réel quotidien et la biographie de l'individu concret gagnent en importance, que les ingrédients «modernistes», lyriques, visionnaires-symboliques, intellectuels s'estompent dans le tissu de la poésie, entre les textes des auteurs il y a comme une ressemblance de plus en plus accusée, ressemblance qui devient flagrante dans la poésie «jeune» des années '90 et, surtout, 2000. La plupart des commentateurs s'empresent de faire remarquer l'absence de lyrisme, de métaphore propre à ce type de poésie. Pourtant, pour éviter les confusions, dont certaines furent délibérément entretenues, il convient de préciser que ni le lyrisme ni – à plus forte raison – la métaphore n'ont été évacués mais dotés d'une nouvelle signification. Ils quittent l'avant-scène pour se retirer, discrètement et *récessivement*. et occuper une place plus modeste

aux côtés d'autres «véhicules»: la narrativité de la prose, le découpage quotidien, le plurilinguisme etc.

La génération littéraire '80 est la première en Roumanie à s'être formée, dans son adolescence, à «l'école» de la culture pop-rock, plus exactement vers la fin de la période de détente (1970-1975) consécutive à la dictature du prolétariat. Les références qu'on avait sur le domaine ne rendent pas sa poésie plus «accessible» mais lui donnent un air familier qui répond à la sensibilité informée par le «consumérisme» de seconde main qui s'était glissé dans la grisaille abrutissante et paupérisée de la Roumanie socialiste. Le modèle de la poésie *beat* a été, bien entendu, reformulé, dans une variante *soft*, hors-idéologie, épurée de sa dimensions anarchique. Lorsque Mircea Cărtărescu se tourne vers l'avant-garde historique, c'est l'imagisme d'Ilarie Voronca qu'il choisit pour guide et non la virulence sans fard de Geo Bogza, Gherasim Luca ou Gellu Naum. L'auteur des *Poèmes d'amour* a été accusé plus d'une fois par son rival Alexandru Mușina (voir les articles de ce dernier *Le postmodernisme aux portes de l'Orient*, *Le Paradis dans la poubelle* etc.) et par ses disciples pour une soi-disante propension à l'évasionisme esthétique – compensation féérique, exubérante et opulente de la misère et de l'abrutissement quotidiens de la dernière phase du communisme de Ceaușescu. Au commencement des années '30, Voronca aussi avait été expulsé de la revue *unu* par ses coéquipiers pour cause d'évasionisme apolitique et pour avoir «pactisé avec la bourgeoisie»... Or, les mots d'ordre de la poésie «des '80» furent, comme on ne le sait que trop, «le quotidien», «le nouveau pacte avec le réel» et «la descente de la poésie dans la rue» (même si on descendait directement des bibliothèques de la faculté). De ce point de vue, équivaloir le modèle poétique dont nous parlions plus tôt aux particularités attribuées, un peu trop vite, à la poésie de Cărtărescu reste un abus explicable par un vice de perspective: en raison du prestige et de l'audience du plus important poète '80 (le plus gâté aussi par la critique qui faisait autorité) l'*optzecism* «standard» en arrive à être confondu, par l'*effet de leader*, avec sa poésie de la même manière que la prose «des '80» est assimilée – avec plus de justesse dans ce cas – à la littérature de Mircea Nedelciu. Il faut reconnaître que l'auteur lui même a contribué à accréditer cette perception... Quoi qu'il en soit, la poésie de Cărtărescu est associée – par la vertu d'une mécanique implacable – à une gouaille artisanale, frivole, livresque, parodique, dépourvue de «profondeur» ontologique bien que la formule de l'auteur – débitrice d'Arghezi, de Dimov et ... de Mircea Horia Simionescu – tendait, par contre, à amplifier l'(auto)biographisme par un visionarisme kaléidoscopique, encyclopédique et totalisant, débouchant sur la métaphysique. Mais ce n'est que sa prose qui livrera le Cărtărescu visionnaire. .

Il est intéressant d'observer comment – après 1986 – les deux «rivaux», Mircea Cărtărescu et Alexandru Mușina manipulent stratégiquement les concepts de «postmodernisme» et, respectivement, de «nouvel anthropocentrisme». Ils se retrouvent sur des éléments tels l'option pour le modèle de la poésie américaine (le *personism* de l'école de Black Mountain etc), le quotidienisme, le nouveau statut – concret, biographique, immanent ... – du moi poétique mais comme Mușina dénie à la génération le terme emblématique de «postmodernisme», il va le transférer exclusivement presque sur Cărtărescu, éventuellement sur ses collègues qui figurent dans la première anthologie du Cénacle de Lundi: Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Ion Stratan. L'ironie veut que ces deux derniers soient grandement tributaires au (néo)modernisme

«métaphorique-abstractisant» ! Le refus d'accepter «l'esthétisme d'évasion» est au fond une question d'éthique, d'attitude. Dans cette logique, le *postmodernisme* ne serait que l'apanage rudimentaire-synchroniste d'un groupe minoritaire de la Capitale (Mușina, lui, habitait la ville de Brașov, au centre du pays), sans prise sur la réalité locale alors que pour l'essentiel l'*optzecism* prendrait pour étiquette «le nouvel anthropocentrisme», dont l'engagement existentiel l'entraîne dans la réalité immédiate la plus dure, la plus désagréable. Trop excentrique et rencunier, le terme élaboré par Mușina n'a pas pris, il avait peu de chances, d'ailleurs. Mais la réalité poétique, elle, est restée...

Ces considérations mises à part, il serait intéressant de voir dans quelle mesure la poésie «des '80», avec ou sans la dimension maniériste-parodique et livresque-intertextuelle a représenté un symptôme de l'américanisation culturelle ayant, en toile de fond, la Guerre Froide entre les deux grands bloc militaires (l'OTAN et, respectivement, le Traité de Varsovie). Il va sans dire que l'influence de la poésie américaine, véhiculée par T. S. Eliot, Ezra Pound, Frank O'Hara, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti ou Sylvia Path a été dominante voire décisive. Mais les modèles littéraires sont bien plus nombreux: à commencer par Kavafis (dont la clarté limpide imprègne la poésie de Petru Romoșan ou Matei Vișniec), les néo-avant-gardes françaises (la métapoésie théorisante de Bogdan Ghiu), le néo-expressionisme, le surréalisme et l'existentialisme et jusqu'à la poésie allemande post-Brecht de l'Aktionsgruppe Banat (l'anthologie de Peter Motzan, *Vent moyen jusqu'à fort*, a eu un écho déterminant sur beaucoup de jeunes poètes roumains dans les années '80) sans parler des modèles internes. Dans l'ensemble, à ce moment-là, la poésie «jeune» roumaine se caractérise par l'ecclésiastisme des formules, par le mélange de culturalisme livresque, ironique-parodique et de quotidienisme plus ou moins «biographiste» ou «personist», auxquels s'ajoute une certaine sophistication «moderniste», abstraite-réflexive. Publiée la même année que *Air avec diamants*, la seconde anthologie du Cénacle de Lundi intitulée *Cinq* réunit, comme on l'a dit, quelques tendances «marginales» par rapports à celles que l'on retrouvait dans la première: le «personism» (auto)ironique de Romulus Bucur (l'un des plus «pures» formules de la génération, active et productive dans la poésie des années 2000), le quotidienisme subversif et histrionique d'Alexandru Mușina, le désespoir existentiel de Mariana Marin, le conceptualisme de Ion Bogdan Lefter et le textualisme minimaliste de Bogdan Ghiu. Les deux anthologies sont pourtant loin de nous donner une image pertinente de la typologie et de la valeur de cette poésie. Des poètes représentatifs n'y figurent pas: Ion Mureșan, Nichita Danilov, Liviu Ioan Stoiciu, Magdalena Ghica, Matei Vișniec, Marta Petreu, Petru Romoșan, Elena Ștefoi. Pour donner une image plus nette de la poésie de la génération, les approches critiques et esthétiques, typologiques et sociologiques se doivent de se pencher avec un plus de nuances et circonspection sur certaines perspectives de type «régional», de définir avec plus d'attention les relations entre «le Centre» et «les Périphéries». Le polycentrisme de la génération pour laquelle les principaux noyaux d'irradiation furent les revues *Echinox* (Cluj), *Dialog* (Iași), *Astra* (Brașov), *Orizont* (Timișoara), *Euphorion* (Sibiu), *Atheneu* (Bacău) etc. ne peut être ignoré même si le ton fut donné par les cénacles de la Capitale (Le Cénacle de Lundi, et après 1985 le Cénacle «Universitas»). Par la force des choses, ces cénacles bucarestois accueillèrent nombre de jeunes arrivés de la province (le «dépaysement» et le «re-paysement» sont des mouvements

courants) avec des enjeux et attitudes fort différents. Parmi eux, les jeunes représentants du «groupe de Braşov», disciples d'Alexandru Muşina: Andrei Bodi, Caius Dobrescu, Simona Popescu, Marius Oprea, auteurs, en 1990, d'une anthologie-manifeste, *Pause de respiration*. Les différences régionales existent bien mais elles sont relatives et rendent compte de mentalités et stéréotypiques spécifiques: les Transylvains et, de manière générale, les «périphériques» sont plus attachés à la mentalité de l'Europe centrale et plus perméables à l'influence du lyrisme néo-expressionniste ou existentialiste, grave, dramatique, sentencieux, fermés au ludique frivole, «balkanique» tandis que les Bucarestois «lunédistes» s'avèrent plus tentés par le maniérisme pittoresque et l'esthétisme «levantin», ludique, imagé et carnavalesque (dans la ligne Arghezi-Leonid Dimov). En témoignent les poèmes de Ion Mureşan, Petru Romoşan, Andrei Zanca, Viorel Mureşan, Marta Petreu, Virgil Mihaiu, Dumitru Chioaru, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coşovei. Pourtant, il y a parmi les Bucarestois des poètes – Mariana Marin ou Elena Ştefoi, par exemple – qui doivent beaucoup à la première tendance mentionnée. Et le «maniérisme» de Bogdan Ghiu ou Ion Bogdan Lefter n'est ni ludique ni pittoresque ni spectaculaire, il est réflexif, conceptualiste, frôlant l'essai. Y a-t-il un «*optzecism* poétique moldave»? On peut se le demander: quel rapport entre la dérision colloquiale, à touches sarcastiques de la narrativité mytho-poétique de Ioan Liviu Stoiciu (*Au fanion, Le coeur de rayons*) et les paraboles fantasques de Nichita Danilov où percent des échos qui rappellent tantôt le surréalisme et tantôt Dostoievski ou Poe (*Arlequins au bord du champ*) ou encore entre les calligraphies amères-intériorisées de Mariana Codruţ et le pathétisme existentiel qui rententit dans les poèmes d'Aurel Dumitraşcu et autres? Ce lien serait-il le lyrisme néo-expressionniste? Pour ne plus parler d'autres exemples, difficilement classables, Călin Vlasie, par exemple, originaire de la ville de Piteşti, un néo-barbien à prédispositions pour la distopie S.F. ... Une réponse, entre autres, serait que nous sommes – est-ce un symptôme post-moderne? – sur un terrain des nébuleuses conceptuelles, où la seule chose qui compte c'est «l'air de famille». Au fond, tous les panoramas critiques de la poésie «des '80» mettent l'accent sur sa diversité typologique. Ce n'est ni dans le «biographisme» ni dans le «quotidianisme» ni dans l'«expérimentalisme», dans le «textualisme», l'«ironie» ou «l'intertextualisme parodique» que l'on trouve la véritable essence du changement de paradigme. Elle est dans *le refus de la transcendance abstraite, nébuleuse du texte et dans l'acceptation naturelle de l'immanence textuelle* nonobstant le caractère fantasque, expérimentaliste ou biographiste à outrance de la formule adoptée, que l'on choisisse le poème long, alluvionnaire, discursif ou le poème court concentré, lucarne qui donne sur la matérialité énigmatique du réel ou du texte.... Et toujours, quelle que soit la formule, la note spécifique de la poésie «des '80» reste la conscience théorique/l'intellectualité plaquée sur du concret, avantages et limites (émotion asptisée, lyrisme évacué) compris. Exprimée dans des volumes très remarquables (Mircea Cărtărescu, Ion Mureşan, Nichita Danilov, Mariana Marin, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Alexandru Muşina, Romulus Bucur etc.) la poétique de la génération risque souvent de dévorer ses protagonistes.

Une des particularités à signaler est l'enracinement dans le citadin. Il jouit d'un immense prestige d'autant plus que, à quelques exceptions près, attribuables d'habitude aux «précurseurs», la poésie des années '60-'70 avait été dominée par le ruralisme, le bucolique, le retour à la nature fort bien représentés chez Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana

Blandiana, Gheorghe Pituț, Adrian Păunescu, George Alboiu. Un choix qui, fort probablement, n'est pas uniquement sociologique mais idéologique aussi, en réaction à la politique officielle qui rêvait d'un retour des intellectuels dans les campagnes (et qui s'accompagnait d'une propagande idéalisante) et en hommage poétique à l'idéologie citadiniste qui avait prévalu dans l'entre-deux-guerres, modernisatrice et synchroniste. C'était une émancipation culturelle et civilisationnelle de la tutelle du ruralisme «provincial» dans un moment où, de toutes façons le mal était fait puisque l'industrialisation avait provoqué une hybridation réciproque entre la ville et les campagnes. Vu soit à travers des verres compensateurs, quasi-mythisants (Mircea Cărtărescu, Magdalena Ghica, Virgil Mihaiu ou Traian T. Coșovei) soit dans toute sa grisaille hideuse, désolante ou grotesque (par de nombreux autres représentants de la génération), *la ville dominante* n'angoisse plus, n'est plus source d'inadaptation ou de nostalgies champêtres cependant que le discours ruralisant subit le vitriolant humour étudiantin. (voir les corrosives *Géorgiques* de Cărtărescu). Porteuse d'une attitude *bourgeoise* par excellence, la génération '80 constitue (aux côtés du futurisme et du constructivisme de l'avant-garde historique) la première direction poétique importante en Roumanie – pays à dominante rurale jusqu'il n'y a pas longtemps où l'univers citadin est assumé en doses massives et avec beaucoup de naturel, sans traumatisme aucun.

Une vérité banale: toute la poésie des débutants contenue dans ce volume des années '80 n'en relève pas. Bien au contraire. Mais comme notre propos n'était pas un panorama complet de cette production, nous nous attacherons à en enregistrer les nouvelles directions «productives». À partir d'un certain moment, les jeunes qui réchignent à accepter les servitudes imposées par le régime ont de plus en plus de mal à débiter par un volume individuel. En 1985, le Cénacle de Lundi est interdit (la même année voit la disparition du célèbre cénacle «Flacăra» car le système communiste, en voie d'extinction, bouche les soupapes), il est extrêmement rare qu'un des membres même marquants du cénacle étudiantin «Universitas» (dirigé par Mircea Martin) puisse être publié en volume. Une de ces exceptions: un excellent poète post-lunédiste, Cristian Popescu (La Famille Popescu, Collection «le plus petit livre qui soit», 1987, *Avant propos*, Éditions Cartea Românească, 1988). On a toujours dit que les différences entre les «lunédistes» et les nouveaux venus tiennent plutôt à l'attitude qu'à la poétique proprement-dite. Et pourtant: insolite et productive, la formule de Cristian Popescu, un authentique «damné», mort prématurément, a offert un véritable repère aux poètes de la dixième décennie. Sa «nouveau» tient moins dans la composante stylistique-rhétorique (il écrit des poèmes en prose où la confession biographique et l'essai se fondent dans des «faire-parts» à la Urmuz) que dans les ingrédients utilisés: fantasmes obsédants de l'aliénation et de la mort, ses textes dévoilent le visage tragique du kitsch – y compris du «pop-art» – quotidien, l'esprit tutélaire de Caragiale rend des échos grotesques-métaphysiques après avoir tâté du Dostoïevski et du Berdiaeff. Les poètes qui se sont affirmés bruyamment au début des années '90 sous l'étiquette de ces années, précisément («les '90»): Horia Gârbea, Daniel Bănuțescu, Floarea Țuțuianu, Rodica Draghincescu, Mihail Gălățanu, Lucian Vasilescu, Valentin Iacob etc. sont, en général des auteurs d'une valeur inégale, chez qui la sexualisation «de bas-fonds», affectant la bohème et parfois proche du journalisme du discours poétique risque d'aggraver l'excès parodique que l'on attribue généralement à des prédécesseurs (Cărtărescu, Iaru, Stratan). Leur

style marqué par l'affectivité est moins contrôlé au niveau rhétorique, le détournement par le kitsch de la culture élevée fournit, au mieux, un spectacle grotesque et dramatique de l'humain en dérive (Daniel Bănuțescu, Lucian Vasilescu) quand elle n'échoue pas en effets d'un goût douteux (Mihail Gălățanu, Valentin Iacob). La volupté avec laquelle ils plongent dans le vulgaire et le suburbain, le goût pervers pour l'exhibitionisme sexualisant, attitudes abondamment encouragées par Dan-Silviu Boerescu, le critique-mentor du groupe, les situe en dessous de la poétique plus surveillée, plus technique, plus engagée dans une direction existentielle des auteurs du «groupe de Brașov»: énigmatique-symbolique chez Marius Oprea, mélange d'expériment discursif et esprit *punk* chez Caius Dobrescu, maximum de simplicité réaliste-biographique ambiguë, partition de l'innocence enfantine à orchestration polyphonique sur canevas d'âges personnels chez Simona Popescu, l'une des voix poétiques les plus authentiquement raffinées des 15 dernières années, elle représente au fond une radicalisation de l'attitude de la génération '80 dans sa variante «personiste». À la fin des années '80, le groupe de Brașov comptait d'autres noms intéressants: l'expérimentaliste Marius Daniel Popescu ou le subtil-réflexif Sergiu Ștefănescu. Emigrés politiques, leur récupération sera tardive et sans écho.

Tout comme dans la prose, l'après-communisme facilitera le retour du refoulé thématique et lexical: les références sexuelles, politiques et religieuses, l'exploration physiologique, la réactivité sociale envahissent d'autorité le devant de la scène cependant que s'accroît la pression de la culture pop et media. À remarquer que, après 1990, c'est la province qui domine la poésie tout en se manifestant, parfois, dans la Capitale. Judith Mesaros (Arad) valorise dans ses poèmes le (néo)expressionnisme «psychédélique», la narrativité biographique ample, transitive, à échappées (anti)mythologisantes sur les souterrains de la condition périphérique atteint des sommets dans la poésie de Ioan Es. Pop (Maramureș), l'auteur-fétiche de la dixième décennie. Chez les poètes qui s'affirment après 2000 (Ruxandra Novac ou Ioana Nicolaie), on peut décélérer des échos venus de leur poésie. Un filon surréaliste existe aussi, qui renvoie à Gellu Naum: il traverse la poésie, souvent transfigurée, de Nora Iuga, visite Dan Stanciu et Simona Popescu, est exploré – avec des résultats inégaux – par les jeunes Adela Greceanu et Iulian Tănase. Au niveau social et esthétique, le phénomène des auteurs groupés par zones et/ou par cénacles, d'une hétérogénéité qui défie tout programme de circonstance ne manque pas d'être significatif. Ils sont coagulés généralement autour de ... la génération '80 que ce soit à Brașov, à Iași (Club 8), à Cluj (Directia 9), à Timișoara ... les exemples ne s'arrêtent pas là, on les retrouve dans d'autres centres universitaires. Le «groupe de Brașov», ou ce qu'il en reste, réuni autour d'Alexandru Mușina dans la nouvelle Université de la ville, réussit à attirer de jeunes poètes «alternatifs» venus d'une «périphérie» de l'Est: la République de Moldavie. Les Moldaves, certains d'entre eux (Dumitru Crudu, Ștefan Baștovoi, Alexandru Vakulovski, Iulian Frunțașu), pétrissent dans un discours de l'exaspération, de la frustration et de la révolte des ingrédients expérimentaux, existentiels, biographistes, intertextuels ou «mystiques». D'autres Moldaves (post) '80: Vasile Gârne_ ou Emilian Galaicu-Păun resteront fidèles aux commandements civiques de la revue *Contrafort* de Kichinew. Deux auteurs, originaires de Brașov, qui débute vers la milieu des années '90, jetteront un pont vers les milieux des cénacles de Bucarest: Mihai Ignat, introspectif, elliptique, intellectuel, influencé par Mircea Ivănescu et

Virgil Mazilescu et son jeune condisciple, Marius Ianuş, néo-beatnik «anarchiste», qui fait penser au jeune Geo Bogza et qui cache, histrion, sous une révolte impénitente, une sensibilité de Bacovia et une aliénation à accents sentimentaux. Auteur d'une «scandaleuse» pastiche *second hand* d'Allen Ginsberg (*L'Amérique* reformulée en *La Roumanie* par Petru Ilieşu de Timișoara) il deviendra vers la fin de la décennie le prophète d'une nouvelle sensibilité qu'il appelle «fracturiste» dans un manifeste écrit avec Dumitru Crudu et que certains critiques (en général hostiles à l'*optzecism* idéologique) décrivent comme «millénarisme» ou «génération 2000». Une sensibilité antiintellectualiste, viscérale, rebelle, attirée par le sordide de l'existence et la misère morale de tous les jours qu'offre la société de consommation agonise dans les vers voisins du reportage des représentants les plus visibles de cette tendance. Hantés par des cruautés néo-expressionnistes et par des confessions violentes, «autofictionnelles», ils refont les gestes provocateurs des *beatniks* (combinés avec la vulgarité «zonarde» de la culture *hip-hop*) et enregistrent fidèlement le diagramme psycho-littéraire d'une «génération sans mémoire» qui s'est aliéné le passé des parents et la mémoire de la culture «classique». D'autres groupes dont la visibilité les recommandent (mais qui ne sont pas les seuls, loin de là): le Club 8 de Iași – transgénérationnel, ce qui explique sa longévité et «Le Célèbre animal» d'Arad.

Autres précédents invoqués à tort ou à raison par certains protagonistes: Bacovia, le jeune Geo Bogza, «la génération de la guerre» (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Victor Tornyopol, Mircea Popovici), Mircea Ivănescu, les poètes de l'Aktionsgruppe, Ion Mureşan, Romulus Bucur, Ioan Es. Pop qui indiquent la continuité plutôt que la rupture. Ce n'est pas par hasard que les poètes de l'image (Voronca, Tonegaru, Dimov, Cărtărescu – celui-ci âprement contesté) sont absents: dans une civilisation suffoquée par l'image, écrasée par le bombardement médiatique, cette absence est un rejet compensatoire. La féerie de la ville mirifique s'estompe, happée par le sentiment d'aliénation urbaine. Significativement, les «fracturistes» récupèrent massivement le côté contestataire, anarchiste, provocateur des *beatniks* américains des années '50-'60, quasi-absent dans les poèmes de leurs disciples des années '80.

La faculté de Lettres de Bucarest a continué à abriter, après 1990, des cénacles d'étudiants, espaces informels qui au début n'avaient pas de mentor (Club Littéraire, Cénacle Central), qui en prirent, par la suite, un «ex-'80» en la personne de Mircea Cărtărescu (le Cénacle Lettres). Le dernier en date est le Cénacle Fractures dirigé par Marius Ianuş. Aux dernières nouvelles, les cénacles ont été substitués par les communautés virtuelles des blogs et par les soirées de poésie de Club A («Les poétiques du quotidien», coordonnées par Răzvan Țupa). Certains de ces groupes ont réussi à produire leurs propres anthologies-manifestes: *Fictions* (1993, avec Ion Manolescu, Fevronia Novac, Andrei Zlătescu, Alexandru Pleşcan, Vlad Pavlovici et Ara Şeptilici; la seule poète, Fevronia Novac, écrit des vers câlins-féériques qui rappellent Dimov), *Tableau de famille* (1995, avec Sorin Gherguţ, Svetlana Cârsteian, Răzvan Rădulescu, Mihai Ignat, Cezar Paul-Bădescu et T. O. Bobe), *Du Top* (1996, avec Florin Dumitrescu, Sorin Gherguţ, Dan Mircea Cipariu, Bogdan O. Popescu) et *Fenêtres '98* (1998, avec Ioana Nicolaie, Iulian Băicuş, Marius Ianuş, Cecilia Ştefănescu, Angelo Mitchievici, Victor Nichifor et Doina Ioanid). Difficile à dire dans quelle mesure les poètes ci-dessus ont contracté une dette essentielle envers un modèle interne préexistant ou envers qui que ce soit d'autre. Mais ce qui

est sûr et évident c'est l'eccléctisme. L'«effet de mentor» et certains stéréotypes négatifs disséminés d'une façon ou d'une autre ont contribué à accréditer dans une certaine zone de la critique littéraire l'image d'«épigones de Cărtărescu». Image fautive dans la majeure partie des cas puisque peu d'entre eux descendent en droite ligne de l'auteur de *L'Air avec diamants*. S'il y en a, ce sont surtout les artisans sentimentaux et parodiques du volume *Du Top* que Sorin Gherguț a agrémenté de la culture *grafitti* interprétée avec un humour noir funambulesque. Chez Iulian Băicuș, le carnavalesque, le livresque métapoétique de «philologue» et la parodie amoureuse dissimulent trop, malheureusement, le mélange exotique de candeur élégiaque et de prophétie apocalyptique. Esthète pur-sang, le fantasque, le ludique, le féérique T. O. Bobe (dont la littérature dégage un intense frisson morbide) «doit» davantage à Urmuz, Dimov, Brumaru et Cristian Popescu qu'à Mircea Cărtărescu. Rien ou presque de «l'influence» supposée de celui-ci ne se retrouve dans les prosopoèmes biographiques crépusculaires, décadents-surréalistes de Doina Ioanid, dans la poésie de Mihai Ignat, dans les textes de Svetlana Cârsteian ou dans les volumes de Victor Nichifor (confession «épopée», alluvionnaire, qui rappelle *Efebia punk* de Caius Dobrescu et les poèmes stroboscopiques de Călin Vlasie). Les, plus jeunes, auteurs de la génération 2000, eux non plus n'épousent pas tous (et entièrement) les stéréotypes du «misérabilisme viscéral», à «autofiction rudimentaire» et «exhibitionisme vulgaire». Si des poètes qui ne manquent pas de talent: Dan Sociu, Elena Vlădăreanu, T. H. Khasis, Miruna Vlada, Domnica Drumea, Oana Cătălina Ninu, partiellement Vasile Leac et – au début – Claudiu Komartin (qui a évolué par la suite vers un intellectualisme fantasque et sarcastique) justifient en partie l'étiquette qu'on leur a collée, cette même étiquette n'est pas applicable au luxuriant Ștefan Manasia (*Amazon*), à Ruxandra Novac, la visionnaire morbide qui prophétise, au maniériste Radu Vancu, aux expressionnistes oraculaires Teodor Dună et Dan Coman, à Răzvan Țupa, épigone mineur de Virgil Mazilescu, à la minimaliste suave Denisa Pișcu, à la confessive discrète Livia Roșca ou à Zvera Ion qui a fait un gracieux début poétique (*L'Enfant café*). Une différence – une *fracture* – existe pourtant, indéniablement, entre les deux promotions, celle qui s'est affirmée autour de 1995-1998 et celle qui est arrivée après 2000. Une différence de mentalité et d'attitude, je dirais, qui trahit deux types de vie sociale et de formation culturelle. La physionomie de la poésie est lourdement influencée par ce déphasage: l'enfance et l'adolescence des premiers, de ceux qui «ont eu leur bac» avant 1990, ont été souillées par le totalitarisme alors que les autres ont été scolarisés à peu près entièrement dans la société postcommuniste. Pris entre deux mondes, les premiers sont mieux «culturalisés», plus ludiques et plus sophistiqués, intériorisés, l'imaginaire de leur enfance leur donne la nostalgie, ils sont plus techniques et plus attentifs aux effets stylistiques «spéciaux», peu enclins à exhiber agressivement leur intimité (érotique, en tout premier lieu) et à afficher leur implication «sociale». Les autres, post-adolescents terribles, délaissent d'habitude le culturel pour la viscéralité excrémentielle, de basse extraction et «l'atmosphère» pour l'authenticité brute, ils cultivent – en se conformant aux stéréotypes en vigueur... – «l'autofiction misérabiliste», le pacte autobiographique, la poésie journal-intime en registre *hard*, d'où est banni l'enjeu «littéraire», avec ou sans ingrédients néo-expressionnistes, oniriques, psychédéliques etc. ou le poème contextuel («on-line»), réactif, qui leur sert de défouloir, ils explorent la dérision absolue de la vie de tous les jours ou les états psychiques extrêmes, leur souci majeur

c'est de mettre en scène les drames et les frustrations de leur propre existence quotidienne. Le style direct, le langage souvent violent, «obscène» (de «l'authentique» non-pollué par l'hypocrisie des conventions) tente d'affirmer le plus fidèlement possible l'identité déboussolée des «enfants de la transition». Leur révolte «antipostmoderne» fustige les «intellectualistes», le livresque, la sophistication, le ludique, le parodique et l'opulence intertextuelle et prône le discours «simple», «authentique», «direct» et *émotif*. Car si cette promotion a un mérite, c'est bien la révalorisation de l'émotion, de l'*intensité* de la communication affective alors que «les '80» (la plupart, en tout cas) avaient tout fait pour aseptiser le discours par une autosurveillance ironique, «technique». Dommage que l'émotion suscitée soit rarement esthétique. Les principaux dangers restent, pour le moment, la standardisation, l'hypersaturation, le prévisibilité du défi biographiste, le conformisme du nonconformisme et la précarité de la culture poétique.

Plus que dans la prose (où, dans les années '90 il y a eu quelques «manifestes post-modernistes» à caractère militant-théorique), les années 2000 ont enregistré un retour des manifestes poétiques d'auteur: «le fracturisme», «le «déprimisme», l'«utilitarisme» ou le «performatisme» ne représentent pas seulement, comme on pourrait le croire, une récupération du geste avant-gardiste, agressif et provocateur, destiné à scandaliser et à contester l'*establishment*. A l'époque de la réclame généralisée et de la publicité, ils expriment d'abord un besoin d'(auto)promotion identitaire, souvent très personnalisée. Autrement dit, ils deviennent des *brands* littéraires.

Cette volonté appuyée des poètes des années 2000 de prendre leurs distances par rapport à leurs prédécesseurs «postmodernes» peut s'expliquer aussi par leur refus de se «bloquer dans le projet» qu'ils reprochent à la génération '80 laquelle, plus de vingt ans après, continue à d'autolégitimer, par une partie de ses membres, comme «nouvelle/jeune génération». La persistance d'une telle mentalité, nourrie sans doute par une institutionnalisation didactique tardive (à la différence de celle, extrêmement prompte, de la génération post-stalinienne) et par le traditionalisme résiduel, à forte teinte nationaliste qui prévaut dans les lycées de Roumanie risque de générer des anomalies. Pas étonnant que, à l'instar des prosateurs (plus récents, beaucoup des jeunes poètes – bien qu'in-formés dans les moules de notre postmodernité naissante – refusent de se ranger sous la bannière du postmodernisme *idéologique* (une contradiction sémantique pour l'Occident!) et que, tels de nouveaux Oedipe, ils brandissent le drapeau de la révolte inséparable de leur âge et le besoin de la différenciation identitaire.

Les années '80, postmodernisme, postmodernité. Un relief typologique de la prose roumaine récente

PAUL CERNAT

The author tries to define and state the protean concept of postmodernism, starting with the diversity of the literary works of the 80's authors. A typology of the Romanian postmodern prose is possible not only by revising the writers' techniques and methods, but also by acknowledging their specific categories and theorising them.

Mots-clés: Postmodernisme, postmodernité, stratégies postmodernes, typologie narrative

Au cours des deux dernières décennies les débats théoriques sur la nouvelle prose roumaine ont tourné obsessionnellement autour de deux concepts: le premier, socio-esthétique, a trait à la génération. Pour faire court, on l'a appelé *optzecism* ce qui signifie la littérature des années '80; le second, esthétique-philosophique c'est le *postmodernisme* (dans sa variante locale). Arrivé des États-Unis, ce dernier devient dès 1986, lorsque la revue *Cahiers critiques* lance le débat sur le phénomène en question dans l'espace roumain, la bannière sous laquelle se range la nouvelle génération d'écrivains qui débute autour de 1980 et l'emporte sur des termes qui existaient – «textualisme» ou «expérimentalisme» – mais dont la portée n'était plus en mesure de satisfaire. Le postmodernisme finit par s'imposer et non seulement comme un courant littéraire mais comme paradigme aussi et/ou épistème (cf, entre autres, Liviu Petrescu, *Poétique du postmodernisme*, Pitești, 1996) ou, en clé anarchiste, comme «la fin de tous les courants» cautionné par le *anything goes* de Feyerabend. Pourtant, si le terme «*optzecism*» s'est avéré bien trop formaliste, trop technique et trop impopulaire pour tenir ne serait-ce que pendant la neuvième décennie, s'inscrivant ainsi dans l'histoire littéraire comme «première phase» du postmodernisme (sans renoncer à la périodisation générationnelle, certains, Bogdan Lefter entre autres, ne parleront plus d'*optzecism* lui préférant la dénomination de «génération postmoderne des années '80-'90»), l'expériment reste le blason des militants de la génération '80 (voir Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *L'expériment littéraire roumain de l'après-guerre*, Pitești, 1998). Non point au sens du concept d'«expérimentalisme» introduit dans la critique roumaine par Marin Mincu dans la foulée d'Angelo Guglielmi et du Gruppo '63 italien. Le programme/le modèle générationnel imposé à l'opinion critique par les militants du groupe qui, après la chute du communisme ont investi massivement la vie universitaire et institutionnelle du pays, a fini par s'avérer tout au moins aussi résistant que la littérature des écrivains les plus représentatifs si bien que la pénétration dans le canon didactique du «*optzecism*»/postmodernisme» a précédé parfois celle de ses

auteurs-phares. À une exception près, et de taille: Mircea Cărtărescu qui se détache du peloton et fonce en coureur solitaire avec l'apparition de l'épopée *Le Levant* et son retour à la prose, qui plus est, auteur de son premier volume synthétique sur «le postmodernisme (littéraire) roumain», cautionné par les Éditions Humanitas (1999) qui valent leur pesant d'or dans le domaine.

Si dans les années '80 et dans la première moitié des années '90 la «bataille du postmodernisme» se limite, en grandes lignes, à un discours de légitimation typiquement *synchroniste* (au sens que lui donnait Lovinescu) en quête d'un alignement émancipateur sur la haute technologie (y compris narrative) et sur la mentalité pluraliste-démocratique de l'Occident post-industriel (que sous-tend le modèle américain en voie de globalisation), l'intégration progressive de la Roumanie aux structures euro-atlantiques ouvrira, au fur et à mesure, la perspective d'une approche plus pragmatique où l'accent tombe sur le spécifique régional et les identités périphériques. À son tour, ces dernières années, le débat *littéraire* qui a pour cible le postmodernisme semble avoir diminué d'intensité, remplacé, à l'occasion, par des disputes idéologiques centrées sur «les thèmes de la postmodernité» (multiculturalisme, globalisation, *political correctness*, posttotalitarisme, postcolonialisme, relativisme etc). Pour la plupart des écrivains et, notamment, pour les prosateurs qui se sont affirmés pendant la dernières décennies, le postmodernisme ne représente plus un problème. Tout au moins, il n'est plus assumé comme leur problème. Fort d'une validation critique et académique (des volumes lui ont été consacrés par Liviu Petrescu, Dan Grigorescu, Gheorghe Crăciun, Mihaela Constantinescu, Adrian Oțoiu, Mircea Cărtărescu, Carmen Musșt, Gheorghe Perian, Radu G. Țeposu, Ion Bogdan Lefter, Andrei Bodiu, Mihaela Ursa, Ion Manolescu etc pour ne plus parler des numéros spéciaux et des débats qui traitent du phénomène dans nombre de publications littéraires) ce modèle tend à être perçu comme une impasse stérilisante ou comme, encore, un *establishment* universitaire. Vers le milieu de la dixième décennie on voit apparaître un relatif consensus théorique sur l'essoufflement du modèle «'80» – qui ne déteint pas sur le modèle «postmoderne». Adrian Oțoiu (*Trafic de frontiere. La Prose de la génération '80. Stratégies transgressives*, Pitești, 2000) en fixe la borne-terminus à l'année 1995. Dans *Le Postmodernisme roumain*, autour de la même date, Mircea Cărtărescu estime que la prose des années '80, «dépassée», est en marche vers un «postmodernisme net». Dans un essai programmatique de 1995 (*La prose postmoderne et le textualisme médiatique*), Ion Manolescu, lui, signale l'épuisement du «postmodernisme textuel/textualisme scriptural» de la génération '80 et plaide pour un «postmodernisme virtuel/textualisme médiatique» adapté aux nouveaux media communicationnels, raccordé à une nouvelle épistémé techno-scientifique et à sa nouvelle structure définie – avec un terme emprunté aux mathématiques – comme «fractale». Vient après Mihaela Ursa qui, dans un livre au titre suggestif «*Optzecism et les promesses du postmodernisme*», Pitești, 1999, dénonce le caractère ambigu de l'*optzecism* et distingue entre les deux modèles partiellement superposés. D'autres voix nient l'existence d'une rupture entre «*optzecism*» et «postmodernisme» (le premier terme n'est même pas pourvu de fonctionnalité) et parlent d'un enrichissement/développement/expansion continue de l'épistémé postmoderne imposée par la génération '80 (cf. Ion Bogdan Lefter, voir, entre autres, les textes de *Postmodernisme. Le dossier d'une «bataille» culturelle*, Pitești, 2000, 2002). Il est évident

que la prose qu'on nous livre depuis 1995 (qu'on l'appelle «postmoderne» ou non) a une autre physionomie que la prose des années '80, qu'elle est bien plus cohérente et plus unitaire (la plupart des représentants actifs de la génération, d'ailleurs, ont changé de manière pour écrire d'autres choses, ils sont en train de récupérer thèmes historiques et formules consacrées): le système lui-même a changé tout comme le public et ses attentes. Dans les conditions actuelles, l'existence de nouvelles «générations de création» nationales, avec une poétique distincte et une stratégie commune est problématique. Très vite après les événements de décembre 89, le groupe «des '90» (Cristian Popescu, Horia Gârbea, Cătălin Țirlea, Daniel Bănuțescu, Mihail Gălățanu, Floarea Țuțuianu, Rodica Draghinescu, Dan Silviu Boerescu etc) a tenté de s'affirmer comme une nouvelle génération de créateurs – en prenant l'*optzecism* à contre-pied. Ce fut une reformulation «désinhibée» de la dimension quotidienne-parodique, un déferlement de sexualité, une récupération de la veine mystique-religieuse et des thèmes existentiels «vitriolants». Alors, de deux choses l'une: soit l'*optzecism* fut le postmodernisme *par excellence* et dans ce cas «les '90», en se détachant des valeurs «faibles» de l'*optzecism* ont tourné le dos au postmodernisme aussi soit l'*optzecism* ne fut que la phase originare, programmatique, militante du postmodernisme et la suite n'a fait que le consolider et le radicaliser par intégration. Reste à voir quelle est la pertinence conceptuelle de la soi-disante «génération 2000» (terme critique avancé notoirement par Marin Mincu et plusieurs jeunes critiques et qui, né surtout sur le terrain de la poésie a gagné pour la quasi-totalité des commentateurs le statut de «marque» de toute une littérature). Ce qui s'impose très vite comme une évidence c'est moins l'existence de nouvelles générations ou promotions de créateurs pouvant prétendre à une couverture nationale mais la présence d'un milieu extrêmement diversifié, chaotique presque, peuplé par un grand nombre de groupes littéraires aux physionomies parfois incertaines et qui, en tout cas, diffère radicalement de celui qu'avait connu la neuvième décennie. C'est la prose qui annonce tout de suite cette différence et, en admettant que le modèle dominant de roman dans la Roumanie d'aujourd'hui en soit un de type «postmoderne» (pour le moment, le terme de «postmodernisme» de plus en plus véhiculé n'est pas très parlant) il n'en reste pas moins que ce «postmodernisme» est carrément *autre* que celui des années '80 et de la première moitié des années 90.

Il faut reconnaître, quoi qu'on en dise, que l'*optzecism*, qu'on le prenne pour une plaque tournante ou pour une identité de programme générationnel d'une phase de début – ne se superpose que partiellement au postmodernisme de la prose et si nous pouvons accepter que nous vivons dans la postmodernité, nous devons aussi admettre que tous les modèles actifs de la prose actuelle ne sont pas exclusivement redevables au *postmodernisme*. Or, le courant littéraire ou culturel n'est pas, il ne peut être pris pour le paradigme, tout au plus on peut l'assimiler à une épistémé comme l'affirme Liviu Petrescu en conclusion à sa *Poétique du postmodernisme*. Par ailleurs, le modèle «'80» est par définition datable et certains doctrinaires s'en sont débarrassés après la chute du communisme. Sauf que, disséminé dans la plupart des formules «actives» de la zone de la littérature à commencer par la fiction (auto)biographiste et hyper-réaliste et en allant jusqu'à la (méta)fiction fantaisiste ou «fantasmatique», à partir d'un certain point le postmodernisme devient difficilement sinon impossible à localiser ne serait-ce qu'à titre de *concept vague*, rejoignant par là le destin du

modernisme de l'entre-guerres et de l'après-guerre. Tout en évitant le fatras de disputes conceptuelles, avec ou sans teinte générationnelle, je tenterais quand même de dresser dans ce qui suit un aperçu des tendances repérables dans la prose roumaine des trois dernières décennies en mettant en relief les nouvelles promotions et en laissant délibérément de côté la plupart des auteurs des vieilles promotions qui sont encore actifs après 1989 (N. Breban, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, C. Țoiu, Radu Cosașu, Radu Mareș, Mihai Sin etc)

La prose des '80: un air de famille

En accord avec Gheorghe Crăciun et, au fond, avec tous les militants qui comptent dans la génération '80, Liviu Petrescu soulignait dans *Poétique du...* que leur effort ne visait pas à offrir «un modèle cosmopolite du postmodernisme mais un modèle organique, qui reprenne certaines traditions littéraires et lignes d'évolution de la littérature roumaine». Ce qui ne nous dispense pas d'admettre le caractère réactif du «modèle '80» (1996, p. 143). Les motifs, contextuels, ne manquent pas et ils ont fait couler beaucoup d'encre (voir surtout Caius Dobrescu, Carmen Mușat, Adrian Oțoiu). Sans privilégier des explications trop déterministes des rapports entre le texte et la société, nous ne pouvons ignorer que, dans la prose, la déconstruction de l'épique traditionnel (conséquence de l'érosion de la vision traditionnelle, linéaire, finaliste et événementielle de l'Histoire) par des attitudes et procédés «obliques» (primauté de la description «myope», digression, relativisation ironique, achronie, lacune, dialogisme, principe de la liste ou de l'inventaire apparemment «chaotique»), la préférence pour l'«insignifiant», pour le «marginal», le «mineur», le «non-significatif», pour l'intimité, le quotidien et le biographique, l'enregistrement fidèle de l'oralité «plébéienne», la subversion non- ou anti-idéologique, le sabotage systématique de l'omniscience de l'auteur, la prédilection pour les personnages sans aura et *borderline*, l'ironie démythisante et les diverses formes de distanciation textuelle, les hybrides en tous genres etc furent dans les années '80 des formes de réaction contre la pression d'un climat social et politique de plus en plus suffoquant, empoisonné de suspicion et dépourvu d'espoir. Ce que Carmen Mușat résume par «stratégies de la subversion» (voir *Stratégies de la subversion. Incursions dans la prose postmoderne*, București, 2008). L'expérimentation textualisante, l'infusion de théorie du texte, l'autoréférentialité (parfois à caractère presque didactique) s'expliquent aussi par le contexte: par exemple, en dénudant les procédés et en y ajoutant éventuellement une explication et un commentaire ironique Mircea Nedelciu pense renforcer «la résistance à la manipulation» du lecteur à qui il offre des conventions littéraires et sociales *dénaturalisées* et montre la voie d'une nouvelle «syntaxe de la liberté de dire» (la formule appartient au textualisant Gheorghe Iova). A partir de là, l'autoréférentialité devient une technique menant à une «nouvelle authenticité»: il n'y a (plus) de transcendance du texte ou s'il y en a elle n'est que biographie concrète de l'auteur en chair et en os: «la vie est ce que nous vivons. Le reste est littérature» (cf. Radu G. Țeposu, *L'Histoire tragique et grotesque de la sombre neuvième décennie littéraire*, București, 1993). D'autre part, on a pu parler d'une obsession scientisante – dans l'air du temps, d'ailleurs – de la formalisation, de la spécialisation, du professionnalisme en réaction au caractère rudimentaire de la «culture d'amateurs» (pratiquée avec la bénédiction des milieux officiels,

voir le Festival National «Cîntarea României»), au ruralisme exaspérant de la tradition autochtone, au mythe romantique du talent naturel, aux maximalismes narratifs et à la rhétorique d'une insupportable solennité. Le penchant – tout aussi prononcé – pour le quotidien insignifiant (un «micro-réalisme social»), pour les milieux de la périphérie ni-rural-ni-urbain, produit de l'industrialisation ratée et des déracinements divers, pour «la petite histoire» enfin est aussi une façon de rejeter «la grande histoire» et les «fresques» monumentales, une volonté d'explorer («subversive» ou non) le «réel» dissimulé par le triomphalisme du système et les minces espaces de liberté tolérée, un refuge mais aussi une expression de la marginalité socio-professionnelle à laquelle étaient acculés dans les années '80 la plupart des jeunes réfractaires à la culture officielle. La solidarité de programme fut à la fois une réaction de défense (qui prenait pour porte-drapeau quelques valeurs «littéraires») et une tentative d'agglutination offensive d'une communauté/société parallèle, informelle ou à demi-*underground*.

Généalogie et physiologie

Un certain nombre de prosateurs, assez grand en fait, avaient déjà affiché dans les années '60-'70 des tendances qui les apparentent au postmodernisme: Dumitru Țepeneag, Ștefan Bănuțescu (*Le Livre du Millionnaire* mais certains récits aussi), Nicolae Breban (*La Bonne Nouvelle*), George Bălăiță (*Le Monde en deux jours*), Alice Botez (*L'Hiver fimbul*, *La Forêt et trois jours*, *l'Eclipse*), Sorin Titel (*Le Dejeuner sur l'herbe*, *Le long voyage du prisonnier*), Mircea Ciobanu (*Les Témoins*), Paul Georgescu (*Solstice trouble*), Radu Cosașu (le cycle des *Survivants*), Sînziana Pop (*Sérénade à la trompette*), Alexandru Monciu-Sudinski (Rebarbor), Ion Iovan (*Commission spéciale*), Norman Manea (*Les années d'apprentissage d'Auguste le Plouc*) etc. Une indéniable influence du réalisme magique, de «l'absurde» néo-existentialiste, des (néo)avant-gardes, de la contre-culture occidentale et du Nouveau Roman français se fait sentir partout. Certains auteurs qui se réclamaient du modernisme de l'entre-deux-guerres se sont adaptés sur le tas aux nouveaux flux narratifs (Gabriela Adameșteanu, Constantin Țoiu). La critique se montre consensuelle pour reconnaître aux prosateurs de ce que l'on a appelé «L'École de Țirgoviște» le rôle de «précurseurs» (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa, Alexandru George), identité facilitée par leur appartenance à un (autre) groupe solidaire, avec une poétique, une attitude et une stratégie aisément reconnaissables. Ce qui distingue leur prose autoréférentielle de la prose des années '80 c'est moins la préférence marquée de cette dernière pour le dérisoire et le quotidien mesquin dont les mentalités et les langages «plébéiens» sont fidèlement transcrits – au fond, ce sont des traits qui se retrouvent chez bien des auteurs des années '70: Gabriela Adameșteanu, Radu Mares, Alexandru Papilian, Norman Manea etc –, c'est plutôt la combinaison spécifique de microréalisme social et scientisme philologique avec des apports de sociologie, de théorie du texte, de théorie de l'information, de sémiotique, de structuralisme, d'anthropologie. La combinaison de livresque et de biographie est présente chez les écrivains de Țirgoviște aussi sauf que ceux-ci ont une solide formation humaniste «classique» (y compris prémoderne) et leur métalittérature – avec d'amples développements romanesques chez Mircea Horia Simionescu et de savoureuses miniatures fabulatoires chez Costache Olăreanu –, leurs

(méta)journaux de création et existence, l'intertextualité parodique etc. ont d'autres ressorts, nullement «scientisants». L'utopie alternative des prosateurs de Tîrgoviște est la Bibliothèque comprise comme espace intime de liberté, du raffinement convivial, de la courtoisie et du jeu spirituel, dans l'esprit encyclopédiste de Diderot, Voltaire ou Sterne. Mais ce qui chez eux est art bénédictin, «délectation» supérieure, *technè* à l'ancienne, chez leurs plus jeunes disciples a un air de laboratoire paradoxal, joyeusement didactiste. Dans le cas de Radu Petrescu, la «leçon» d'Urmuz et de G. Călinescu est filtrée à travers un platonisme de fond puis nourrie par les grands prosateurs du XIX^{ème} (Balzac, Stendhal, Flaubert, les frères Goncourt) pour rejoindre finalement les expériences de Joyce et du Nouveau Roman. Chez Mircea Horia Simionescu, la même leçon visite, visiblement, *Bouvard et Pécuchet*. Les exemples ne s'arrêtent pas là (à cette nuance près que Radu Petrescu n'est que partiellement apparenté au postmodernisme: *Le Suicide du Jardin des Plantes, Ce que l'on voit*). La prose «des '80» *standard*, elle, balance entre un expérimentalisme de cénacle universitaire (critère en premier lieu formel) et l'expérience aliénante de banlieusards-navetteurs/marginaux (critère thématique) à laquelle les avait acculés, une fois leurs études finies, la politique éducationnelle du régime communiste. Il faut reconnaître que la plupart des écrivains du groupe de Tîrgoviște avait connu, dans les années '50 et après, un sort jusqu'à un certain point semblable.

Il convient de signaler un trait sociologique significatif: la génération «des '80» est formée, pour l'essentiel, de «littéraires» qui tiennent à claironner cette différence *hi tech* par rapport au banal traditionnalisme incapable de justifier d'une formation théorique. Ils se retrouvent ainsi comme enfermés dans une espèce d'enclave polémique de l'écrivain-philologue, ce «professionnel», ce «spécialiste», cet «expert» capable d'expliquer les rouages de sa littérature et il faut voir dans ce mouvement un geste de défense contre l'agression venue d'en haut, qui protégeait la culture des masses, contre l'agression du dilettantisme omniscient, prétendent «génialoïde», centré sur le mythe romantique de l'exceptionnel héroïque. C'est ce qui explique dans une certaine mesure les distances que prennent bon nombre des représentants de la génération '80 vis-à-vis de l'esprit «artiste» qu'ils suspectent de dilettantisme et d'amateurisme (quand ils ne le traitent pas de «réactionnaire» tout bonnement) et face à la boème institutionnalisée (à laquelle ils opposent l'esprit subversif de l'*underground* qui, d'ailleurs n'a rien à envier à la susdite boème, lui non plus). Attitude qui produira une réaction à un autre niveau: si le roman *mainstream* de l'après-stalinisme était avant tout «élitiste», «maximaliste» et «idéocratique», voué aux «grands débats éthiques» accordés ou non à la mythologie officielle, la prose «des '80» (la poésie aussi) est avant tout démocratique», persiflante et «technocratique». Le seul problème c'est que la «démocratie» narrative abondamment invoquée est compromise par un technicisme tout à fait impopulaire. Le public-cible des «'80» est un public de spécialistes, limité du fait même des tirages insignifiants des publications, de loin inférieurs à ceux qui étaient généreusement octroyés aux vedettes du moment ou aux écrivains «agréés». En anticipant, nous dirons que l'attitude narrative des «'80» contient un *implicite* éthique et idéologique, un *Weltanschauung* (néo)libéral de type postmoderne qui attendra, pour faire surface, les grandes disputes intellectuelles de la Roumanie des années 2000. Dans ses *Stratégies de la subversion*, Carmen Mușat parle de cet *implicite* (elle n'est pas la seule d'ailleurs): la poétique des prosateurs dont nous nous occupons serait un ensemble de stratégies

visant à miner l'«autoritarisme» en commençant par le discrédit jeté sur les mécanismes de la prose canonique taxée d'épiphénomène pervers du «discours du Pouvoir». La relativisation ludique ou ironique-parodique des perspectives (l'omniscience discrétionnaire devint leur véritable *bête noire*), la vision moqueuse de l'Histoire, la mise à nu autoréférentielle des procédés, le contingent quotidien et les incursions dans l'«intimité» du processus de création de l'auteur qui figure en couverture, la déconstruction des présuppositions «fortes», ontologiquement «fondatrices» de la fiction se constituent ainsi en reflexe littéraire d'un système de valeurs qui offre une alternative aussi bien par rapport au système officiel qu'au système «est-éthique» du maximalisme anticommuniste, messianique et sotériologique. Une critique biaisée de l'autorité dont la performance technique affichée doit être comprise comme une attitude critique «universellement suspicieuse».

Bien que déviée, relativement aseptisée, amputée de dimensions et thèmes «tabou» que la prose postcommuniste s'empressera de récupérer, la prose «des '80» reste, quoi qu'on en dise, une littérature «normale» du point de vue esthétique. Et, en même temps, le résultat d'une aberration de système ou, si l'on veut, avec un terme moins sévère, d'un expériment social raté («la modernisation» communiste). Il y a un roman de Mircea Nedelciu – *Traitement fabulatoire* – qui rend admirablement les marges de liberté mais aussi les servitudes de sa génération et qui surprend précisément ce trait pertinent. Une fausse préface «conformiste» censée endormir la vigilance de la censure – au risque de mettre à l'épreuve la patience du lecteur innocent – dissimule une ingénieuse antiutopie ironique (le falanstère de Fuica, les expériment de Fitotron, le jeu avec un passé impossible à récupérer...)

Le noyau dur de la prose des «'80» est, sans doute, celui des «pionniers» réunis au début des années '70 autour du groupe «Noii» (*Les Nouveaux*) issu de l'*underground* expérimentaliste-textualisant (Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Nedelciu, Emil Paraschivoiu), fortement influencés par le structuralisme et les néo-avant-gardes européennes des années '60. Deux de ces écrivains – Nedelciu et Crăciun – deviendront emblématiques alors que les autres ne publieront pas de volume individuel et resteront pendant longtemps des héros de l'*underground* générationnel. Progressivement, d'autres prosateurs „du quotidien” se joindront à eux, plus ou moins sophistiqués et ironiques: Constantin Stan, Ioan Lăcustă, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Adriana Bittel, Bedros Horasangian, Stelian Tănase, Hanibal Stănciulescu, Nicolae Iliescu, Cornel Nistorescu, Cristina Felea etc. dont la plupart s'affirment dans le cénacle Junimea dirigé par Ov. S. Crohmălniceanu, des prosateurs „ex-centriques” venus de Timișoara – Daniel Vighi, Viorel Marineasa et Carmen Francesca Banciu, de Cluj – Alexandru Vlad et Radu Țuculescu, de Moldavie – Petru Cimpoșu et Tudor Daneș etc. Presque tous cultivent la combinaison entre le rendu en prise directe et la conscience de la convention, entre la mise en vedette de la convention et l'authenticisme „nu”. A côté, la prose fantaste-fabulatoire, ouverte sur l'imaginaire, sur la fantaisie, l'uchronie, l'anachronisme délibéré est modestement représentée: Ștefan Agopian (adopté par „les '80”, il n'appartient au groupe que par son début tardif), auteur de plusieurs remarquables métafictions „historiques”, voluptueusement oniriques (*Le Jour de la colère*, *Take de velours*, *Le Manuel des histoires*, *Tobit et Sarah*), Ioan Groșan redoutable dans le genre court, versatile, avec une égale disponibilité pour le quotidien, la parodie livresque, la parabole et le fantastique, George

Cușnarencu, „spécialisé” dans le recyclage satirique et parodique des contes de fées sur fond de „quotidien” (*Traité de défense permanente, Le Tango de la mémoire*), Ioan Mihai Cochinescu qui ne débute qu'en 1991 avec *L'Ambassadeur*, un roman raffiné pseudo-fantaisiste, le chimérique Mihai Mănuțiu (devenu depuis un important metteur en scène au théâtre), le prolifique Tudor Dumitru Savu, auteur de romans de facture réaliste-magique (*La Bout de l'empire, Trente-trois, Le long du fleuve, Le Fort*), les paraboles purement science fiction empreintes d'esprit apocalyptique de Cristian Tudor Popescu (*Planetarium*), les étranges proses d'Aurel Antonie ou les féeries quasi-surréalistes de Florin Toma. C'est au carrefour des deux dernières tendances que naît la prose courte du *Rêve* de Mircea Cărtărescu. Mais c'est avec *La Femme en rouge*, synthèse polyphonique des tendances mentionnées que la prose „des '80” atteindra son apogée. Oeuvre du trio Mircea Nedelciu (Bucarest), Mircea Mihăieș et Adriana Babeți (Timișoara), roman „détective” de la frontière, de la quête impossible et de l'insoluble incertitude identitaire, le roman annonce – et ce n'est pas le moindre de ses mérites – l'épuisement d'un type qui avait dominé la dernière période communiste: le roman-enquête et, en même temps, la résurrection postmoderne d'un type de roman qui avait été refusé par programme dans les années immédiatement antérieures: le roman „total”.

De la prose courte au „nouveau” roman

Je l'ai déjà dit, la „miniaturisation”, l'„émiettement” de la prose, sa déconstruction y compris syntactique allant jusqu'à des microconstituants (propositions, particules lexicales), la prédilection pour la *prose courte* (espèce récente, qui diffère de la nouvelle, de l'esquisse ou du récit) n'étaient pas seulement des exercices préliminaires dans la perspective des grandes constructions à venir, c'étaient aussi – et surtout, peut-être – des répliques polémiques au maximalisme idéocratique des „romans politiques”, des „fresques historiques et sociales” assimilées consciemment ou non aux „mammouths industriels” énergophages et suspects de complicités sinon d'affinités avec le discours totalitaire du Pouvoir. Pourtant: si avant 1985 la marque indélébile de la prose „des '80” était à peu près exclusivement la prose courte (et, en quelque sorte, elle l'est restée!), le roman étant le fait, à quelques exceptions près (Constantin Stan, Sorin Preda) de certains „'80” ex-centriques (Ștefan Agopian, Alexandru Vlad, Radu Țuculescu, Adina Kenereș ou Adrian Lustig, après 1986 il se produit un glissement vers le roman (la prose *longue*). Les dadas du début (la prose courte, l'expérience, le texte) que brevetait l'anthologie *Desant '83* des ex-membres des cénacles étudiantins sont poussés dans l'ombre. L'ancienne emprise des „récits terminés avant même de commencer” (Sorin Preda) s'efface au profit du roman modulaire, antiépique, lui-même collage de „proses courtes” et „textes” de toute sorte, subordonnés à un *concept* macro (les exemples qui viennent tout de suite à l'esprit sont *Framboises des champs* de Mircea Nedelciu et *Papiers originaux. Copies légalisées* de Gheorghe Crăciun) pour évoluer en direction d'une coagulation narrative plus prononcée. Direction illustrée par une riche moisson de romans: *Composition avec parallèles inégales* de Gheorghe Crăciun, *Traitement fabulatoire* de Mircea Nedelciu, *La Salle d'attente* et *Au large* de Bedros Horasangian, *Les secrets du cœur* de Cristian Teodorescu, *Le Tango de la mémoire* de George Cușnarencu, *Partiellement couleur* de Sorin Preda, *Le Froid de l'été*

d'Alexandru Vlad, la plupart des romans d'Agopian ainsi que des volumes de prose courte: *Aventures dans une cour intérieure* et *Hier sera encore un jour* de Mircea Nedelciu, *La caravane du cinéma* et *Le Train de nuit* de Ioan Groșan, *Le Jardin Ioanid* et *L'Orange d'adieu* de Bedros Horasangian, *Avec des yeux tendres* de Ioan Lăcustă, *Julie en juillet* d'Adriana Bittel, *Traité de défense permanente* de George Cușnarencu, *Le maître éclairagiste* de Cristian Teodorescu ou *Le Rêve* de Mircea Cărtărescu. Certains, pourtant – Adriana Bittel, Hanibal Stănculescu ou Ioan Groșan dont la veine satirique s'émousse quelque peu dans *La Planète des médiocres* et dans la babylonique parodie „levantine” *Une centaine d'années aux Portes de l'Orient* – resteront, pour l'essentiel, des auteurs de *short stories*. Tout compte fait, dans son ensemble, „la prose jeune” des années '80 réussit un équilibre relatif entre la prose courte et le roman. Après 1990, l'équilibre sera rompu en faveur du roman qui l'emporte sans conteste sous la pression du marché. Les textualisants les plus irréductibles vont flirter, au début des années 2000, avec le roman. Sous une forme hybridisée à outrance, ultra-expérimentale (*De combien de types a-t-on besoin pour la fin du monde* de Gheorghe Iova, *L'Aroman de la rose* de Gheorghe Ene), ces auteurs vont adopter à tout-va thèmes, tendances et motifs dont l'époque est friande (la sexualité, la névrose post-totalitaire du politique, la religiosité). Bref, voir dans la prose courte une forme de subversion à l'adresse du maximalisme „totalitaire” que représentait le roman est pour le moins discutable même si pas totalement faux: en définitive, faut-il rappeler le nombre de nos grands romanciers qui ont débuté dans le genre court? Et les prosateurs des années '60 qui ont commencé – comme une forme de „subversion” dirigée contre les romans-fresques baignant dans le réalisme socialiste – par des volumes de nouvelles et récits? Si au début du XX^{ème}, le genre court l'emportait – et de loin – ce n'est que dans les années '20 que le roman allait prendre la relève.

Il serait intéressant de signaler des affinités entre des prosateurs qui, proches par l'âge, sont néanmoins perçus et attribués à des générations différentes en raison du moment du début. Entre *Une matinée perdue*, le roman-repère de Gabriela Adamesteanu (née en 1943) et des années '80 et *La Salle d'attente* de Bedros Horasangian (né en 1947) il existe plus que de simples affinités bien que le roman de ce dernier – „roman-dépôt” ou „roman-archive de la mémoire” – enchaîne avec la prose expérimentaliste de son congénère Gheorghe Crăciun (né en 1950). Dans les deux cas, le roman „historique” hante tel un fantôme le roman „d'actualité” – les deux romans se regardent en miroir – *la petite histoire* se glisse par une pluralité de voix et de micro-perspectives parallèles à la place de „la grande histoire” qui s'en trouve éfrangée et relativisée. L'implosion de „La Vérité” va de pair avec l'incertitude identitaire et la dissolution/la prise en dérision des discours forts du Pouvoir.

Il semble pourtant que la prose postmoderne des années '80 se laisse définir par la note expérimentaliste-livresque et théorétisante où l'on pourrait voir, à la rigueur, un lien avec le modernisme tardif, dans sa variante néo-avant-gardiste et conceptualiste. Et dans ce cas, la prose „des '80” ferait plutôt figure de phase primaire, militante et programmatique, „avant-gardiste” au fond, d'un postmodernisme qui pour s'épanouir, sous des formes sensiblement détendues, bien plus proches de ses origines, à teinte *pop*, qui nous venaient des États-Unis et de l'Europe de l'Ouest allait attendre la chute du communisme. „Le postmodernisme sans postmodernité” (cf. Mircea Martin) s'efface progressivement au profit d'un postmodernisme

à la recherche de la postmodernité. La jonction avec la postmodernité se fera aux environs de l'an 2000 et ultérieurement, après avoir été validés dans les milieux académiques (radicalisés progressivement entre 1990-2005) on parlera de plus en plus d'une postmodernité sans postmodernisme...

L'aube du postcommunisme et l'expansion du postmodernisme narratif

Au lendemain de 1990, la fiction dans son ensemble y compris la prose „postmoderne” doit affronter la concurrence de la non-fiction interdite sous le régime communiste (journaux, mémoires, autobiographies politiques „de tiroir”). Au fond, la prose „des '80” elle aussi suppléait des disciplines prohibées/dénaturées par le dogme idéologique du marxisme-léninisme officiel (la sociologie, l'anthropologie sociale, la théorie de la communication, l'histoire des mentalités ou la philosophie poststructuraliste) tout comme les romans de Marin Preda, Augustin Buzura, Eugen Barbu, Alexandru Ivasiuc, Constantin Țoiu, Eugen Uricaru, Petre Sălcudeanu, Dana Dimitriu suppléaient dans une certaine mesure l'information qui ciblait certaines époques tabou de l'histoire récente. À mesure que le public commence à récupérer les disciplines énumérées grâce à des traductions ou à des oeuvres locales et que la mémoire censurée commence à voir le jour, l'ancien contrat de lecture commence à perdre de sa valabilité. Un détail qui en dit long: si jusqu'après 1990 le côté „biographie”, „personist” du postmodernisme des années '80 se manifeste surtout dans la poésie et bien moins dans la prose – conséquence de la censure exercée par le régime sur le discours de l'intimité – les choses changeront sensiblement à commencer par la dixième décennie. De sophistiqués poètes „biographistes” comme Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Ovidiu Verdeș, les plus jeunes „autofictionnaires” des années 2000 font entrer dans le postcommunisme la récupération massive de l'autobiographie juvénile dans la fiction. Même s'il finit par échouer dans une autre forme de conformisme, ce phénomène qui, conséquent à un traumatisme, figure un „affranchissement”, rejoint des tendances similaires qui s'expriment en France – et font suite à des expérimentations du type Nouveau Roman ou Nouveau Nouveau Roman – et d'ailleurs. Globalisation oblige... Des précurseurs sont identifiés avec enthousiasme, entre autres les confessions anarchiques de la prose *beat* (Kerouac, Burroughs, Bukowski) ou *punk* et sur la lancée, on se découvre des affinités avec les contemporains Palahniuk ou Houellebecq... Les nouvelles fictions du moi rejettent les théorétisations „intellectualistes” pour tableter exclusivement sur l'authenticité plébéienne, „misérabiliste” de la confession nue et sur le rendu d'expériences/thèmes/langages „périphériques”.

Après un début modeste dans le vomule collectif *Desant* '83, Mircea Cărtărescu, qui allait devenir par la suite le poète-phare de sa génération – réalise dans *Le Rêve* (1989, réédité en variante complète sous le titre de *Nostalgie*, 1993) une synthèse baroque entre ce que nous appelons ci-dessus „(auto)biographisme” et le fabuleux onirique-fantastique: dans une prose psychanalytique et symbolique, il réarrange le visionnaire romantique façon Eminescu, le soumet à l'épreuve de la prose réaliste-magique sud-américaine, du surréalisme et du décadentisme. En contrepoint, nous avons une image mémorable de l'enfance qui pousse comme

une plante chétive et perverse dans les cours intérieures des tours et de l'adolescence *hippie* aliénée livresc dans un Bucarest suffoqué par l'omniprésence empoisonnée de Ceaușescu. Ce livre-révélation auquel l'auteur ajoutera le microroman *Travesti* et le premier volume de la trilogie *Aveuglant, Nostalgie* est le produit d'un auteur qui réussit à satisfaire au plus haut point l'horizon d'attente des Roumains dans années '90: synthèse entre les nouveaux ingrédients de l'*optzecism* et l'évasionisme élitiste de „la survivance par la culture élevée”, la prose de Cărtărescu remet à l'honneur la beauté, le sentimentalisme et l'idéalisme romantique après le cynisme généralisé des dernières années du régime de Ceaușescu. Dans la foulée de Thomas Pynchon, faisant vibrer des échos venus de Márquez et de Sábato, *Aveuglant* amorce spectaculairement le (méta)roman-conspiration qui allait connaître une véritable fortune avec des variations individuelles: Petru Cimpoeșu (*L'Histoire du Grand Brigand, Christina Domestica* et *Les Chasseurs d'âmes*), Florina Ilis (*La Croisade des enfants*), Ion Manolescu (*Déravage*) etc. Des éléments similaires apparaissent – dans des contextes différents – dans la métafiction historique d'Alex. Mihai Stoenescu, *La Passion de Saint Thomas d'Aquin* ou dans *Les sept rois de la ville de Bucarest* de Daniel Bănuțescu, le dernier „pionnier” avec Radu Aldulescu et Mircea Danieliuc du „naturalisme apocalyptique” dans la prose de la dixième décennie.

Hybridations sans frontières

Les non-fiction-documents du type *récits de vie, ego-histoire* ou *docu-drame* sont mises à l'honneur, dans des montages complexes, grâce aux „'80” de Timișoara Viorel Marineasa et Daniel Vighi (petites histoires de la *Déportation dans la plaine du Bărgan*). Le Bucarestois Stelian Tănase (*A la maison, on chuchotait...*) tente une combinaison „expérimentale” entre son journal des années '80 et des pages prélevées dans son dossier établi par la Securitate. Certains des membres de la très éclectique prose de la diaspora roumaine pratiquent un postmodernisme narratif (Dumitru Țepeneag, Andrei Codrescu, Dumitru Radu Popa, Gabriela Melinescu, Matei Călinescu) qui ne craint pas la hybridité.... Au début des années 2000, Norman Manea publie *Le Retour du houligan*, roman autobiographique à réverbérations éthico-politico-existentielles qui rassemble, dans une aliénation multiple, la mémoire traumatisée de l'Holocauste, du communisme et de l'exil. Dans *La Rencontre*, Gabriela Adameșteanu esquisse l'«impossible retour» d'un exilé dans l'Ithaque roumaine. Une première édition post-1989 est conçue comme une réécriture expérimentale, poétique-dramatisée de la nouvelle homonyme de 1989 à laquelle sont ajoutées, en contre-point, des pages tirées d'un dossier de la Securitate. Enfin, en 2007 le roman connaîtra une dernière version écrite à l'usage d'un autre type de lecteur moins intéressé par l'allusion et l'expériment.

Au carrefour de l'essai, de la critique littéraire et de la littérature subjective, Livius Ciocârlie (qui reste encore très prolifique) inaugure dans les années '80 une espèce de «texte» post-structuraliste avec *Le Paradis dérisoire, La cloche immergée, Trois dans une galère*. Et, pour rester dans l'espace des métissages des genres et des espèces, signalons les reconstitutions d'époque gracieuses-ludiques de Ioana Pârvulescu: *Retour dans le Bucarest de*

l'entre-deux-guerres et *Dans l'intimité du 19e siècle*. Une mixité de succès, qui ne doit rien au postmodernisme mais qui reprend dans un registre spiritualiste l'authenticisme des années '30 allie l'(auto)biographie avec l'essai philosophique «païdeïque»: c'est *Le Journal de Păltiniș* de Gabriel Liiceanu et le pathétique *Vol ciblé. Essai sur la formation* de H.-R. Patapievici, Bildungsroman philosophique, non-fictionnel, créateur de mythologie mais dépourvu de l'équilibre «goethéen» du premier, confession épistolaire et autobiographie culturelle «initiatique», caractéristique de l'*underground* spiritualiste de la Roumanie des années '70-'80. Les romans du mathématicien Constantin Virgil Negoitǎ, Américain d'origine roumaine, mélange *fuzzy* de parabole biblique fragmentariste et d'essai mathématique, sont encore une illustration de la hybridité fictionnelle.

Développements «post-traumatiques»

Après décembre 1989, la prose roumaine enregistre un changement visible. Le «misérabilisme» social, la sexualité agressive, le rejet des tabous néo-*beat*, la (méta)fiction politique, les histoires personnelles occultées, l'imaginaire apocalyptique, la récupération – sur fond grotesque – de la thématique spirituelle, sont autant d'éléments qui deviennent omniprésents et que l'on aurait du mal à identifier dans les fictions antérieures. Des pas, timides au début, de plus en plus déterminés par la suite sont franchis en direction du SF et du *fantasy* (bien que certains antécédants significatifs fussent déjà présents dans les années '80): George Cușnarencu, Ioan Groșan, Sebastian A. Corn, Cristian Tudor Popescu, Adrian Oțoiu, Radu Pavel Gheo, Bogdan Suceavă. Même incursions du côté du «paralittéraire» ou de la littérature «de gare». Horia Gârbea – et d'autres – poussent à outrance le si souvent invoqué esprit tutélaire de Caragiale cher aux «'80», des «'90» renchérissent dans la fiction argotique et sordide, intensément sexualisée tandis que des milieux extralittéraires mettent sur le marché des néoréalistes/néonaturalistes comme Radu Aldulescu ou Petre Barbu qui ne tarderont pas à se faire un nom et à ouvrir une brèche dans le front des prosateurs-philologues, jeunes universitaires formés dans les cénacles «'80». Le «front» va se consolider pourtant au cours de la dixième décennie par l'apport d'auteurs formés dans l'atmosphère cénacière des années '80: Adrian Oțoiu (carnavalesque encyclopédique, inter- et hypertextuel dans *L'Ecorce des choses ou en dansant avec l'Ecorchée*, apocalypse parodique qui bénéficie d'un traitement informatique dans *Clés brûlantes pour fenêtres molles* ou encore *Maladresses et énormités*), Simona Popescu (essai biographiste dans *Exuves* – enfantin-sophistiqué), Caius Dobrescu (*Bordel ou les pionniers de l'espace*, alliage de «misérabilisme» *punk*, expériment joycéen et scénario de BD), Ion Manolescu (la petite monographie western *Histoires de notre petite ville*, le roman «fractal» *Alexandru*), Ovidiu Verdeș (autofiction argotique-adolescentine dans *Musique et phases*), Alina Nelega (satire cyber dans *Ultim@vrajitoare*), Ruxandra Cesereanu (maniérisme fantasté-érotisant dans *Tricephalos* etc) Mis à part l'exemple de succès de Mircea Cărtărescu, la «conversion» passagère ou définitive à la prose de poètes qui avaient fait date dans les années '80 se poursuit pendant la dixième décennie avec Matei Vișniec (*Le Café Pas-Parol*), actuellement un dramaturge franco-roumain très prisé, avec Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov etc. Les poètes postmodernes apportent dans la prose une ouverture spéciale

sur le biographisme et, aussi, sur le visionnaire, le fantastique, la parabole métaphysique et le mystère. Ce qui explique qu'à la différence de l'*optzecism* laïque, la prose des années '90 récupère, diversement, la problématique spirituelle-religieuse – depuis l'ésotérisme apocalyptique d'inspiration guénonienne dans les romans de Dan Stanca (*Le dernier homme*, *Apocalypse remise* etc) et les paraboles sacrilèges d'Alexandru Ecovoiu (*Sygma*) jusqu'à des expressions plus tempérées. Un modèle puissant fut exercé à bien des égards par Ioan Petre Culianu avec ses fictions «gnostiques» et spéculatives, à ranger à côté des «conspirations» occultes des proses de Borges, Umberto Eco et Thomas Pynchon. Pendant ce temps, l'aspect textualisant, théorétisant, scientisant de la prose «des '80» le cède petit à petit à diverses formes de métafiction. Ainsi que les échos venus du Nouveau Roman qui disparaissent à moins qu'ils ne subsistent comme de simples extravagances. La «suspicion» analytique, la phobie «schizoïde» de la manipulation – propres aux années '80 – s'effacent au profit de la «Paranoïa» fictionnelle conspirationiste, le biographisme et le minimalisme passent dans l'autofiction (le terme, qui a connu une certaine vogue, est venu par filière française, voir Serge Doubrowski). Gheorghe Crăciun (*La Belle sans corps*, *Pupa russa*) et Mircea Cărtărescu – sans oublier M. Blecher et Hortensia Papadat-Bengescu, écrivains de l'entre-deux-guerres – ont contribué de façon décisive à faire de *la corporalité* un thème obsédant; le discours de la prose lui-même acquiert corporalité et sensoriel. Comparés aux années '80, les changements se manifestent – dans le roman – au niveau de la structure formelle également. Le fragmentarisme modulaire, lacunaire, schizoïde se fait remplacer par une structure kaléidoscopique, «stroboscopique» dans une tentative de récupération en *puzzle* de la «totalité». L'imaginaire, le fabulatoire, le fantasmatique prolifèrent tandis que le néo-réalisme – avec ou sans (hyper)sexualité argotique – s'exaspère dans des effets-chocs chez les «apocalyptiques» Radu Aldulescu, Daniel Bănulescu, Mircea Danieliuc, Petre Barbu, Dumitru Ungureanu, Felicia Mihali. Certains d'entre eux – l'incontournable Mircea Cărtărescu aussi – explorent la nouvelle (postcommuniste) mythologie d'un Bucarest dévasté, avec ses «mystères» démoniaques et ses «souterrains» sordides. On notera un retour de la prose non-fiction «internationale» qui exploite le décor exotique (*La Planète Tokyo* de Claudia Golea, variante légère de la prose d'Amélie Nothomb, *Le Clown en bois de cognassier* de Radu Jorgensen feront des émules). Sous l'implacable loi du marché, les écrivains reviennent de plus en plus nombreux à «l'histoire» et font abus d'arguments commerciaux. Un aperçu général de la prose des années '90 nous livre une image abondamment sophistiquée, surchargée, suffoquée de stridences et sensations «fortes», une prose *de transition* dans laquelle s'agglutinent des ingrédients difficilement conciliables. Par ailleurs, cette prose récupère une mémoire censurée et (ré)intègre toutes les dimensions amputées de la littérature et de l'humain. Par étapes, le livresque traditionnel laisse la place au livresque social ou médiatique. La volonté de renouveler le langage perd beaucoup de sa vigueur qui était devenue une vraie obsession dans les années '80, elle est remplacée par le souci pour le message, par une déshinhibition thématique ou lexicale prononcée. Le roman *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun tente de réconcilier l'*optzecism* avec les nouvelles tendances dans une formule aussi complexe qu'attractive. La narration qui projète en avant-scène la construction par le langage d'une féminité bovaryque, joue sur trois grands thèmes de notre prose récente: «enfance, sexe et communisme».

Vers une postmodernité sans postmodernisme

Imprégnée par l'entrée dans la *postmodernité*, cette «nouvelle prose» ne peut être décrite que partiellement par le terme de *postmodernisme*. Est-elle pourtant si différente de celle de ses prédécesseurs immédiats ? Les plus proches de la ligne Mircea Nedelciu-Sorin Preda-Cristian Teodorescu-Ioan Lăcustă sont Dan Lungu – sociologue – avec ses volumes de récits (*Prose en détail. Des super gars*) et ses romans (en fait, des «récits de vie» développés: *Le Paradis des poules. Faux roman de bruits et mystères* et *Je suis une mémère communiste !*), le plus jeune Sorin Stoica, prosateur et anthropologue, mort prématurément (*Histoires de jurons, Au-delà de la frontière, Une langue commune*), Cosmin Manolache (*C'te gueule que j'ai !*) ou le néoréaliste «hrabalien» Lucian Dan Teodorovici (*Notre cirque vous présente, Alors je lui ai flanqué deux gifles, Peu de temps avant l'arrivée des extraterrestres parmi nous*). Ce sont des auteurs qui appartiennent à des groupes littéraires différents: «Club 8» de Iași (O. Nimigean, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, prosateurs, poètes, critiques), «le groupe du Musée du Paysan Roumain» (Sorin Stoica, Cosmin Manolache, Călin Torsan, Ciprian Voicilă – auteurs de plusieurs volumes collectifs de récits ou d'enquêtes historico-anthropologiques hybrides), le cénacle *Lettres* de la faculté de Lettres de Bucarest dirigé par Mircea Cărtărescu (Răzvan Rădulescu, T. O. Bobe, Cezar-Paul Bădescu, Ana-Maria Sandu, Cecilia Ștefănescu), le groupe proche de la revue et du cénacle *Fractures* organisés par les poètes Marius Ianuș et Dumitru Crudu (Adrian Schiop, Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Alexandru Vakulovski etc.) Le microréalisme social de Dan Lungu qui sonde attentivement l'humanité résiduelle du passé communiste baigne dans une teinte tchekhovienne. Sorin Stoica fait collection «anthropologique» d'histoires de ses semblables ce qui prête à sa méditation «textualiste-sociale» une authenticité *orale* par excellence. Sur les traces de Petru Cimpoeșu – auteur d'un savoureux «roman de la transition postcommuniste en immeuble communautaire», *Simion Liftnicul. Roman avec anges et Moldaves* –, Florin Lăzărescu juxtapose, avec bonhomie, le banal quotidien postcommuniste et la dimension symbolique-religieuse. Avec son frère, Filip Florian écrit un adorable roman dédié aux «miracles» de l'enfance vécue dans un de ces tristes immeubles à la périphérie de Bucarest dans les dernières années du règne de Ceaușescu (*Les mômes de l'allée Băiuț*). Le réalisme magique tient lui aussi sa place dans ce panorama de la prose roumaine: passé par de multiples filtres dans la subtile fiction politique-palimpsest de Filip Florian (*Petits doigts*), et, dans le registre fabulatoire Ștefan Bănuțescu-Tudor Dumitru Savu, l'épopée «danubienne» de Bogdan Popescu (*Qui s'endort le dernier*) ou dans la prose de Doina Ruști (*Zogru, Le Fantôme du moulin*). On constate aisément un clivage typologique – de valeurs aussi, parfois – entre la prose «autofictionnelle» de Cezar Paul-Bădescu, Ionuț Chiva, Alexandru Vakulovski, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Dan Țăranu, Ioana Baetica, Dan Seciu etc et les prosateurs «fantasques» (raffinés, comme Răzvan Rădulescu et T. O. Bobe, imaginatifs comme Bogdan Suceavă, Radu Pavel Gheo etc). Les premiers restituent l'image dénudée, brutale de la dérive des jeunes «rebelles sans cause», égarés dans une pseudo-société de consommation noyée dans la misère, le sexe, la violence et l'absence d'horizon. La partition de cette exploitation de thèmes frappés d'interdit jusqu'il n'y a pas longtemps dans la culture roumaine, du «pacte

autobiographique» convenu avec le lecteur est soutenue le plus souvent avec un exhibitionnisme/terribilisme juvénile, incapable d'aller outre la transcription «fidèle» des propres expériences. Les «fictionnaires», par contre, tâchent d'explorer l'imaginaire d'*aliens* contemporains quand ils ne tentent pas une évasion d'une réalité désenchantée sans espoir dans les mondes parallèles de la fantaisie. *Teodosie le Petit* de Răzvan Rădulescu est un excellent roman *fantasy* à tiroirs, qui pourrait s'aligner sur les romans «paranoïaques» ou «conspirationnistes» de T.O.Bobe (*Comment j'ai passé mes vacances d'été*) ou de Bogdan Suceavă (*Cela venait du temps diez*). Clivages ou pas, la plupart des auteurs ci-dessus recomposent, selon des formules propres, une mythologie de la jeunesse ou de l'adolescence de nos jours. Certains auteurs de la génération '80 réinventent des moments d'histoire ou des espaces de «géographies littéraires» qu'ils fussent situés dans une *Mittel Europa* (Daniel Vighi, Radu Țuculescu, Horia Ursu avec son admirable *Siège de Vienne*) ou dans le sud des Balkans (Cristian Teodorescu avec *Medgidia, la ville qui fut*, Bogdan Popescu, Doina Ruști). Une section importante se contoure autour des quelques romans «identitaires» qui parlent des drames de certaines collectivités ethniques (l'épopée des Arméniens non-fiction de Varujan Vosganian dans *Le livre des chuchotements*, la vie de la minorité allemande pendant la guerre dans *Le Coq décapité* d'Eginald Schlattner etc.), de la migration économique et de la diaspora (Marian Mălaicu Hondrari, Liviu Bîrsan). Dans quelle mesure tous ces livres peuvent encore se réclamer du postmodernisme est de moins en moins important: dans les discussions qui ont pour objet la prose roumaine des années 2000, le terme en question a beaucoup perdu de sa pertinence.

Mircea Nedelciu, le théoricien littéraire

ADINA DINIȚOIU

The text aims to discuss the theoretical positioning assumed by the writer Mircea Nedelciu through his texts, whilst placing them in the socio-political context of the '80s. At least according to the declarations Nedelciu makes in the '90s, the so-called "textual engineering" used in his prose is conceived as a subversive strategy against the official censorship.

Starting from 1980 onwards, it is becoming increasingly clear that "the young generation" (with or without any quotation marks added to its name) self-imposes itself through the theoretical vocation it displays, thus renewing its links with the theoretical gusto previously displayed during the interwar period (and, taking a step backwards, over the '60s and the '70s generations, too). Amongst the '80s generation, Mircea Nedelciu was considered one of its leaders due to the precision and incisiveness of his theoretical positioning, not to speak of the fact that he was the first to make his debut amongst co-generational peers, in 1979.

The failure to resist politics through an Aesop fable-writing type of discourse questions the very ability of the literary text and its active reading to have any actual social impact. Yet, it is already a seeming fact that Nedelciu (alongside his peers) "initiated" the advent of a strong generation of theoreticians, where it was felt and theorised – though without generically using the term as such since, at the time, the term was rather vague and he was far too rigorous as a theoretician to have used it – the change of paradigm known as postmodernism.

Mots-clés: Mircea Nedelciu, la génération 80', textualisme, anthropogeny, postmodernisme.

On a dit souvent que la force de la génération '80 tiendrait dans sa capacité de s'organiser comme „groupe de pression” se réclamant d'une „plateforme” commune. C'est l'image qu'on a aujourd'hui, après plus de vingt ans du début de ses principaux représentants, de ceux que le temps a confirmés et qui vérifient aujourd'hui l'idée de génération. Dans les années '80, l'idée d'une nouvelle génération (différente des écrivains qui avaient débuté dans les années '60 respectivement '70) était vivement disputée (ou plutôt rejetée par les pontifes de la critique de l'époque, comme Radu G. Teposu, Laurențiu Ulici, Cornel Ungureanu etc) par la critique, mais aussi par les jeunes écrivains, les derniers s'affirmant activement surtout dans les revues des étudiants – „Dialog” à Iassy, „Amfiteatru” à Bucarest, „Echinox” à Cluj. Sans oublier, bien sûr, les prestigieuses „România literară”, „Tribuna”, „Ateneu”, „Astra”, „Viața Românească”. Une perspective globale sur les enquêtes et les interviews, sur les chroniques littéraires et les articles théoriques qu'y font paraître les jeunes écrivains (la plupart issus de la Faculté des Lettres) conduit, en effet, à la plateforme théorique de ce que l'on va appeler par la suite le

postmodernisme roumain. Indéniablement, l'activité théorique de la génération est considérable. En témoigne l'anthologie coordonnée par Gheorghe Crăciun et publiée en 1999 aux Éditions Paralela 45¹. On y retrouve des textes signés par les critiques, par les écrivains eux-mêmes (poètes ou prosateurs) ainsi qu'un dossier de la réception (surtout de l'idée de génération).

De cette génération, Mircea Nedelciu fut un des leaders incontestables. Aussi avons choisi d'examiner ce que furent ses prises de position théoriques non sans nous arrêter, au passage, sur „l'atmosphère” que respiraient les revues culturelles de l'époque. Côté „management”, il apparaît qu'après les années '90 les écrivains en vogue de la génération en question, son noyau „dur”, ont su gérer leur „capital symbolique”: ils se sont installés dans des positions culturelles importantes (dans des universités, des rédactions des revues, des maisons d'édition) tout en réalisant une solide image – d'histoire littéraire, bien sûr, car après les années '90 l'esprit de génération s'étiole, chacun suivant sa propre voie – de la génération qui leur a permis de s'affirmer (voir à ce propos les anthologies „générationnistes” publiées aux éditions Paralela 45).

À propos de la génération littéraire: un dialogue réalisé par Călin Vlasie (futur auteur quatre-vingtard)² avec Nicolae Manolescu laisse apparaître assez clairement que la génération '80 ne s'était pas encore manifestée comme telle dans les pages des revues culturelles bien que les jeunes écrivains fussent actifs dans les cénacles (le premier volume de prose courte de Mircea Nedelciu n'allait paraître que l'année suivante). À l'époque, on se demandait quelle figure faisait la „timide génération '70” après celle, importante, des années '60 (dont Manolescu lui-même était issu). Ignorant le sens polémique de la question de Călin Vlasie qui se posait déjà en „héraut” de l'orientation littéraire des années '80, instituée en se délimitant bruyamment surtout de la génération précédente, Manolescu répond: „La génération de 1960 a mis presque deux décennies (...) pour acquérir ses «lettres de noblesse». La solidarité de génération a commencé par marquer une solidarité de corps constitué, d'alignement spirituel. Par la suite, la forme a gagné sa vitalité en débouchant sur son contenu. Il est possible que la génération 1970 traverse une métamorphose similaire; il faut laisser le temps au temps. Il se peut qu'elle soit, en effet, timide. Je l'ignore encore. Tout ce que je peux dire, pour le moment, c'est que certains accents ont changé. Ma génération, par exemple, fut au premier chef une génération de poètes; les prosateurs et les critiques ont eu plus de mal à s'affirmer. Ceux qui nous ont suivis, à dix années de distance, nous ont relancés d'abord par la critique; ce n'est qu'après que la poésie et la prose ont percé. L'affirmation massive des critiques, des historiens littéraires et des jeunes essayistes est le phénomène extraordinaire de la 8^{ème} décennie”.

En observateur circonspect de la vie littéraire, N. Manolescu se méfie des conclusions hâtives. Or, au moment même où l'on s'attendait à ce que les forces de la génération '70 – passant pour „timide”, cause de la dispersion de ses écrivains – se serrent les coudes, on voit déferler, bien plus forte et plus compacte, la „nouvelle vague” des écrivains '80. Par ailleurs, Manolescu fait une observation de bon sens, valable je dirais pour le premier stade de l'affirmation de tout groupe littéraire: au départ, la solidarité de génération est „une solidarité de corps constitué, d'alignement spirituel”. Ce sera le cas pour la génération '80 aussi. En outre, „la solidarité de corps constitué” se prolongera – après la phase des noms alignés – par une deuxième phase, celle des débuts collectifs, dans laquelle les noms retenus le seront en vertu du critère du „contenu” (à savoir de la valeur). Une chose à retenir, pour le moment et pour

un développement ultérieur: l'impact que „le groupe de pression” pouvait s'exercer dans la littérature des années '80 n'est plus à retrouver en 2006.

Pour revenir: „une génération – poursuit N. Manolescu dans le même dialogue avec Vlășie – n'est pas une association d'entraide, c'est une réalité historique, vivante, contradictoire, dialectique”. Et là, il énonce une notion essentielle pour la constitution d'une littérature: „une littérature naît au moment où, entre les personnalités qui coexistent, une certaine relation prend forme (fût-elle d'opposition). Les individus écrivent des livres, les générations créent de la littérature”. Détail qui ne manque pas d'intérêt: cette réponse sous-tend une intention polémique à l'adresse de l'intervieweur qui ne semble pas agréer le terme uniformisateur de génération. Voici, d'ailleurs, le commentaire de Călin Vlășie (qui avait provoqué la réponse): „Ceux qui ne croient pas que les plus jeunes poètes peuvent réaliser une solidarité spirituelle ne manquent pas de reconnaître, plus ou moins (selon les circonstances), que ces plus jeunes promènent devant les portes des rédactions des dons inhabituels... Il est probable que les plus jeunes (une partie), encore moins obsédés par «l'idée de génération», se rendent compte qu'un groupe (une génération c'est trop dire) ne peut pas s'imposer par des clairs bien conduits et extérieurs”. Nul doute, le commentaire est strictement subjectif et polémique vu que, vraisemblablement, Vlășie est lui-même un de ces jeunes poète. Son opinion, qui, indirectement, traduit celle des jeunes poètes (écrivains) dont il parle dans ce dialogue de 1978, déblaie le terrain de l'affirmation littéraire de la génération, même que, pour le moment, il dénie.

Dans le numéro 1 (169) de janvier 1980 de la revue „Amfiteatru”³, les critiques Gh. Grigurcu, Dan Culcer et Laurențiu Ulici répondent à une question „d'actualité”, à savoir „le problème des générations”. Pour les trois, la réponse est claire: non, il n'y a pas de „nouvelle génération” identifiable en vertu de critères esthétiques, il n'y a qu'un groupe d'écrivains qui tentent de „forcer le succès” (Gh. Grigurcu *dixit*), une „promotion” (selon L. Ulici) qui ne se distingue pas – pour ce qui est de l'attitude vis-à-vis du langage poétique – de la „promotion '70”. Nous citons Gh. Grigurcu: „«Le concept» de génération n'est pas judicieux pour la production littéraire actuelle non plus qu'il y a une ou deux décennies. Le fait qu'il revient périodiquement dans la littérature roumaine des deux dernières décennies, soit dans les déclarations des auteurs, soit dans les textes des critiques, annonce que de nouveau un certain nombre de créateurs tentent forcer le succès, attirer l'attention des commentateurs, se glisser dans les „classements” et captiver une media pour s'exprimer”. L'argumentaire de Grigurcu vise l'incompatibilité du talent avec la solidarité de groupe: „Une génération ne peut fournir l'excuse d'une appréciation en bloc, comme une vente en gros et, encore moins, d'un chèque en blanc. A défaut d'une unité organique, l'analyse esthétique s'en trouve contournée et se voit imposer des mesures artificielles. Immixtion culturelle-sentimentale dans le domaine des formes de l'art, la convention de la génération tend à amalgamer qualités et défauts, traits personnels.”

Et pourtant, à partir de 1980 il devient de plus en plus clair que la jeune „génération” (avec ou sans guillemets) s'impose par la vocation du théorique, une vocation qui par-dessus des écrivains des années '60 et '70 l'apparente aux écrivains de l'entre-deux-guerres. Ses prises de position tranchantes, la détermination qu'il met à les affirmer font de Mircea Nedelciu un leader de génération. Sans compter que, de cette génération, il est le premier à débiter, en 1979.

Son texte littéraire et théorique nous frappe doublement: d'abord, par l'attention spéciale qu'il consacre au lecteur („idéal” ou „implicite”) et puis par la mise en relation de ce profil de lecteur à la réalité sociale contemporaine. Autrement dit, ce n'est pas un renouveau de la prose dans l'abstrait ayant comme lecteur un modèle tout aussi abstrait, que Nedelciu propose. Bien au contraire, il se sert de la littérature pour *intervenir dans le réel*, pour remodeler, à travers les habitudes de lecture, un *homme nouveau* (qui soit, avant tout, une autre sorte de lecteur). Ce processus, qu'il appelle *anthropogénie* (d'aucuns l'ont dénommé „un nouvel anthropologisme”, un „nouvel humanisme”), il veut l'appliquer à la littérature par *ingénierie textuelle*. Nous voici en présence de deux concepts importants que Nedelciu n'hésite pas à définir avec l'assurance du théoricien compétent: „Tous les auteurs se doivent de créer leur public. Si l'on veut, à la limite, l'image approximative du public réel dans une société donnée et à un moment donné rentre elle aussi comme composante initiale de toute création. Une forte exigence de l'auteur lors de la formation de cette image rend plus visibles les traces de son effort à „remodeler” son lecteur, notamment pour ce qui est de son attitude vis-à-vis des conventions littéraires antérieures. Pourtant, remodeler le lecteur c'est, en quelque sorte également, remodeler l'homme, c'est de l'anthropogénie. Et l'on s'aperçoit tout à coup que cette démarche est bien plus sérieuse, qu'elle n'est pas simple caprice, qu'elle implique des responsabilités accrues”⁴. Nedelciu aspire à former un lecteur attentif, sensible aux conventions littéraires, du lecteur naïf (devant lequel les lettres défilent et se ressemblent) il rêve faire un lecteur avisé, qui surprenne les stratégies littéraires et aille au-delà. C'est un souci théorique qui a pour pendant – au niveau de l'auteur – le dépassement des conventions littéraires, de la possibilité du „non-conventionnel” en littérature. Son ingénierie textuelle est un effort de contrôler et surtout de dépasser le cercle des conventions littéraires dans lequel l'écrivain se laisse d'habitude enfermé et, tout autant, d'avertir le lecteur, de l'entraîner dans cette aventure de l'exploration aux frontières du littéraire. Le „non-conventionnel” est un autre nom pour *l'authentique* qui se retrouve (en dépit de l'opinion d'Adrian Oțoiu⁵ qui met en opposition les deux exigences importantes de la génération des années '80 – les techniques textuelles et l'authentique) *au-delà* des techniques de l'ingénierie textuelle, tout au bout, une fois qu'elles sont épuisées.

A. Mușina, qui lui demandait si le „non-conventionnel” était possible dans un texte littéraire, Nedelciu répond affirmativement: elle est contenue dans l'attitude *ironique* de l'écrivain qui épuise – pour passer outre – *toutes* les conventions littéraires: „Le non-conventionnel est possible, mais seulement quand nous avons épuisé mentalement ou réellement toutes les formules conventionnelles, quand nous prenons, tour à tour, la voie de chaque convention pour l'abandonner, après. Dans ce sens, l'ironie s'avère constructive. C'est là un trait de la littérature de la jeune génération sur laquelle il vaudrait s'arrêter”⁶. Dans ses morceaux de prose courte, le théoricien Nedelciu ne se lasse pas d'exemplifier ces desiderata. Il est un de ces rares à joindre la théorie à la littérature: il excelle à jongler avec les conventions du genre (parfois en vertu d'un programme, comme dans *DEX 305*⁷: il crée un texte cursif et – attention! – ironique à partir des mots qui se trouvent à la page 305 du *DEX*, des mots pris dans le tissu textuel par ordre de leur entrée de dictionnaire), les manipule avec l'intelligence et le détachement

constructif d'un auteur qui, en passant outre, s'interroge obstinément sur les sens ultimes de la littérature.

Pour Nedelciu, nous l'avons précisé, les considérations théoriques ont l'origine dans un temps et dans un espace (la société roumaine des années '80). Dès lors, *la résistance au régime communiste*, par le déni littéraire de ses codes et valeurs, s'impose avec la force d'une évidence. Déjouer toutes les conventions littéraires suppose, avant tout, déconstruire les conventions et les codes (littéraires et non seulement) communistes, les signaler au lecteur et, implicitement, s'en défaire avec ironie. C'est un processus formateur pour le lecteur, mais pour *l'homme* tout court aussi, prenant pour cible la résistance au communisme. Nedelciu se range à la conviction de Foucault: c'est en mettant à nu et en déconstruisant „l'ordre du discours” socio-politique communiste qu'il peut s'y soustraire et le miner de l'intérieur. Question valable pour l'écrivain et pour son lecteur réel aussi. Nous aurions là l'interprétation du terme „anthropogénie” dont il fait un mot-clé comme processus de grande „responsabilité” – sans doute littéraire mais, j'ajouterais, surtout sociale – qui définit exactement les implications sociales de la littérature, la finalité ultime de son jeu à faire échouer les codes littéraires. Gardant la réserve envers le concept d'„homme nouveau”, une des manies du communisme aussi, si, d'une part, l'identité de noms du concept communiste et du sien le met à l'abri de la censure, d'autre part cette ambiguïté est source de malentendus et contre-sens pour son entreprise déstabilisatrice. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé à sa *Préface* au roman *Traitement fabulateur*⁸ (j'y reviendrai tout à l'heure): on a cru y voir une concession faite au régime!

Ce discours théorique humaniste plonge ses racines dans la foi – aujourd'hui plus que jamais mise en question – dans la primauté de la littérature sur toutes les autres sciences humaines (la tradition littératurocentriste chère à notre culture): „...non seulement la littérature est le langage qui rassemble les sciences humaines mais ces dernières n'ont d'autre sens que d'être des recherches pré-littéraires; elles ne s'épanouissent que dans la littérature, même si on leur prête une certaine utilité en politique (laquelle a souvent des motifs de s'écarter délibérément de la vérité qu'elle en découvre et utilise parfois l'information fournie par les sciences humaines contre l'homme, si l'intérêt oblige!)”, déclarait-il dans son dialogue avec Al. Muşina⁹. On prête (en 1987!) à la littérature une position centrale et centralisatrice qu'avait occupée jadis la philosophie et que nulle science humaine ne revendique plus aujourd'hui en exclusivité. Nedelciu avait l'intuition du changement de paradigme qui prendra pour nom le post-modernisme (un terme sur lequel, à ce moment-là, il ne s'arrête pas) et pourtant il continue à privilégier un *centralisme de la littérature* (au détriment du relativisme postmoderne) qui lui permet de légitimer son discours sur *l'action formatrice*, sur *la responsabilité* dont est investie la littérature. On perçoit dans l'affirmation de cette responsabilité sociale un écho de la critique exercée par l'Ecole de Francfort et une parade *après coup* aux accusations insistantes portées contre le textualisme à ce moment-là. D'une part, c'est une ouverture du texte sur *une autre chose*, sur le lecteur, sur le social et d'autre part – Nedelciu ne cesse de le souligner dans chacune de ses interventions après 1990 – un combat subtil, textuel, avec la censure et un refus de la politique d'Etat (la parenthèse ci-dessus, relative à la politique qui utilise les vérités des sciences humaines contre l'homme, peut figurer en exemple de désaveu de la politique communiste, à travers le texte).

Dans une interview avec Andrei Bodi¹⁰, publiée dans la revue „Interval”, le théoricien explique „l’ingénierie textuelle” par les vertus manipulatrices redoutables, par la capacité de l’écrivain de miner le politique: „L’orgueil qui s’exprime dans l’expression „ingénierie textuelle” sous-entend que le texte peut dire n’importe quoi et le contraire s’il est bien maîtrisé et que, après tout, si les écrivains sont un peu persécutés c’est parce qu’ils ont la capacité de dire n’importe quoi par un texte, car ils ont du talent ou cette dextérité que j’appelais *ingénierie textuelle* (c.a.q.s.) Ils peuvent dire n’importe quoi et le contraire et ils peuvent convaincre; ils sont donc des facteurs manipulateurs redoutables”.

Evoquant à un moment donné les dernières phases de la censure aberrante des années ’80, N. Manolescu se souvenait de la censure des mots, totalement aléatoire, qui coupait des passages – au mépris du contexte voire de la syntaxe – pour la simple raison qu’il s’y trouvait des mots tabous relatifs au capitalisme, à la royauté, à la déchéance, à la mort, à la sexualité etc. Dans cette situation, il est clair que lutter contre la censure avec les armes de la textualité était, probablement, tout aussi hasardeux qu’enlever des mots dans un manuscrit ou un autre. Je pense au *sabotage textuel*, aux stratégies subversives, celles qui rognent imperceptiblement, de l’intérieur, le discours communiste sur le territoire de la littérature. Le discours du pouvoir, aux termes de Foucault, est bien structuré, bloc immuable, maçonnerie de langue de bois dans laquelle les „salades” des écrivains viennent s’infiltrer, le plus souvent avec une infinie et quasi-imperceptible subtilité. Malheureusement ou heureusement, le sabotage textuel n’est pas fait que de mots – inlassablement traqués par les censeurs – mais aussi de syntaxe (phrases et de contexte) et d’implicite. Telle fut la „résistance textuelle” (ou... „par la culture”) dont je vais parler par la suite en m’arrêtant au cas de Mircea Nedelciu et, indirectement, sur celui des écrivains des années ’80 qui passaient en général pour des révoltés, réfractaires au système.

Dans une interview publiée par „Observator cultural”¹¹, l’écrivain Gelu Ionescu qui avait émigré à l’époque communiste et qui vit en ce moment à Berlin, posait un regard plus lucide, un regard extérieur, sur la soi-disante résistance par la culture qui fut, selon lui, trompeuse, une „liberté d’otages”: „La plupart, qui ont refusé le compromis avec la Securitate, ont vécu dans la zone de la «résistance par la culture». *On avait vraiment le sentiment* (c.n.q.s.) d’affronter ceux qui écrivaient pour „Săptămâna” ou „Luceafarul”. Ce type de combat ne fut pas dépourvu d’importance et donnait le sentiment d’une certaine liberté. Mais c’était une liberté insuffisante, c’était – ce que Matei Calinescu a si bien saisi – une «liberté d’otages»; nous acceptions que la censure coupe dans nos livres, nous vivions dans le conformisme”. Bien sûr, considérée aujourd’hui, toute cette littérature ésopique, de sous-entendus, reste une belle (?) illusion, un château de cartes effondré et peut-être une preuve de lâcheté mais, à essayer de se rappeler le contexte dans lequel ils écrivaient et l’implicite de leurs stratégies subversives, il apparaît qu’on a gagné/récupéré une chose importante: le mirage de vivre et d’agir à l’intérieur d’un grand texte, la littérature, et d’y saboter le texte officiel, l’idéologie. De fouiller, peut-être, les „marges” de la littérature, Derrida dixit, pour voir jusqu’où peut porter le combat des mots, pour voir si nous pouvons, avec les mots, faire non pas des choses mais de la subversion.

Ainsi, l’expérimentation littéraire des écrivains des années ’80 en matière de conventions littéraires (les repousser jusqu’à la limite pour les transgresser après) se superpose à une autre expérimentation, d’exploration des marges de la littérarité du côté du social et du politique.

Ce „on avait vraiment le sentiment” dont parlait Gelu Ionescu est précieux ne serait-ce que pour la bonne foi et pour la conviction littéraire; il vaut en soi que l’on étudie les stratégies du sabotage du discours du pouvoir, la manière dont des écrivains comme Nedelciu croyaient faire opposition au régime en dialoguant avec le lecteur réel, et non idéal, par le texte. La *Préface* de Nedelciu à son roman *Traitement fabulateur* est un exemple désormais classique pour la lutte avec la censure dans les années ‘80, autant par les échos qu’elle a eus à ce moment-là que par le commentaire de l’auteur lorsque le roman fut réédité en 1996 (il avait été publié en 1986 chez Cartea Românească). C’est un exemple très instructif de „textualisme” mis en œuvre, de texte *utile*, de texte-*champ de bataille*, de texte *de sacrifice*. De texte piégé, enfin, qui appâte toutes les suspicions prêtes à suffoquer le roman proprement-dit, un texte qui fourvoie la censure par l’utilisation du vocabulaire officiel, qui fait semblant d’adhérer à l’idéologie socialiste tout en voulant l’anéantir dans cette étreinte mortelle, dans une espèce de dialogue intra-textuel qui va au-delà de la littérature pour toucher le lecteur réel. La tentative de Nedelciu sera impitoyablement critiquée par Monica Lovinescu qui, au micro de la Libre Europe, accuse l’auteur de „textualisme socialiste” et par son ami et congénère Mihai Dinu Gheorghiu¹², qui deviendra un sociologue réputé. Des réactions qui indiquent les limites du texte, ses prétendues vertus ésopiques, ô combien illusoire en réalité.

La lutte avec la censure, disséminée dans le texte, allusive, l’ironie essentielle, le sous-texte, tous ces avertissements textuels passent souvent inaperçus pour le lecteur-cible (ce lecteur intelligent, avisé, „libre” des pressions communistes), la lecture que l’auteur appelle de ses vœux n’est pas toujours au rendez-vous; il arrive même que, lus de travers, ils soient traités de complicité avec le régime/la censure. L’ésopisme est un couteau à double tranchant, comme l’est en général la lutte sur deux fronts: avec la censure, d’une part, et celle pour „l’éveil” du lecteur de l’autre. Ironiquement, pour comprendre les vrais enjeux de la *Préface*, il a fallu une *remise ultérieure dans le contexte*, une réédition du livre, une remise en situation, il a fallu des explications *post-factum* de l’auteur. Toute une démarche qui, finalement, montre qu’à lui seul le texte est impuissant à avoir gain de cause en misant sur l’indirect, l’implicite, sur le demi-mot. À l’époque pourtant, ce fut comme une trouvaille, comme une possibilité ensorcelante, miraculeuse...

Mihaela Urso remarquait qu’à partir d’un certain moment (dans les textes théoriques, bien sûr) la génération des années ‘80 commence à réagir à l’étiquette passiviste des „textualistes” par un vocabulaire belliqueux, d’„offensive armée”: „une fois que le textualisme (l’étiquette de la première heure de la génération) s’est vu affublé d’une connotation péjorative – sous le prétexte de la passivité expérimentaliste – les directions d’évolution de la génération se précisent de plus en plus fermement dans le vocabulaire de l’„offensive armée”, alternative constructive elle-même, fondatrice, de toute façon préférable à l’équidistance du livresque”¹³. Ce qui est sûr c’est que Nedelciu insiste à prendre ses distances par rapport au textualisme français qui „clôture” le texte, alors que son option à lui va vers une „activité textuante qui lui permette d’intervenir de manière constructive dans le monde”. Plus clairement, cet activisme à connotations sociales (mais ontologiques aussi du moment que Nedelciu et ses congénères parlent d’anthropogénie, de nouvelle sensibilité etc.) repose sur une relation de dialogue, de copropriété et de coparticipation avec le lecteur, le vrai „personnage principal” des proses, selon

Nedelciu. Les études consacrées à la génération '80, à vrai dire peu nombreuses, se demandent encore si cette crise littéraire, si cette rupture et reconfiguration ontologique lancées par les „quatre-vingtards” (ce qui sera appelé par la suite le postmodernisme roumain) furent conçues ou peuvent être considérées après coup comme une forme de résistance face au régime communiste.

Il ne faut pas oublier que la résistance textuelle fut dressée contre un autre texte/discours, celui du pouvoir, contre „le mécanisme textuel de la société” communiste. Dans la *Préface* de l'édition de 1996, Nedelciu s'explique: „«Le mécanisme textuel de la société» est, évidemment, la propagande. La littérature textualiste se servait de la parodie ou de l'ironie pour «intégrer» le mécanisme textuel de la société, pour amputer la propagande de toute efficience en la ravalant au risible”. Malheureusement, la lecture ne rendit aussi visibles qu'on l'aurait souhaité ni l'encodage, ni le sous-texte: les raffinements textuels vinrent mourir contre le monolithe invariable, mais si reconnaissable, du langage de la propagande, impuissants à le fissurer. Le discours-appât, forcément contaminé par le lexique de l'idéologie suspicieuse, devint lui-même un *discours suspicieux* car, c'est connu, les mots finissent par trahir... Une préface susceptible de capitulation morale, de caution accordée à la censure dans ce qui était la rocambolesque aventure de la publication d'un livre sous les communistes. Mihai Dinu Gheorghiu ne cache pas un débordement d'ironie amère: „Par une remarquable ingéniosité, le prosateur a trouvé un moyen scriptural de limiter les dégâts que j'appellerais – vu que nous nous trouvons dans la zone sémantique du «visage» – *parétique* (c.a.q.s.) (de paresis, détente): celui de parler avec une moitié de la bouche tandis que l'autre reste crispée, figée dans un rictus qui échappe au contrôle de celui qui parle. La *Préface* du récent roman *Traitement fabulateur* fait ressortir ce qui d'habitude reste caché, enfoui dans le corps du livre, à savoir les limites du dicible, les frontières acceptées du texte, en séparant le thème libre du thème obligatoire, les deux inscrits au programme de la gymnastique intellectuelle. Conséquence de cette mise à jour imposée ou seulement suggérée, le roman a l'air d'un nouveau-né qui, tout en poussant ses premiers cris, traîne encore son cordon ombilical qui lui pend, mou, le long du corps (je ne doute pas que certains commettent l'erreur de le confondre avec l'organe du pouvoir: en réalité, il n'est que l'organe de la dépendance face au pouvoir, étant dépourvu de tout pouvoir; à preuve, à travers lui, l'auteur tient à mettre sans cesse en évidence sa position subalterne)”¹⁴.

Chose remarquable: la réplique de Mihai Dinu Gheorghiu – qui reprochait à Nedelciu sa subordination „ombilicale” à „l'organe du pouvoir” – fut publiée en 1986, année de la parution du livre, par la revue estudiantine „Dialog” de Iassy...

En fait, cette fameuse *Préface*, comment faut-il la lire? On aurait répondu à l'époque (la question ne se posait même pas, cela allait de soi): entre les lignes. La lecture entre les lignes, on en était alors des experts, tout „naturellement”; aujourd'hui c'est un exercice d'analyse de rhétorique-pragmatique. En plus, le texte ne résiste pas à cette analyse, les indices textuels sont insuffisants. Mais à l'époque, l'écrivain comptait sur une complicité extralittéraire avec le lecteur réel. Nedelciu en a acquis d'ailleurs la conviction durant la période où il fut libraire à Cartea Românească. Ce fut alors une expérience pratique qui, jointe à ses propres sources bibliographiques, l'a aidé à élaborer ses propres textes théoriques sur la collaboration (littéraire) avec le lecteur. Il s'agit des articles „Un nouveau personnage principal” (1987)¹⁵ et „Le dialogue

dans la prose courte” (1980, une série de trois articles)¹⁶. Chronologiquement parlant, ces textes encadrent la *Préface* (qui, elle, date probablement de 1984-1985 et reprend des passages à sa thèse de licence) avec laquelle, comme le dévoile un regard attentif, ils entretiennent une relation spéciale: outre qu’ils se réclament d’une ligne théorique commune, ils fournissent au lecteur de la *Préface* la clé de lecture. A défaut de mécanismes intra-textuels qui avertissent le lecteur, nous avons donc cet ensemble de textes théoriques – ample intertexte – de l’auteur qui guide le lecteur.

Sans les précisions ultérieures (sans, surtout, l’édition révisée par Nedelciu en 1996), la lecture de la *Préface* n’est guère concluante. On voit combien les risques du sous-texte sont considérables. Il y a pourtant une chose qui est claire, à savoir *l’appétit* de Nedelciu pour les considérations théoriques. Avant d’être une forme de résistance au régime, la dimension théorique est une *option programmatique, destinée à distinguer un groupe*. Au départ, Nedelciu a fait partie, avec Gheorghe Crăciun, Ioan Flora, Gheorghe Iova, Ion Lăcustă, Gheoghe Ene, Constantin Stan, Sorin Preda, Emil Paraschivoiu, du groupe universitaire „Noii” („Les Nouveaux”), actif dans la Faculté de Lettres de Bucarest entre 1970-1973 (et, par la suite, dans le cénacle „Junimea” au sein duquel est née l’anthologie collective „Desant ’83”).¹⁷

L’expérimentation littéraire radicale – nourrie des sources bibliographiques découvertes dans les années d’étude à la faculté (c’étaient aux années de „dégel”) – représente un *premier mirage* et un *premier engagement dans la profession littéraire*. Gh. Crăciun¹⁸ va caractériser très exactement la passion du groupe des „textualistes” (dont il faisait partie) pour „l’expérimentation radicalisée”: „À deux ou trois exceptions près, l’ouverture du groupe à l’expérimentation radicalisée, malgré les risques de l’échec et de la marginalisation qui en découlaient, est indiscutable. On rêvait, presque tous, d’un nouveau langage, d’une nouvelle perspective, d’une nouvelle syntaxe („la syntaxe de la liberté de dire”, selon une formule de Gheorghe Iova) alors que le désintéressement pour la littérature du moment – jusque vers 1978, quand on découvre Radu Petrescu, est presque total.

Il existe dans ce premier groupement un véritable fanatisme de la recherche, de l’errance à travers les zones blanches du social et du dicible, la volonté de coupler sa propre expérience biographique à l’expérimentation rhétorique et linguistique, de dépasser toute contrainte de genre ou de style et d’inventer ainsi le plus libre discours possible (c.n.q.s.)” De l’emportement enfiévré des débuts, des tâtonnements théoriques naîtront quelques concepts viables qui „stimuleront les sédimentations des idées, consolidant ce que l’on appellera plus tard „la poétique textualiste”¹⁹. Parmi ces concepts: l’idée telqueliste du *texte* (qui dissout les espèces classiques), la notion de „textuation” définie par Gh. Iova, „l’ingénierie textuelle” de Nedelciu, les investigations sur „l’authentique” et sur le rapport corps-lettre entreprises par Gh. Crăciun. Autant d’acquis théoriques alimentés par les lectures des années de faculté comme l’explique aussi Nedelciu: „Dans les années ’60-’70, la Faculté de Langue roumaine était un milieu extrêmement propice à l’ouverture culturelle, à l’expérimentation littéraire; même l’information mise à jour sur les cultures d’autres pays était plus accessible, elle aussi; l’implication de l’auteur de texte dans la vie sociale était regardée comme une chose essentielle et non comme une «obligation». Il me semble que, depuis, l’«appétit de participation» a pris du plomb dans l’aile. Il y aurait beaucoup à dire sur cette période du cénacle «Junimea», sur le niveau théorique des

discussions qui volaient très haut, sur les revues à exemplaire unique que l'on accrochait aux murs de l'Université et où on «publiait», avec superbe et naïveté, des «manifestes littéraires». Ce fut le cas de la revue «Noii» (14 ou 15 numéros) [...]. Bien des propositions écrites alors sur un ton apodictique ont été oubliées, d'autres furent intégrées à la démarche des auteurs ci-dessus (du groupe «Noii») (c.n.q.s.) dans des formes presque méconnaissables mais, d'autre part, quelque chose de la désinvolture qui nous semblait toute naturelle à ce moment-là a résisté même si les freins de la maturation et de l'autocensure ont commencé à fonctionner et je pense que c'est là une bonne chose. D'une certaine manière, des signes extérieurs comme ceux qui nous valent aujourd'hui l'étiquette de postmodernistes étaient déjà visibles..."²⁰.

À noter que les opinions des deux représentants de pointe des écrivains quatre-vingtards bucarestois (membres du groupe „textualiste”) concordent pour ce qui est de l'impact des années de formation sur les prises de position ultérieures, qu'elle fussent „textualistes” ou postmodernistes. J'ajouterais que, avant d'être une forme de résistance au politique, „l'ingénierie textuelle” est, on le voit bien, la conséquence constructive de l'effervescence théorique juvénile dont elle a conservé aussi l'enthousiasme que l'esprit de suite. Nedelciu semble avoir été le cas heureux du théoricien qui confirme sa pratique littéraire et qui ne doit pas se rétracter ou s'amender sur ses premières prises de position programmatiques. (Ce qui ne veut pas dire que la critique littéraire n'a pas identifié dans la poétique des années '80 nombre de contradictions...)

Il conviendrait de s'arrêter sur „la fortune” qu'allait connaître le terme d'„expérimentation” littéraire, à commencer par les quatre-vingtards mêmes (le terme apparaît dans la citation ci-dessus de Nedelciu). La passion théorique du groupe „Noii” est épaulée par celle de l'expérimentation. L'expérimentation convient parfaitement à l'esprit juvénile non-conformiste, aiguillonné par l'élan des découvertes et c'est bien ainsi qu'il a été traité par la critique littéraire de l'époque. Mais les insurgées ne s'en contentent pas. Dans *Experimentul literar românesc postbelic*²¹, Gh. Crăciun – d'un commun accord avec les deux autres co-auteurs, Monica Spiridon et Ion Bogdan Lefter – traite l'expérimentation comme une dimension définitoire de la littérature roumaine de l'après-guerre, à savoir de la littérature des années '80. Dans la prose des années 1980-1990, Crăciun identifie „l'expérimentation en tant que tel”/„radicalisé” et „l'expérimentation intégré”. Il range les „textualistes” du groupe „Noii”, „parrainés par les prosateurs de „l'Ecole de Târgoviște”, leurs „pères spirituels”, dans la catégorie du premier type. L'ambition des „textualistes” roumains – écrit Adrian Oțoiu²² – c'est de transformer le textualisme de simple „rhétorique” en „vision”, de lui donner donc dimension ontologique (sur ce point, Mihaela Ursa va émettre des réserves, que Adrian Oțoiu, lui, ne partage pas au sujet du postmodernisme des „quatre-vingtards”).

Crédités par Gh. Crăciun d'une tradition, les expérimentalistes „radicaux” sont présentés en parallèle avec une seconde vague de prosateurs qui, eux, pratiquent une „expérimentation intégrée”. Le radicalisme esthétique des premiers signifie, d'une part, jonction de la biographie avec la littérature expérimentale et, d'autre part, dépassement des conventions de genre, style, thème etc. afin d'obtenir „le plus libre discours possible”, affirmation qui ne peut pas être dissociée de la zone du politique.

L'autoréférentialité, le texte comme concept intégrateur et le méta-texte radicalisent une poétique qui s'opposera frénétiquement au „tardo-modernisme” (le terme appartient à Mircea Cărtărescu) qui n'est autre que le modernisme tardif de l'après-guerre. A l'époque, les sources philosophiques-littéraires sont surtout françaises: mis à part le décalage temporel qui, chez nous, prend allure de tradition, le textualisme se nourrit de la littérature et de la théorie du groupe „Tel Quel” et de l'école du „Nouveau Roman”. Bien que le postmodernisme quatre-vingtard va délaissier les influences du poststructuralisme littéraire français – élitiste et techniciste – pour se rallier à une démocratisation de l'écriture d'extraction anglo-saxonne, les interventions théoriques de Nedelciu restent fidèles plutôt aux sources françaises. Sa prose courte, ses romans – à l'exception notable de *La Femme en rouge* – sont, fatalement, élitistes.

Pour Gh. Crăciun, ce radicalisme esthétique fait figure de courage esthétique dans l'environnement de l'oppression communiste: „L'hostilité, le refus, le discrédit, l'anathème des formes radicales du courage esthétique furent une constante de la politique culturelle officielle de la dernière période du régime de Ceausescu, même si ces modalités de rejet eurent leur subtilité non-dogmatique [...]. Expérimenter c'est se proposer de plein gré, en dehors de tout enjeu de carrière littéraire, d'«errer» sur des étendues qui ne figurent encore sur aucune carte, qui sont dangereusement libres, dangereusement marginales, dangereusement informelles [...]. Les recherches que l'on y menait n'ont conduit seulement à une liberté de la forme, elles ont été aussi une forme de liberté de l'esprit. En ignorant les thèmes, les valeurs, les rhétoriques du jour ils ont contesté structures, codes, modes ossifiés d'expression, mentalités, goûts artistiques, positions de commande littéraire, stéréotypies critiques”²³. Pourtant, dès qu'il s'agit de se faire publier, le courage esthétique retombe de moitié et Gh. Crăciun parle d'élans tempérés, de compromis qui se manifestent dans des formes scripturales de négociation avec la censure. Contester les structures artistiques et les mentalités communistes c'est, en fait, les *ignorer*, les *contourner*, les *éviter*. Dévoiler les conventions littéraires par autoréférentialité et méta-texte revient, dans l'intention des quatre-vingtards, à dévoiler, à miner le discours officiel constitué à son tour de codes ossifiés, ce discours lui-même encodé, idéologisé.

Dans sa perspective théorique, Nedelciu prend en compte non seulement l'idée foucauldienne de „l'ordre du discours” officiel – que l'on peut faire éclater dès que l'on en a identifié les mécanismes – mais également celle de Lucien Goldmann (présente chez Lukacs aussi) qui reconnaît l'homologie entre les structures littéraires et les structures sociales. Bien que sujette à caution, cette homologie conforte Nedelciu dans sa conviction que, en agissant dans l'espace littéraire (sur les conventions littéraires et sur le lecteur), en fait il intervient de façon efficiente dans l'espace social.

Pour revenir à l'expérimentation, le courage esthétique n'est jamais si radical qu'il devienne une réelle contestation et Nedelciu admet que, la plupart du temps, il s'agit d'un réflexe de *la peur*: „Suivant la constitution psychosomatique de chacun, les textes étaient plus ou moins courageux mais la peur, elle, était toujours là. Elle était en fait une méthode de gouvernance de la société de l'époque et je ne vois pas pourquoi nous en aurions été exonérés”²⁴.

L'expérimentation littéraire cependant donne aux quatre-vingtards droit de cité dans une zone de marginalité – littéraire aussi bien que sociale, ce dont ils s'enorgueillissent. Nedelciu, lui, y puisera la justification de sa théorie sur „l'action sociale” du texte. L'expéri-

mentation pratiquée par Nedelciu – qui était justement cette mise en relief des techniques littéraires dans le texte – est une preuve du changement de paradigme non seulement littéraire (les prosateurs sont conscients que l’omniscience et la mimésis traditionnelle sont devenues insuffisantes) mais social aussi. La multitude, la diversité vertigineuse des réalités sociales contemporaines sont tellement puissantes qu’elles ne se contentent plus dans l’œuvre littéraire traditionnelle, gérée par son unique narrateur, omniscient. Dans cette littérature „à personnages”, l’auteur est seul maître à bord, il est le montreur de marionnettes ou, si l’on accepte la terminologie économique préférée par Nedelciu, „celui qui dirige le mouvement des titres de propriété et perçoit l’impôt”²⁵.

La convention sur laquelle repose „l’authentique” d’une telle œuvre n’est plus à démontrer, elle n’est que l’effet d’une *trompe l’œil* voulu par l’auteur. Autrement dit, le terme est utilisé abusivement et il est mal venu dans une littérature „non-démocratique”: „L’authentique d’un tel auteur est constamment emprunté abusivement: elle est globale et gérée”.

Mais qu’est-ce qui change dans le nouveau paradigme littéraire? Qu’est-ce que „le nouvel authentique”? Nous l’avons dit déjà, Nedelciu veut arriver quelque part du côté des marges de la littérarité, il veut transgresser les conventions jusqu’au territoire du „non-conventionnel”, là où l’*authentique* littéraire devient *authentification* au niveau du social. Le statut des deux termes du schéma de Jakobson change automatiquement: émetteur (auteur) – récepteur (lecteur). Le premier mouvement „non-conventionnel” – essentiel pour postuler un nouvel authentique – c’est de faire apparaître l’auteur (avec un nom propre) dans un texte littéraire”²⁶. A ce moment on peut parler de la démocratisation de l’écriture, de relations de copropriété et de la coparticipation auteur-personnage-lecteur à l’élaboration et à la gestion du texte. La simple démission de l’auteur de ses pouvoirs conventionnels-démiurgiques, son implication biographique dans le texte „change quelque chose dans la relation du produit littéraire avec la société qui l’accueille, modifie le statut du lecteur [...], redonne du naturel au dialogue et donne de la vigueur à certaines fonctions sociales de l’art littéraire”²⁷. C’est un texte de 1982, antérieur donc à la célèbre préface dont il a été question ci-dessus et dont la lecture nécessitait l’éclairage de ce genre de textes „d’escorte”, antérieures comme date de parution.

Au moment où disparaît „l’authentique global” contrôlé par l’auteur, il est remplacé par les discours libres des „personnages réels”, qui ne doivent rien à l’intervention de l’auteur; l’authentique acquiert ce sens de non-convention, d’*acte social* et, par la suite, d’*acte engageant*: „L’écriture littéraire devient consubstantielle avec de nombreuses autres activités sociales et la société où elle est produite et, par le fait même qu’elle *authentifie* (c.a.q.s.) toute lecture, elle est engageante”²⁸. Le seul problème qui reste à régler par cet auteur qui a renoncé à ses prérogatives de démiurge concerne *la méthode de transcription du réel*; il est exclu qu’elle ré-signifie/falsifie la réalité comme dans le cas de „l’authentique global” que le narrateur gérait, fort de ses „titres de propriété”. Mais l’intelligence théorique de Nedelciu flaire le piège: des exemples concrets lui fournissent la preuve qu’il n’y a pas de méthode/transcription qui „élimine complètement les doutes”, qu’ „aucune manière de transcrire le dialogue n’est idéologiquement innocente”²⁹. Il n’y a point de technique littéraire authentique au sens d’un authentique non-conventionnel (excepté les conventions littéraires) car nous sommes, fatalement, pris dans un cercle vicieux (la littérature). Nedelciu trouve la parade: postuler une autre opposition, entre „le

réalisme de la méthode de transcription du réel” et „le réalisme de l’attitude face au réel”. Il s’ensuivra que non seulement certaines transcriptions non-réalistes des dialogues réels n’annulent pas „le réalisme de l’attitude face au monde du transcripteur” mais que, bien au contraire, elles peuvent l’amplifier. Ce réalisme d’attitude consiste à *utiliser plusieurs types de transcription de la réalité mis en dialogue avec l’idéologie dominante de la société où vit l’auteur*: „L’utilisation réellement vertueuse de plusieurs techniques a pour but l’engagement le plus poussé, elle est donc *réaliste en tant qu’attitude* (c.a.q.s.)”³⁰.

Il importe de concerter ces transcriptions, de les mettre en dialogue au niveau scriptural mais aussi de réaliser „le dialogue de ces nouveaux objets issus dans le monde avec le monde”. Ce qui, en fin de compte, signifie *construction*: „Une prose bien construite ne peut être non-engagée”³¹. *Touché!* Nedelciu voulait démontrer aux critiques et aux auteurs sceptiques ou imbus de préjugés qu’un „auteur bon technologue” peut être très impliqué socialement parlant. La longueur du texte relève elle aussi de la construction: les exigences théoriques ci-dessus ne sont compatibles qu’avec une „certaine” longueur de texte, à savoir celle qui fait une prose courte et non un roman: „Au-delà de cette «certaine longueur», les transformations-amputations des unités sont trop importantes (le réalisme de la méthode de transcription s’évanouit, le dialogue redevient linéaire dans son effort de servir la construction qui, dans la nouvelle forme, se définit autrement, il devient lui-même une construction – voir le roman classique)...” L’engagement de l’auteur des proses courtes, de l’auteur techniciste est – conclue Nedelciu dans son article de 1980 – „la capacité d’entrer en dialogue avec l’idéologie dominante” et son authentique, autrement dit le réalisme de son attitude sont conçus de manière à desservir précisément la première.

Revenons au statut qui est assigné au lecteur (récepteur) dans le schéma communicationnel de Jakobson. Dans „Le dialogue dans la prose courte (III)”³², la littérature est envisagée comme communication et la communication est „entente en vue de l’action”. Dans ce processus, le récepteur ciblé est *le lecteur réel*. Nedelciu, qui se propose discuter le statut du lecteur, observe que, mis devant un texte engagé et engageant, ce dernier commence par avoir „une sensation d’inconfort”. La démocratisation de la relation auteur-personnages fait intervenir un troisième élément qui rejoint les deux autres: le lecteur, copropriétaire du texte en train de se faire. L’authentique souhaité couvrira, bien sûr, tous ces niveaux dont A. Oțoiu donne une synthèse en reprenant les termes qu’utilise Nedelciu dans l’article ci-dessus: dialogue entre les messages authentiques de l’auteur + messages des personnes réelles (documents, transmissions directes, citations, expressions argotiques) + message authentique de l’histoire culturelle de l’humanité + „message authentique du lecteur qui commence à émettre dès qu’il a mis entre parenthèses le texte par ses propres questions”. Nedelciu situe les modes de lecture entre deux pôles, d’une part *la lecture-question*, lecture active, impliquée, et d’autre part *la lecture-torpeur*, paresseuse, passive (d’identification), de divertissement dirions-nous aujourd’hui. Naturellement, la prose courte qu’il écrit a besoin du lecteur réel et actif que, une fois acquis à sa cause, il va „incommoder” sans cesse en émettant des propositions authentiques signées de son nom propre, en l’obligeant à une lecture critique, à une „avancée dans le texte par ses propres questions”: „Le statut du lecteur d’un texte dans lequel l’auteur intervient sous son nom propre est modifié et voici comment: les propositions authentiques de l’auteur sont, en fait, des questions sur le

texte, le texte est mis entre parenthèses par la question; le lecteur ne peut avancer dans la lecture qu'à condition de se poser des questions sur le texte, de mettre entre parenthèses à son tour le texte"³³.

Nous rappelions plus tôt un écho de la critique de „l'art affirmatif” entreprise par l'École de Francfort: la prose de Nedelciu semble appartenir à la catégorie de la littérature engagée à tenir en éveil l'esprit critique, à entretenir l'humanisme (fût-ce „le nouvel humanisme”) et non à encourager l'aliénation de l'individu ou, avec un terme dont il use souvent dans la *Préface* au *Traitement fabulateur*, „la marchandisation” de celui-ci. Vu le contexte sociopolitique roumain, il est évident que la critique de la littérature marchandisée enfantée par le capitalisme doit être lue à l'envers, que c'est la critique de la littérature idéologisée et un plaidoyer pour la résistance de l'esprit critique individuel (du lecteur réel) sous le régime communiste. Ce type de résistance, par la littérature, à la politique officielle s'est heurté au scepticisme des exégètes du phénomène quatre-vingtard. Caius Dobrescu³⁴ s'en montre très sévère et, passant en revue les contradictions des quatre-vingtards, A. Oțoiu note à son tour: „les jeux textuels sophistiqués risquent de détourner l'authentique de ses commandements sociaux, d'en faire un jeu de salon, un concept relatif et tronqué”³⁵.

Lancés comme concepts théoriques „purs”, opposés au néomodernisme (ou au „tardo-modernisme”, selon Cărtărescu³⁶) des écrivains des années '60 et '70, les deux concepts définitoires pour les quatre-vingtards – respectivement pour Nedelciu – acquièrent progressivement un sens social de plus en plus marqué: ils doivent répondre à des commandements sociaux et, le théoricien insiste là-dessus, malgré de possibles similitudes avec le textualisme français ou le postmodernisme, „ils sont issus de la réalité engagée dans les transformations de notre société, issus du devenir historique réel et récent de la littérature roumaine, de la réalité des relations que cette littérature entretient avec la société dans laquelle elle est écrite et publiée”³⁷.

Dans une perspective radicale, nous dirions que *l'enjeu des théories de Nedelciu (et des quatre-vingtards) est le social, un enjeu qui, en fin de compte, n'est pas atteint et c'est là l'unique contradiction qu'on peut lui imputer*. L'échec d'une résistance au politique par l'écriture „ésopique” met en question, au moins, la possibilité de l'impact social du texte littéraire et de la lecture active. La génération des années '80 appartient déjà à l'histoire littéraire, notamment pour ce qui est de „l'ingénierie textuelle” et de toutes les techniques dérivées du textualisme. Mais aussi en ce qui concerne les homologues entre le littéraire et le social qui aujourd'hui font plutôt figure de jolie utopie. Il n'en reste pas moins évident que Nedelciu (et ses congénères) ont „initié” une génération théorique puissante, qu'il a pressenti, qu'il a théorisé – sans lui reconnaître/utiliser le nom (à l'époque le terme était assez vague et notre théoricien trop rigoureux pour l'utiliser comme tel) – le changement de paradigme qu'on allait appeler postmodernisme.

NOTES

- 1 Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice (La compétition continue. La génération des années '80 en textes théoriques)*, Éditions Paralela 45, Pitești, 1999.
- 2 „Indivizii scriu cărți, generațiile creează literatură” („Les individus écrivent des livres, aux générations de créer la littérature”), in „Amfiteatru” (An XIII, 5(149)/mai 1978), p. 10; Nicolae Manolescu en dialogue avec Călin Vlasie.
- 3 „În actualitate: problema generațiilor” („Dans l'actualité: le problème des générations”), in „Amfiteatru” (nr. 1(169)/janvier 1980), pp. 4-5.
- 4 „Mircea Nedelciu – Alexandru Mușina. O convorbire «duplex»”(„Mircea Nedelciu – Alexandru Mușina. Un entretien «duplex»”) in „Echinox” (n° 3-4/1987), pp. 12-13.
- 5 Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80 (Trafic de frontière. La prose de la génération '80)*, Éditions Paralela 45, Pitești-Brașov-București-Cluj-Napoca, 2000.
- 6 Voir note 4.
- 7 „Dex 305”, in Mircea Nedelciu, *Proză scurtă (Prose courte)*, Éditions Compania, 2003, pp. 626-630.
- 8 Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu (Traitement fabulateur)*, Éditions Cartea Românească, București, 1986; Ite edition, Éditions All, București, 1996.
- 9 Voir note 4.
- 10 publié dans „Interval”, nr. 4/1998.
- 11 „E foarte greu să-ți asumi duplicitatea” („Il est fort difficile d'assumer sa duplicité”), in „Observator cultural” (nr. 69 (326)/22-28 juin 2006), interview avec Gelu Ionescu prise par Ovidiu Șimonca.
- 12 „Prefețe-fețe. Răspunsul sociologului la provocarea prozatorului” („Préfaces-faces. La réponse du sociologue mis au défi par le prosateur”), in „Dialog” (nr. 114/oct. 1986), pp. 5-6.
- 13 Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile modernismului (Le courant des années '80 et les promesses du modernisme)*, Éditions Paralela 45; Pitești, 1999, p. 54.
- 14 Voir note 12.
- 15 Voir note 1., pp. 242-245, respectivement pp. 305-313.
- 16 *Desant '83. Antologie de proză scurtă (Descente '83. Anthologie de prose courte)*, Ite édition, préface et dossier critique par Ion Bogdan Lefter, Éditions Paralela 45, Pitești-Brașov-București-Cluj-Napoca, 2000.
- 17 „Experimentele unui deceniu (1980-1990)” („Les expérimentations d'une décennie (1980-1990)”), in Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic (L'expérimentation littéraire roumaine de l'après-guerre)*, Éditions Paralela 45, Pitești, 1998, pp. 45-46.
- 18 *Idem*, p. 46.
- 19 Voir note 4.
- 20 Voir note 18, pp.
- 21 Voir note 5.
- 22 Voir note 18, pp.35-37.
- 23 Voir note 10.
- 24 „Dialogul în proza scurtă (III). Autenticitate, autor, personaj” („Le dialogue dans la prose courte (III). Authentique, auteur, personnage”), „Echinox” (nr. 5-6-7/1982), in Gh. Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Éditions Paralela 45, 1999, p. 310.
- 25 *Idem*, p. 311.
- 26 *Idem*, p. 311.
- 27 *Idem*, p. 311.
- 28 *Idem*, p. 311.
- 29 „Dialogul în proza scurtă. Transcriere și construcție” („Le dialogue dans la prose courte. Transcription et construction”), „Echinox” (n° 8-9-10/0980), in Gheorghe Crăciun, *op. cit.* à la note 1, pp. 305-309.
- 30 *Idem*, p. 308.
- 31 *Idem*, p. 308.
- 32 Voir note 25.
- 33 *Idem*, p. 312.
- 34 Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă (Modernité ultime)*, Éditions Univers, București, 1998.
- 35 Voir note 5, p.29.
- 36 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc (Le postmodernisme roumain)*, avec une postface par Paul Cornea, Éditions Humanitas, București, 1999.
- 37 „Un nou personaj principal, România literară” („Un nouveau personnage principal, La Roumanie littéraire”) (nr. 14/ 2 aprilie 1987), in Gh. Crăciun, *op. cit.* pour la note 1, p. 245.

On Romanian Theatre in a... Belated Modernity

MIRUNA RUNCAN

À la différence de la littérature ou des arts visuels, dans le théâtre que l'on pratique chez nous depuis des décennies les directions „postmodernes” sont à la traîne des autres pratiques culturelles-esthétiques, elles ont pris un retard considérable et sont dépourvues de cette énergie polémique propre à les définir. Coincées dans la zone des variations stylistiques comme affectées par une sorte d'aphasie identitaire, elles n'ont jamais franchi le seuil d'une constitution esthétique. Partout dans le vaste monde, les mécanismes associatifs-évocateurs de la modernité tardive discréditent par leur fonctionnement même toute prétention de vérité ultime. Leur enjeu est bien moins ambitieux et les stratégies fragmentaires – éphémères de discours ne s'acharment pas à grand renfort de tambours à „résoudre” quoi que ce soit. Alors que chez nous, les constructions scéniques des auteurs omniscients ne consentiraient pour rien au monde à abandonner le jeu trompeur des petits cailloux colorés en nourrissant l'illusion – triste en dernière instance – que la personne du spectateur / du public acquerrait de la noblesse et rentrerait dans l'ordre transcendant rien qu'en pratiquant l'empathie avec le commentaire culturel & narcissique.

Peut-on concevoir un discours de la modernité tardive qui, tout en valorisant les différences, reste logo(ego)centrique?

Keywords: theatre, dramatic literature, Romanian theatre, comparatist constructivism

Romanian theatrical postmodernism – assuming that it exists as such, namely as an aesthetic attitude possessed of self-awareness, backed intentionally and manifest – has never truly enjoyed a space and a time of debate, a space and a time of coagulation. Therefore, to embark always and again on my sceptical meditations, I would say that today, after a significant number of years since the passage into the new millennium, in tackling such a topic one's writing assumes perforce a tone rather too synthetically assessorial, too formal and ill-humouredly academic. Unlike in the space of literature (fiction, poetry, essay or literary theory), or in that of the fine arts, the “postmodern” directions in the theatre as performed on our stages for more than a few decades are detectable almost exclusively in the comet's tail of all the other cultural-aesthetic practices, are drastically behind their times and, most noticeably, lack a polemically defining energy. In other words, they experience a kind of identity aphasia, lagging behind in the vague area of stylistic variations, without ever having crossed the threshold towards an aesthetic constitution (and it is ridiculously late today to imagine that this handicap can still be surmounted through sprightly leaps over various horizons of expectations).

Romanian theatre, as it is and such as it is, meaning the theatre on stages, not the one confined between literary covers (which is merely a proposition/challenge to which theatre-makers can choose to react or not), is, in a dismal tradition of sorts, allergic to concepts. It is bohemian and philosophises solipsistically, yet it does not take it upon itself to ask ontological self-legitimizing questions. It is, in other words, rather like a spoilt child, bred in luxury, born in the Eastern horizon of bourgeois Romania, as a symbolic product of an urban society in dire need of ornament than of sewerage, of villas with gold polished stuccos than of reliable schools, and of a promenade road than of many roads competently paved. This spoilt child, raised in the luxury that only parvenu sloth can supply (swiftly wiping away the constructive, gruelling, effort that ought to lie behind the circumstances of opulence), has learnt only with great difficulty, if at all, to raise serious questions on its own condition, functions, responsibilities, and powers.

Having swiftly bounced from the condition of budget-assisted figurehead of “national” culture to that of a cultural industry, just as centralised and budget-supported yet intended... “for the working people” (!?!), theatre in Romania has obstinately shunned any currents, trends, tribulations, transformations, changes of discourse or of content, even in the most dramatic moments of its existence. It has chosen rather to... adapt through books, or in other words, to adapt in its formulae, not its anxieties. This was true even in those sorrowful times when theatre was the... only direct and socially open form of artistic expression, as in the last years before the “revocoup”. Its heroism of survival, over which there was so much noise for more than a decade after the fall of the Berlin wall, was, to a critical extent, the result of the closure: it was the closure that preserved and exacerbated this “leisure” practice of urban populations, preserving and exacerbating the practices of theatrical discourse already established in the 1960s and ’70s. What came about this way was an exponential increase of... “author’s (read director’s) stylistics”, in parallel with the complete shutting off of any space of debate – or even respiration – that bore upon the theatre’s very condition for existence.

However odd it may sound, a discussion on Romanian theatre in postmodernity (or, more correctly said, in Vattimo’s train, in *late modernity*) seems to me inescapably pained as long as we do not raise enough distance between ourselves and the current literary practice. Without such a distance one could never distinctly grasp the fact that the theatre’s condition (self-assumed as often as not) is that of a museum exhibit proud of itself. I am ignorant as to whether the Romanian state of affairs is indeed unique, yet I have long tired to state again and again that the theatrical mainstream keeps banking on the favourable state of affairs, which is that of a prolonged and irresponsible childhood: theatre is because it was begotten, and it must be given because it will be given. Why it was begotten or whether it deserves to receive is... not its affair.

Theatre vs. Dramatic Literature

What I think that one must accentuate from the very beginning, after this long and rather plaintive prologue, is, in Brook’s terms, the fact that Romanian mainstream theatre, for its

greatest part, is quite deadly, in spite of the fact that it is “beautiful” and precisely because it is “kicking”. As Brook said, genially, the deadly theatre is indeed “virulently alive”.

The first clear dimension, shell-like, surface-like, which strikes you when you look at the late modern theatrical landscape of Romania is the blatant and severe asynchronism between the dramatic literature and the stage production of the last two decades. The post-1989 dramatists, by which I mean those from the first post-revolutionary interval, excluding Matei Vişniec, but to some extent including those in his succession, had no directors, and continue not to. More precisely, **they have no directors from the class of the famous, the iconic, the export-ready**, but merely – in the happiest cases – from the class of professionals, often considered to be just “craftsmen”...

Let us not delude ourselves. The cultural interest in Vişniec’s post-Beckettian theatre came not so much out of the stage artists’ acute need to embrace his theatrical universe, but out of a sense of duty that descended upon certain theatres, urging them to curtsy at a Paris-confirmed “celebrity”. The fragmentarily academic dramatic constructions, the collage-like recompositions of theatrical clichés/mythemes signed by Horea Gârbea have hardly, if at all, established any partnerships with directors, which amounted to nothing. Vlad Zografî’s texts of the last decade, which, as I never tire to declare, are exceptional, have passed almost unnoticed, despite their excellent reception in literary circles: *Petru* has barely enjoyed two stagings, both much narrower than the ambit of the literary venture (which is in the late modern, reflexive-polemical line that has gained so much acclaim among the British through Howard Barker, among the Germans through Fassbinder, etc., while also receiving a dependable philosophical grounding through thinkers of Sloterdijk’s breed). *The King and the Corpse* enjoyed only a few performances, while *Oedipus in Delphi*, a play that has much to offer, even from the point of view of the naked performance, has never been staged.

A much more productive dramatist, because he is much more stubborn in his determination to be professional and comprehensive, Radu Macrinici (master of a singular poetical discourse, stemming both from a palimpsest-like scanning of the successive cultural layers enveloping being and the subject and from obsessive plunges into the individual and the collective unconscious) has been staged by a few fans in provincial theatres, and has come to be “patrimonised” while only one single play by him has ever been put on in Bucharest, namely *The Electric Angel* (directed by Radu Afrim).

In his own fashion, Macrinici is the Romanian dramatist that may, in letter and in spirit, have come closest to a genuinely appropriated trado-modern drive, if we only look at the fact that his texts, at core, thematise the idea of communication: communication that engenders the event – be it comic, tragic, conflictual, or dramatic – but is forever deviant from the causal point, an accidental one, which is that of the character expressing him/herself. Macrinici’s world deconstructs the fluid flesh of the word in plain sight, overthrows its significations through an operational “cleansing”, and reveals the tragic side of relativism¹.

I, at least, still find it inexplicable (if not downright dumbfounding) that some of his most vibrant pieces, genuine carnivals of spirit, fantasy and depth, yet also free constructions, not in the least confined in a sacrosanct rhetoric, overflowing with subtlety and jovial at the same time [such as *A!Frica!* (Rom. *frica* = fear), or *T!_ara mea (M/My Country)*] have never seen

the limelight; while others such as *Ping Body* or *Mama Lolita* have only enjoyed one single staging each. The former at least, written almost a decade ago, has finally come to be a show that captured the lively tone and interactive dynamics inscribed in the textual proposal (with Theodor Cristian Popescu as director).

An even more drastic situation is that of the newer generation of dramatists, coming straight from the literary field with lingering traces of that fragmentary and pamphleteering combinatorics, with rebellious pert touches, which is the province of postmodernism taking itself seriously: only one play of Caraman's, *Dead and Quick*, has been performed a few times, yet with no far-reaching consequences, while so many other plays have hardly ever seen the limelight, if at all; Dumitru Crudu has suddenly found himself in the position of an award-winning, yet barely staged, author, the TV production of one of his plays emerging rather like an inexplicable eccentricity. The saddest of all seems to me the case of Saviana Stănescu, a truly original and powerful author even before she left Romania, with a discourse that overtly declares itself postmodern, who has been staged only with works from her poetic-experimental stage, dating from almost a decade before; her theatre still remains a kind of *terra incognita* here, even if *The Inflatable Muse* came out in volume form – and three other plays in an anthology – already two years ago, even if in New York she is increasingly enjoying a well-deserved recognition, and so forth. Yet, as an actress symptomatically said at the radiant première of *Waxing West*: “You mean to say that those Americans really have a theatre?”

The Text of Representation as a Comparative Literature Essay

There is an entire chain of reasons for the prolonged and disproportionate disinterest of directors belonging to the now peaking generation in dramatic texts contemporaneous to them/us, both Romanian and foreign. The prime reason comes directly from the protracted process of preservation that we have talked about in the prologue. On it a lot has been written (much by myself). Briefly put, we are talking about a two-headed dragon, one head full of the **mythology of the theatrical work as an auctorial work**, the other full of the **obsession of an essayistic-cultural-anthropological-comparatist constructivism**.

Formed, for their great majority, in a period (the 1970s) when the idea of a salvation through culture was maturing and one acquired a “personal” voice shaped on the templates (both abstract and psychoanalysis-dependent) of thematicism and archetypalisation, today's top directors, with very few exceptions, opt for performance as commentary. That, in semiotic terms, translates as a *dramatic text* lyrically constructed by none other than the directors themselves and “one use only”: this text is “cut out” to the direct and almost tutorial benefit of the *text of performance*, which is the finite show, the way we take it in sitting in the theatre hall. Most of the times, even if deep underneath the autonomous literary, classical, text still exists, the dramatic text generated by the director does not mean to be a mere interpretation of this fundament, but proceeds from it and uses it as a block start, in an adventure of reading very similar to that of the oneiric collage, driven partly by the vocation of self-portraiture, partly by that of a journal of readings/ideas.

There would be nothing unusual here, let alone anything bad. Except that the creative freedom set on a bibliographic-comparatist foundation has gradually become a ready-packed recipe for commercial success (in the eyes of the critics and of the producers-exporters, not in those of living audiences, which clap in timid astonishment and shrug as they leave the hall).

One may then justly speak of collage techniques and of the inter- and trans-textual de-centering that sweeps the archetypal away with the force of an imagistic tsunami as used to happen in Purcărete's large and polemically baroque compositions, such as *Ubu Rex with Scenes from Macbeth, Phaedra*, or even, more recently, in *Closing Night at the Fun Fair*). One may also speak of intertextuality substituting paradigm in the construction of significations (or, to put it differently, of the fact that the show begins to speak only vaguely about something, freely evoking other works instead; this shift is visible in the distance reached by Purcărete after *The Danaïdes* and by Mona Chirilă after *Servant for Two Masters*); or of the metalinguistic siege on the actual poetics of performative discourse (or, to put it differently, of the fact that the show directs its strategies chiefly towards exposing its own stylistics, as it happens in some of Tompa's celebrated shows, from the unparalleled *Bald Singer* to his much more edgy *Hamlet* or his recent *Lear*). One may just as well speak of the tendency for cultural contaminations to substitute themselves – excursionistically, even walking with kitsch on kitsch – to the message-bearing construction, pulverising the semantic flux (as it frequently happens in many of the serial constructions by Mihai Măniuțiu, increasingly independent of verbalisation, from *Săptămîna luminată* to *Mr Leonida*, and from *The Wedding* to the recent *A Hot Summer on the Iza*). And so on, in many gestures of “adaptation” to the late modern discourse procedures. Such adaptive appearances may even push one unsuspectingly towards the most dangerous of confusions: believing that one has sufficient elements to speak of an aesthetically constituted late modernity in the Romanian theatre.

Nonetheless, right from the outset, between Bob Wilson's dream of shaping the discourse of oneiric images, which defied any centralising/universalistic pretension, and the endless, “journal of ideas”-like, re-readings, or even quotes through self-quoting, of our great productions of the last decade **there is a considerable, and not purely formal, distance**. This distance relies, dramatically and self-destructively, especially on the “functional” mimicking of the largest associative freedom, while the **semantic nuclei**, such as they are, **are forever and totalitaristically universalistic**.

Differently put, how is it that nobody finds it strange, or at least discomforting, that the seamy and lyrical, self-exploring, theatrical discourse of the great Romanian shows is inexorably centered on the “great themes”? Man, sin, atonement, the religious condition, DEATH? (Not Mr. Jones's death, but the eternity of death...!) Temptation, the condition of the “chosen” man (the tragic hero again, what do you know!), the great migrations, the clashes and contaminations between civilizations, the end of history...? These are as many – plus a few more (but not a lot more) – topoi/themes, all preserving the (unacknowledged?) pretension of re-centering, of the final paradigm, even if merely a nostalgically reminiscent one, manifest through dazzling personal collages, sub- and sur-realist. All of them enforce the unique voice of a total author at the directing desk, who temporarily (yet this impermanence has lasted for decades now) usurps the position of the prophet.

Otherwise, in the world at large, the late modern associative and reminiscent machineries, winking at the addressee, often in a flippant and self-parodic mood, undermine, through their very functioning, all pretense at ultimate truth. What is at stake there is a lot less pretentious, and the fragmentalist, ephemeral, discourse strategies do not have the bombastic steadfastness doggedly meaning to “solve” something: all they can do, at best, is induce an extension of the critical spirit. Whereas here, the scenic constructions of our total authors resort, as usual, to the vehicle of kaleidoscopic stones (jumbled, diffuse, fragmentarist, encyclopedistic) **with the illusion** – a sad one at core – **that the spectator/public’s self becomes uplifted and reenters the transcendent order** through the simple exercise of empathising with their cultural and narcissistic commentary.

Is it possible to conceive a discourse of late modernity that valorises differences, yet remains logo(ego)centric? I find that to be a numbing paradox, a getting stuck in nonsense. My honest mind? I believe that our theatrical “postmodernism” is just as postmodern as, in its time, Mistress Chirița’s French was indeed French. Yet, as Brook said, this does not mean that it is dead, but merely that even this way, not fully begotten, it is sometimes quite “virulently alive”.

NOTE

- 1 “Now, with the passage from modernity to postmodernity, force appears to become signification, being to become word, and operating signifying. In the signifying rationality of postmodern culture, the operability of modernity actually triumphs. Communication is taken for signification, significations are taken possession of by mass-media technologies, and semantics are dominated by syntactics”. Aurel Codoban, “Postmodernismul, o contrautopie?” [“Postmodernism, a Counter-Utopia?”], in *Postmodernismul. Deschideri filosofice* [*Postmodernism. Philosophical Openings*], Dacia, Cluj, 1995, p. 99.

La postérité d'un postmodernisme dramatique

IULIA POPOVICI

Starting in the latter part of the '60, postmodernism played several roles throughout its onstage performance "career" – ranging from *happening* performance art forms to *guerrilla* theatre. These artistic forms of expression were marked by an increasingly pronounced diminution (eventually turning to sheer dissolution) of the gap separating the artist from spectators, *intermediacy*¹/*interdisciplinarity*², the antithetical (yet, complementary) polarization between the hyper-technological drive and the exclusive accentuation of the concrete reality underpinning the performer's scenic presence – associated to the gradual reduction of the role played by the theatre text *per se*, within the dynamics of the show³. In the long run, the evolution of what is considered to be constituting *performance art* did not lead to the disappearance of the dramaturgy concept, but to the emergence of new types of writing designed for theatrical interpretation, ranging from documentary dramas to, let's say, the manifest – which literally pulverised the Aristotelian theories about the text.

It is this particular dimension pertaining to the postmodern character of showbiz, which is best, if not solely represented in the Romanian language theatre through the work of dramaturgy practitioners like Gianina Cărbunaru and Nicoleta Esinencu – a text author, whose texts authorise, in turn, shows that are a pure spectacle.

Mots-clés: postmodernisme scénique, *happening*, *performance art*, l'art *live*, théâtralisation du texte, le théâtre documentaire

Si pour la littérature, les arts visuels ou la musique, le postmodernisme se prête à de périodiques (et néanmoins permanentes) révisions de paradigme, pour ce qui est du théâtre la situation est encore plus compliquée vu que, par tradition, il s'agit d'une structure de synthèse qui mélange, dans un équilibre fragile, éléments de texte / littéraires, d'architecture, de musique et d'arts visuels. Depuis la fin des années '60, le postmodernisme scénique a aligné des formes – allant du *happening* au théâtre de guerilla – qui réduisaient jusqu'à l'anéantissement la distance entre l'artiste et le spectateur, qui privilégiaient l'intermédialité /interdisciplinarité et la polarisation antithétique (mais complémentaire) entre une technologisation à outrance et la focalisation exclusive sur la réalité scénique du performer, le tout allant de pair avec l'amenuisement progressif du rôle du texte de théâtre dans le spectacle.

«L'émergence des formes artistiques de néo-avangarde, tels les *happenings*⁴, les installations⁵, les créations du type Fluxus⁶ et celle du *performance art*⁷ ou de l'art *live* se solde par une attention redoublée tournée vers la matérialité du spectacle de théâtre, par de nouveaux

défis qui remettent en question la domination du texte. Les premiers défis remontent à l'avant-garde historique, à Antonin Artaud au premier chef. Désormais, le texte ne sera plus qu'un élément dans la scénographie et «l'écriture performative» générale du théâtre. «⁸ Voici l'une des prémices de l'étude de Hans-Thiess Lehmann laquelle, publiée en allemand en 1999 (*Postdramatisches Theater*) ne sera traduite en anglais qu'en 2006⁹: toutes les formes rattachables à ce domaine que l'on peut appeler théâtre dans la plus large acception qui soit se réclament de l'éloignement de ce que l'on appelle spectacle comme interprétation d'un texte préexistant: elles évoluent de l'art en tant que *mimesis*, que reproduction/imitation de la vie vers l'art en tant que prolongement/emphase de la réalité, en compétition avec la vie elle-même pour laquelle chaque scénario textuel est unique et irrépétable. C'est la définition de Lehmann – qui tente de s'écarter de la notion de *performance art* puisque sa théorie s'étend aux mises en scène traditionnelles aussi qui brisent les cadres et les canons du dramatique – pour le théâtre postdramatique.

Dans le long terme pourtant (et Lehmann lui-même semble agréer l'idée), cette évolution vers le théâtre *postdramatique* ou vers ce que l'on appelle *performance art* n'a pas éliminé le concept de dramaturgie¹⁰, elle a permis l'éclosion de nouveaux types d'écriture pour le théâtre allant du docu-drame au manifeste, aux collages, aux textes écrits d'après la dictée automatique etc qui ont dynamité les théories aristotéliennes du texte beaucoup plus que ne l'avait fait déjà, dans la première moitié du XX^e siècle, la dramaturgie brechtienne.

C'est précisément cette dimension du postmodernisme du monde du spectacle qui trouve sa meilleure expression dans le théâtre de langue roumaine – encore que, grâce à d'heureuses exceptions, elle ne soit pas la seule – soutenue par Gianina Cărbunaru et Nicoleta Esinencu, auteurs de textes et, en même temps, auteurs de spectacles¹¹.

En fait, dans l'espace théâtral de langue roumaine¹² le postdramatique reste encore une référence plutôt théorique: la scène est toujours dominée par la figure tutélaire du metteur en scène démiurge, qui entretient, encore, une étroite relation ambivalente de *amo et odio* avec le texte.

Perçu comme un développement théâtral postmoderniste qui choisit, souvent, la déconstruction, d'une perspective pragmatique, des textes dramaturgiques accrédités (un *odio* en version «soft», chargée d'ironie), le genre de spectacle pratiqué par Radu Afrim¹³ n'est point une exploration du potentiel performatif de certains textes mais simplement «une stylistique d'auteur». La plupart des spectacles d'Afrim (si l'on excepte *Kinky ZoOne* et *America-stie-tot*¹⁴, réalisés dans le bar de Green Hours, postmodernistes par la gratuité et l'antiesthétisme et postdramatiques par la primauté accordée à l'improvisation et à l'interactivité, «déconstructionnistes» en référence appuyée envers les canons qu'ils décomposent) ne vont pas au-delà d'un modernisme attardé ou d'un postmodernisme titubant. Ce que Afrim (et non seulement lui mais aussi d'autres metteurs en scène de la jeune génération, Radu Apostol¹⁵, par exemple) fait entrer dans la pratique de la scène roumaine c'est la préférence pour des comédiens dont les données psycho-physiques se rapprochent jusqu'à une identification souhaitée avec celles du personnage à interpréter et, aussi, l'abandon presque total de la construction et de la composition; ce que Afrim et Apostol tentent d'obtenir du comédien – et leurs spectacles en sont souvent très fragilisés – c'est de faire en sorte que ce dernier assume jusqu'aux dernières

conséquences la situation théâtrale comme réelle pour ce qui est du soi «civil». «De la vie, de la vie, pas de fiction», réclame un artiste roumain hip-hop très en vogue¹⁶, sauf que des comédiens capables d'interpréter l'art comme réalité sont encore en œuf, dans un théâtre dont l'école interprétative se réclame encore furieusement de Stanislavski.

Le théâtre roumain d'aujourd'hui compte une figure à part: Carmen Lidia Vidu. C'est la seule auteur de spectacles qui utilise comme élément fondamental les nouvelles technologies¹⁷ dans des structures de scène où le texte reste un élément indispensable mais de toute évidence secondaire. Bien accueillies en milieu *underground*, ses mises en scène passent difficilement ou pas du tout dans le *mainstream* et dans le monde du théâtre en général. Pour le moment, elles se cherchent un langage commun avec celui que l'on connaît et accepte.

Les mises en scène de Gianina Cărbunaru dont l'expérience dramaturgique influencée par la philosophie Royal Court Theatre la pousse donc de plus en plus vers une écriture –, révèlent un penchant «performatif» vers des explorations inédites de l'espace. Ses textes¹⁸ ont valeur performative dans la mesure où ils sont mis en scène par elle-même¹⁹ (à remarquer pourtant que *Stop the Tempo*, travaillé avec les trois comédiens à partir de leurs expériences concrètes et allant jusqu'à la lecture *live* des coordonnées de leurs cartes d'identité est bien plus proche du performatif que son texte suivant, *mady-baby.edu*, où les monologues-manifestes de révolte sociale sont «glissés» dans une structure théâtrale conventionnelle). Dans la mise en scène de la pièce de Maria Manolescu *Sado-Maso Blues Bar*²⁰, le potentiel dramatique est exploité par une exploration resemantisée de l'espace réel. Si *après-demain avant-hier* est une pièce dystopique, où l'on perçoit des échos de Thomas Pynchon et Don DeLillo et qui se réclame d'un postmodernisme méfiant de la convention des pratiques sociales «bonnes» vs «mauvaises», le plus récent scénario théâtral de Gianina Cărbunaru, *20/20* déclare son option (momentanément) définitive en faveur du néoréalisme scénique documentaire: elle propose un travail de mémoire critique du conflit roumano-magyar qui a ensanglanté la ville de Tîrgu Mureş en mars 1990 à travers des interviews avec des personnes bien réelles, plus ou moins impliquées dans les événements. Les interviews sont reconfigurées au grè des improvisations des acteurs. Dans une telle approche, le dramaturge s'en tient à la gestion du matériel documentaire qu'il organise en vue d'être représenté. C'est une extension (par le traitement de textes primaires non-littéraires et non-théâtraux) de la perspective sur la fonction de «geste secondaire» de la dramaturgie que lui attribue les théories de Lehmann.

La plupart des textes récents de Nicoleta Esinencu sont soit explicitement *verbatim* (méthode de construction théâtrale dans laquelle le texte dramatique reproduit le texte documenté dans le total respect de ce qui a été dit ou écrit) – comme pour *Radical.md*²¹ qui parle de racisme et xenophobie en Moldavie –, soit une documentation qui ne recourt pas à des techniques déclarées d'archivage («la collecte» du matériel ne résulte pas d'une recherche) – comme c'est le cas dans *Antidot*²² qui traite de la manipulation en tant que politique d'Etat. Les pièces de Nicoleta Esinencu²³ sont structurellement adramatiques aux normes des schémas classiques, dans la plupart des cas ils misent sur la «convention» (fausse) du monologue. Ce sont des pièces sensorielles, carnales, qui exigent la recomposition de cette carnalité dans une forme

spectaculaire mais à cause de leur brutalité (sans liaison directe avec la violence du langage) la lecture réaliste n'est possible que par litote.

Fuck you, Eu.ro.Pa! a connu trois montages différents en Roumanie²⁴: à Braşov, Claudiu Goga a adopté la formule d'un spectacle minimaliste qui met l'accent sur le jeu de l'acteur, avec un minimum de décor, au mouvement presque inexistant, avec un éclairage qui tache de mettre en lumière ce qui devrait être perçu comme un climax psychologique (le jeu de l'actrice, Ligia Stan, accentuait lui aussi le côté psychologique). À Galaţi, Alexandru Berceanu a proposé la formule du double de la voix narrative (un ego piégé par son enfance soviétique et un autre alter ego qui se renie en tentant d'assumer le règne du consumérisme, ce qui implique un vrai tour de force d'inspiration freudienne), il a imaginé aussi d'ajouter un personnage extratextuel dans la «personne» du fantôme de Lénine qui hante les lieux embarqué dans son cercueil personnel. Le spectacle de Cluj est le seul à avoir préservé le texte d'interventions, la mise en scène exprime la tentative de re-encoder le monologue dans les termes de la dramaturgie spectaculaire «classique»; on y trouve toute une construction –cohérente, d'ailleurs – d'actions scéniques. Dans les trois cas, il résulte une «théâtralisation» du texte ainsi qu'un éloignement de son essence «antibourgeoise» (il ne s'agit pas d'un lapsus de la mise en scène car *Fuck you...* aurait permis une très ample variation de versions scéniques mais d'une dépendance de la stylistique théâtrale traditionnelle). L'écriture de Nicoleta Esinencu – violente, directe et poétique à la fois, n'obéit pas à un théâtre de l'identification mais à une vision postbrechtienne de la révélation du réel servie par une rhétorique du spectacle superposée aux principes du performatif.

Et pourtant, pour définir un espace théâtral ce qui importe ce n'est pas l'existence d'approches performatives-postdramatiques, du type de celles dont nous venons de parler. L'important c'est de s'assurer qu'elles sont des points de repère reconnus.

Outre qu'elle même prête à des controverses identitaires (sans rapport avec le thème de la «citoyenneté incertaine»²⁵ souvent repris dans plusieurs de ses textes mais en rapport direct avec son propre passeport²⁶), les pièces de Nicoleta Esinencu sont quasi inconnues au public roumain. *Fuck you...* est la seule pièce qu'on lui ait jouée. Une méconnaissance qui n'est pas imputable aux thèmes de ces pièces. Si le public reste perplexe devant la formule textuelle c'est surtout qu'il n'en a pas l'habitude car il y a lieu de penser que ce n'est pas l'appétit qui lui manque pour une dramaturgie performative extrêmement non-conventionnelle et agressive. Les pièces de Gianina Cărbunaru connaissent à l'étranger une fortune qui n'est guère comparable avec l'absence d'intérêt local. Certes, elles éveillent la sympathie du public mais on ne peut en dire autant pour la critique de théâtre qui reste avare en chroniques (les artistes eux mêmes manifestent une empathie assez modérée pour son théâtre vu que les mises en scène n'ont pas dépassé le niveau de la mémoire affective). Elle produit, pour la plupart, des textes qui lui sont commandés par des théâtres étrangers et participe à des projets qui l'emmènent un peu partout en Europe (Suisse, Grande Bretagne etc) alors que sa présence en Roumanie est réduite à la portion congrue; son plus récent spectacle, – *Sold Out* – qui renvoie à l'histoire de l'émigration des Saxons et des Souabes de Roumanie vers l'Allemagne Fédérale, d'après

un scénario propre qu'elle a écrit après s'être documentée auprès de ces communautés parties/«vendues» a été produit par Kammerspiele München en mai 2010.

«Il est évident que le déclin du dramatique n'est nullement synonyme du déclin du théâtre. C'est tout le contraire qui se produit: la vie sociale tout entière est théâtralisée à commencer par les tentatives individuelles de produire ou de mimer un *soi public* – ce culte que l'on a de s'autoreprésenter et de s'autorévéler par des marques de la mode ou par d'autres signes encore qui ont pour but de signaler le modèle personnel (bien qu'emprunté pour la plupart) à un autre groupe aussi bien qu'à une foule anonyme. (...) Si l'on y ajoute la pub, la mise en scène du monde des affaires et la théâtralité de l'autoreprésentation médiatisée en politique, on a tout lieu de penser que nous sommes devant une forme perfectionnée de ce que Guy Debord avait décrit comme un phénomène émergent dans son ouvrage *La société du spectacle*. C'est un fait fondamental des sociétés occidentales contemporaines que toute expérience humaine (vie, érotisme, bonheur, reconnaissance) a trait aux *biens* ou, plus exactement, à leur consommation et possession (et non au discours). Ce qui correspond rigoureusement à la civilisation des images qui ne peut que se rapporter à l'image suivante et en produire d'autres. L'intégralité du spectacle est «la théâtralisation» de toutes les aires de la vie sociale».²⁷ En Roumanie, le seul domaine que «la théâtralisation» ne fait qu'effleurer est le théâtre lui-même.

Note et suite: L'année 2006 a vu émerger, en milieu urbain d'abord (à Bucarest), plusieurs tentatives expérimental-performatives dues à de très jeunes étudiants et diplômés de l'Université d'Art Théâtral et Cinématographique (UNATC) – Ioana Păun, David Schwarz, Bogdan Georgescu²⁸. Ce qui a commencé comme un programme de spectacles qui visaient l'expérimentation dans le domaine de l'esthétique (redéfinir l'espace de jeu, redéfinir le rôle passif du spectateur, de la relation spectaculaire entre le texte-scénario et l'improvisation du comédien etc), spectacles qui étaient produits en régime indépendant et «récupéraient» des pratiques théâtrales des années soixante que la Roumanie n'avait pas connues au bon moment socio-culturel, s'est poursuivi dans une direction nouvelle, que le théâtre roumain officiel n'avait guère explorée: l'art engagé. A partir de l'été 2006 et jusqu'en 2008, répartis en deux groupes (tangaProject et Offensive de la Générosité), les jeunes artistes (metteurs en scène, dramaturges, comédiens, scénographes) ont documenté par des spectacles successifs la vie – telle qu'elle s'écoule derrière les lumières de la rampe – des habitants du quartier Rahova, cet innombrable bas-fond de Bucarest.²⁹ En 2008, avec la même équipe, Bogdan Georgescu a coordonné le projet de théâtre communautaire *L'évacuation de la Maison des Étudiants de Timișoara*. En 2009, il met en train le projet-spectacle *Tournée dans les campagnes. I Am Special*. C'est une première initiative artistique-éducative destinée aux communautés rurales (le projet envisageait de soutenir la réhabilitation des maisons de la culture dans les villages). Attaquables – et attaqués – vu la forte odeur de théorie socialiste de l'artiste engagé qui s'en dégage («le relèvement du niveau intellectuel et de conscience») de la classe ouvrière, ces projets sont, avant tout, un déni des concepts de l'art élevé qui prévaut dans le théâtre roumain. L'absence d'un enjeu esthétique de premier plan leur interdit la compétition basée

sur des critères artistiques classiques (l'excellence de la beauté scénographique, la métaphore de la mise en scène etc) de la métanarration théâtrale roumaine.

Les projets d'art social, communautaire et engagé pratiqués par les artistes groupés dans l'Offensive de la Générosité, qui s'inspirent d'initiatives similaires développées aux États-Unis (Cornerstone, au premier chef) ravivent – plus ou moins consciemment – grâce à leur orientation vers le rural et les zones urbaines déshéritées, à mi-chemin de la campagne, une tradition d'engagement social qui a connu son moment de gloire dans l'entre-deux-guerres à savoir les actions culturelles de l'École de Dimitrie Gusti. Ce pourrait être la pénétration de la définition même du théâtre dans une zone encore vierge.

NOTES

- 1 T.N. i.e. Translator's Note: Auslander, after Baudrillard, defines postmodern performance as both live and mediated; see Auslander, Philip, *Presence and Persistence: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, 1992
- 2 T.N., Moran, Joe, *The New Critical Idiom*, Routledge, 2002
- 3 T.N., for example, when the *theatre* is viewed as *text* see Beckett's *Waiting for Godot*, *Endgame* etc.; <http://www.samuel-beckett.net/>.
- 4 Terme introduit pour les propres constructions performatives par un pionnier du *performance-art*, Allan Kaprow (1927-2006), qui accentue la disparition du contexte pour l'acte physique et l'annulation de la distance entre l'art et la vie.
- 5 J'utilise un équivalent approximatif de l'original *environments*, concept que Kaprow emprunte à la peinture dans les années '60 pour parler d'un spectacle (*performance*) qui éliminait les frontières conventionnelles entre la fiction et son récepteur et instituait une relation privilégiée avec l'espace «réel»-hôte. Au cours des deux dernières décennies, le terme fut remplacé par *site-specific/in situ*.
- 6 Fluxus est un réseau international d'artistes, actif dans les années '60, qui combine techniques et pratiques d'arts divers (arts visuels, musique, littérature, architecture...); le point de départ de Fluxus (l'apparition du terme d'intermédialité s'y rattache) étaient les concepts théorisés vers la fin des années '50 par le musicien John Cage, quant à la philosophie du groupe (très hétérogène, d'ailleurs), elle privilégiait la simplicité, l'accessibilité de l'œuvre d'art et l'antimercantilisme.
- 7 Vu qu'il n'existe pas d'équivalent roumain pour cette formule, je préfère lui réserver un traitement d'expression en soi et garder la forme anglaise.
- 8 Karen Jürs-Munby, *Introduction à Hans-Thiess Lehmann, Postdramatic Theatre*, traduit par Jürs-Munby, Routledge, 2006, p. 4.
- 9 Publiée en roumain en 2009, traduction Victor Scoradeț (Éditions Unitext, Bucuresti).
- 10 Théoriquement, le sens que l'on donne au concept de dramaturgie dans le théâtre postdramatique (comme dans la *performance* en général et dans la danse contemporaine) est «la manière d'organiser le matériel qui fait le spectacle» et représente une succession de décisions qui se conditionnent réciproquement de construction de l'événement qui a lieu sur scène. Dans ce texte cependant, les deux sens seront pris en compte, y compris celui, premier, de «écriture pour le théâtre».
- 11 En suivant des voies presque totalement opposées: Cărbunariu montre un penchant pour l'exploration des valences performatives de l'espace théâtre conventionnel; Esinencu, elle, travaille exclusivement certains de ses propres textes uniquement sous forme de *performance* dans des espaces en dehors du théâtre.
- 12 République de Moldavie comprise.
- 13 *No Mom's Land* d'après Beckett (Théâtre LUNIde Green Hours, Bucarest, 2001), *Algues. Bernarda's House Remix* d'après Garcia Lorca (Théâtre "Andrei Mureșanu", Sfîntu Gheorghe, 2002), *joy-megaJoy* d'après Katalin Thùrczy (Théâtre Odeon, Bucarest, 2006), *Herr Paul* de Tancred Dorst (Théâtre Tineretului, Piatra Neam_, 2009), *Miriam W. It's All Greek to Me* de Savyon Liebrecht (Théâtre "Toma Caragiu", Ploiești, 2010) etc
- 14 Les deux spectacles sont de 2005.
- 15 Son plus récent spectacle – *Comme toi-même* de Maria Manolescu (Théâtre Foarte Mic, Bucarest, 2010).

- 16 Ombladon.
- 17 *Bitter Sauce* d'Eric Bogosian (Théâtre LUNI de Green Hours, Bucarest, 2005), *I Hate Helen* de Peca Stefan (ArCuB, Bucarest, 2005), *Une station* (Théâtre de Comédie, Bucarest, 2006), *Le rossignol et la rose* d'après Oscar Wilde (Théâtre National Bucarest, 2007), *Ce n'est pas une chanson d'amour* (Festival Temps d'Image, Bucarest, 2008).
- 18 *Stop the Tempo, mady-baby.edu, après-demain avant- hier, 20/20, Sold Out.*
- 19 *Stop the Tempo*, au Théâtre LUNI de Green Hours, Bucarest, 2004, *mady-baby...*, au Théâtre Foarte Mic, Bucarest, 2005, *après-demain avant-hier*, Théâtre Mic, Bucarest, 2009, *20/20, Studio Yorick, Tîrgu Mureş, 2009*; aucun des textes de Gianina Carbutariu n'a connu en roumain d'autre mise en scène professionnelle.
- 20 Théâtre Foarte Mic, Bucarest, première en mars 2007.
- 21 Créé en 2008 pour le projet *Moldova Camping* de Berlin, repris en juin 2010 à Chişinău.
- 22 Contracté par Goethe Institut pour le projet *After the Fall, 2008-2009*.
- 23 *La septième kafana*, collaboration avec Mihai Fusu et Dumitru Crudu, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* (Akademie Schloss Solitude, 2004), *Zuckerfrei* (Akademie Schloss Solitude, 2005), *Dromomania, Taptarap* (Biennale Périphérique, Iaşi, 2006), *A (II) Rh, Face Control* (Sommerfest, Akademie Schloss Solitude, 2007), *Footage* (Club 513, Chişinău, 2009).
- 24 Au théâtre «Sică Alexandrescu», Braşov, 2005 (mise en scène Claudiu Goga), Théâtre Dramatique «Fani Tardini», Galaţi, 2005 (en *coupé* avec *Zuckerfrei*, mise en scène Alexandru Berceanu), Théâtre Impossible, Cluj, 2006 (mise en scène m.chris.nedeea).
- 25 v. Monica Heintz (coord.), *Etat faible, citoyenneté incertaine. Etudes sur la Republique de Moldavie*, Curtea Veche, Bucarest, 2007.
- 26 La publication d'un fragment de *Fuck you, Eu.ro.Pa !* dans le *reader* du Pavillon roumain de Venise a fait un beau scandale public à Bucarest: l'auteur s'est vu reprocher, entre autres, sa citoyenneté moldave.
- 27 Hans-Thiess Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 183.
- 28 *Let's Food ! performance* par Ioana Păun et David Schwarz (Théâtre Sans Frontières/Tanga Project, 2006), *XXX Project* par Bogdan Georgescu (Théâtre Desant, 2006), *Locked par Ioana Păun et David Schwarz* (Théâtre Desant, 2006, dans le cadre du projet *Protect* par Paul Dunca), *Made in China*, adaptation libre par Ioana Păun d'après Rodrigo Garcia (UNACT/ Théâtre Desant, 2007).
- 29 *RahovaNonstop*, projet *La Carte sensible*, un collage de minispectacles intitulé *Construis ta communauté !*

Penser le «postmoderne». Autour d'un débat transatlantique sans échos en Europe de l'Est

ALEXANDRU MATEI

Une grande victoire est un grand danger. La nature humaine supporte plus difficilement la victoire que la défaite

Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles, David Strauss, sectateur et écrivain* (1873)

Je crois que, en Roumanie, le problème majeur est de savoir quand (et si) la Modernité prend tout de même fin, après tant d'étranglements et de reprises. Avant de passer aux préfixes et aux suffixes il faudrait s'intéresser de plus près aux... racines.

Monica Spiridon, *Mitul iesirii din criza (Le Mythe de la sortie de la crise, 1986)*

This paper has two goals. In its first half, we shall pursue a longlasting debate between two cultural frames whose topics hadn't been the same until the postwar globalizing era: modernity. This debate makes sense in defining late modernity: on the one hand, the American late modernity named postmodernism (Fredric Jameson), and on the other hand, the French one, named "hypermodernity", "surmodernity" (Jean Baudrillard) or "antimodernity" (Antoine Compagnon).

The last half of this paper rebounds on the Romanian echoes of the postmodern debate, in late 80ies and in the postcommunist era, in order to show that its cultural dimension was entirely elluded. In exchange, Romanian intellectuals found two versions of postmodernism effective in terms of cultural politics: an epistemological one (an "irrational" postmodernism) and a historical one (a "teleologist" postmodernism). Both concepts had a definite role in Romania culture before and after 1989: the first postmodernism was meant to form and promote a different epistemology than the positivist paradigm whose reign was officially absolute, whereas the second postmodernism was there to ensure an aesthetic promotion for a group of young writers in the 80ies.

Mots-clé: postmodernisme, Europe de l'Est, postcommunisme, „l'hypermodernité”, „l'antimodernité”

Cet article comporte deux volets. Dans le premier, on observera un débat qui a longtemps attendu son heure et qui, aujourd'hui, prend timidement essor; ce débat a lieu entre deux espaces culturels structurants de la modernité: le premier, français – qui représente l'Europe – et le

second, anglo-saxon dont les États-Unis sont le porte-voix. Des différences d'ordre culturel – qui impliquent des traditions et la définition d'une *weltanschauung* – invitent en effet à opposer le „postmodernisme”, terme anglo-saxon, à diverses dérivations de la modernité, par exemple „l'hypermodernité” de Marc Augé et „l'antimodernité” d'Antoine Compagnon.

Dans le second volet, on s'intéressera au débat roumain qui a lieu autour du „postmodernisme”, une décennie après la chute du régime communiste. Y seront énoncées et discutées deux acceptions du terme, différentes et relativement autarciques: l'une est „épistémologique” et est le fait des intellectuels, qui voient dans le postmodernisme un discours non-rationnaliste, nihiliste et anti-déterministe; l'autre est „historique” et l'on a alors affaire à la définition d'un nouveau paradigme littéraire, qui est nécessaire du point de vue historique et esthétique (et s'inscrit astucieusement dans une voie de pensée post-hégélienne dont fait preuve, par exemple, L'Adieu à la littérature de William Marx¹) et qui vient légitimer une nouvelle génération d'écrivains². Penser le «postmoderne» aujourd'hui y est l'une des voies du devenir Européen.

Pour les lecteurs français, cet article peut être lu comme un essai d'histoire culturelle. Peut-être ne peuvent-ils s'intéresser de près aux enjeux des débats culturels roumains. Mais je crois pouvoir en déborder le thème et faire entrevoir une guérilla d'influences à la charnière des années 1990. C'est alors que, pour d'aucuns, la manière française de concevoir et de pratiquer la littérature („textualisme”, „phénoménologie”, „mort du sujet” et priorité donnée à „l'inconscient linguistique”) est tombée en désuétude en faveur du modèle anglo-saxon („postmoderne”, „colloquial”, „biographiste” et „quotidien”. Dans la foulée des événements politiques et des retombées culturelles du début des années 1990, le débat „postmoderne” peut être regardé retrospectivement, avant tout, comme l'abandon d'un camp pour un autre; cet autre camp, mal connu, a pu constituer pour les écrivains et pour quelques intellectuels roumains de l'époque un véritable „paradis” théorique et pratique, dont l'ambiguïté et les traditions étaient alors encore peu visibles.

1. «Postmodernism» contre «hypermodernité»

Identifions, tout d'abord, le point par lequel la pensée «anglo-saxonne» passe à côté de la pensée française dans la théorie du «postmoderne». Selon Stanley Rosen, «le postmodernisme c'est notre moment.»³ À qui renvoie ce *our*? À l'évidence, à tous les lecteurs de l'énoncé, à condition qu'ils sachent lire l'anglais. Il s'agit donc d'un consensus autour d'une langue. Toutes les langues n'utilisent pas un même mot pour dire la même chose. Dans un petit texte consacré au “Postmodernisme en France”, Geert Lernout constate que «c'est seulement lorsque les écrivains français s'adressent au monde en dehors de la France (ce qui signifie de façon presque inévitable les États-Unis) qu'ils éprouvent le besoin d'utiliser le terme postmodernisme.»⁴ La rupture est évidente. C'est donc en vertu de leur appartenance au monde (dont l'éponyme sont les États-Unis) que les écrivains français prononcent un mot qui leur est d'ailleurs étranger. C'est, du moins, l'opinion d'un «anglo-saxon». Selon Geert Lernout, cette réserve est due à la conviction française – partagée par Lyotard ou Compagnon – que «Le postmodernisme annonce la fin de l'avant-garde, [...] un art qui n'est jamais défini chronologiquement mais

qui commence avec Baudelaire et Rimbaud et qui est aujourd'hui encore avec nous.» Cette lecture du postmodernisme est précisément ce qu'on appelle en France, depuis Baudelaire et Rimbaud, «moderne».⁵ Ce *nous* français n'est à l'évidence pas le *our* anglais. Dans le dictionnaire culturel franco-anglais, *nous* et *us* ne sont pas synonymes.

Pour la pensée anglo-saxonne, le postmodernisme est plutôt une «attitude» d'apparente réconciliation: «Une compréhension plus subtile et adéquate du postmodernisme se réalise une fois qu'on le considère non pas une période historique, mais une attitude. [...]»⁶ Apparemment, car c'est une attitude anti-élitiste: «Le postmodernisme se déclare anti-élitiste.»⁷ À la différence du «modernisme»: «Les valeurs modernistes sont, à l'heure actuelle et pour la plupart, devenues une monnaie courante dévaluée parce que nous n'avons pas vraiment besoin d'autres *Finnegans Wake* ou *Cantos pisans* accompagnés de leurs équipes de professeurs attirés pour les expliquer.»⁸ Parmi les seize caractéristiques du postmodernisme musical qu'énonce Jonathan Kramer, il y a, en dixième place, le rôle de la technologie: «Le postmodernisme considère la technologie non seulement un moyen de préserver et de transmettre [la musique], mais elle aussi profondément impliquée dans la production et l'essence de la musique.»⁹ On peut facilement remplacer, dans cette citation, «musique» par «art». Ce que les deux auteurs veulent dire par là c'est que le postmodernisme n'est pas un prolongement ou une radicalisation de l'âge culturel moderne, mais une attitude esthétique anti-élitiste sans projet politique à mettre en oeuvre, qui a pour support les développements technologiques, eux aussi destitués de tout *us* politique. C'est, en gros, ce que «manque» la pensée française, lorsqu'elle passe à côté de la pensée «anglo-saxonne»: une uniformisation sociale qui se traduit par le dialogue sans rivages entre les rangs hiérarchiques, apparemment sans faire acception à personne. Aujourd'hui on sait que ce «postmoderne» aura été plutôt une raison de plus pour que tous contribuent à un échange social et économique accrus. On verra comment l'interprétation française du même terme diffère point par point de celle qu'on vient d'énoncer.

Le cinquantième numéro du *Débat*¹⁰ insère un «dictionnaire d'une époque» où l'entrée «post-moderne» commence ainsi: „«Post-moderne» dites-vous? Plus de quinze ans après son apparition sur la scène culturelle occidentale, prononcer ce mot fatidique appelle, en France, la même réaction, identique et indéfiniment renouvelée, incrédule et souvent agacée: «Mais voyons, ça n'existe pas!»»¹¹ L'auteur de l'article concède plus loin que: „Pays largement rural jusque très tard, en butte au poids de l'académisme, la France n'a pas vraiment enregistré, durant l'entre-deux-guerres notamment, le grand tournant urbain de la modernité, ni développé, comme en Allemagne, l'idéologie fonctionnaliste qui l'accompagnait. En outre, le pays berceau de l'art moderne qualifie de «contemporain», époque ou objet, ce que partout ailleurs on nomme «moderne»“.¹²

En d'autres mots, la France a du mal à accepter l'idée du postmoderne dans la mesure où, si elle le faisait, elle devrait accepter que son retard technologique a eu pour conséquence un dégât sur le marché culturel mondial. Car, si une technologie avancée permet une culture avancée, alors cette culture-là n'est pas la culture française. On a essayé de surmonter le problème. Une technologie avancée ne doit nécessairement pas être le fruit d'une forte industrialisation. Ce qui est important est le savoir-faire dans les domaines pionniers du développement. C'est ainsi que la culture française récente a pu se vanter de ses succès dans

la *techné* du langage. Ce fut l'époque de la linguistique promue au rang de science-pilote. Dans la littérature, ce fut l'époque du Nouveau roman, qui faisait preuve d'un intérêt énorme pour la phénoménologie du texte et pour la création d'un lecteur nouveau, comme on disait «homme nouveau». Robbe-Grillet s'en souvient dans le même numéro du *Débat*: «Nous avons en commun au départ, dans les années cinquante, le sentiment d'être porteurs d'un rapport au monde qui était plus proche de Husserl et de Heidegger que de Bergson. C'est ce mode de conscience nouveau que le public a ressenti comme une coupure [...]»¹³ L'idée n'était pas brillante, alors que Husserl et Heidegger en vulgate n'étaient pas, dans les années 1950, les noms des nouveaux messies de la littérature. À la longue, la proposition postmoderne de John Barth – renoncer à l'hermétisme et s'opposer à l'élitisme – s'est révélée plus originale et plus profonde que le passage de Bergson à Husserl et Heidegger: la première visait une ouverture à la communauté et à l'échange, tandis que la seconde ne faisait que radicaliser un volontarisme prêt à tous les coups pour refonder la représentation du monde sans y changer les coordonnées. Eh bien, si la culture française a démontré ses capacités techniques dans le domaine du langage, le prix en a été un élitisme outrancier qui faisait vieux jeu.

Il nous reste à discuter un dernier point: le postmodernisme comme attitude, et non comme époque historique. Dès lors que la notion de «postmoderne» a pris de l'allure dans un monde culturel qui parle de plus en plus l'anglais, il fallait que les Français trouvent au «moderne» un terme de rechange qui, en dehors du rôle de synchroniser le vocabulaire théorique national avec celui mondialisé, ait l'avantage de maintenir l'individualité de la culture française. Ils n'ont commencé à utiliser le vocable «postmoderne» qu'au moment où ils en avaient déjà une interprétation propre. Prenons le texte d'une conférence faite en 1986, à Wisconsin, «Réécrire la modernité», par Jean-François Lyotard¹⁴. Le philosophe y soutient que le syntagme du titre vaut bien plus que «postmodernité» ou «postmoderne», tout d'abord parce qu'il démontre combien toute périodisation de l'histoire culturelle en termes de pré- et post- est vaine, qui laisse de côté la position du «maintenant». Néanmoins, concède-t-il, «maintenant» ne peut être identifié sans restes, car il apparaît toujours trop tard ou trop tôt. Par rapport à «maintenant», pré- ou post- marquent un excès. Voici donc comment Lyotard formule le rapport du moderne au postmoderne: «Lorsque nous appliquons cet argument [de l'excès] à la modernité, nous pouvons conclure que ni elle, ni la soi-disant postmodernité ne peuvent être identifiées et définies comme des entités historiques clairement délimitées, la deuxième «succédant» toujours à la première. Il faut dire au contraire que le postmoderne est déjà impliqué dans le moderne à cause du fait que la modernité, la temporalité moderne recèlent une tendance à s'excéder dans un autre état qu'elles-mêmes. [...] Plus que le postmoderne, ce qui s'opposerait [...] à la modernité serait là l'époque classique.»¹⁵ Pour Lyotard, la postmodernité n'est pas une époque nouvelle non pas parce qu'il s'agirait seulement d'un changement d'attitude, mais bel et bien parce qu'il s'agit d'une même époque. Or, c'est précisément cette dernière assertion qui est réfutée par les tenants anglo-saxons du postmodernisme: «Il y a une différence significative entre les deux esthétiques: le penchant antimoderniste pour les âges d'or du classicisme ou du romantisme perpétue l'élitisme de l'art musical, tandis que le postmodernisme se déclare anti-élitiste.»¹⁶ Il faut attendre la fin de la conférence de Lyotard pour lire la définition de la postmodernité en terme de «réécriture de la modernité»: «La postmodernité n'est pas

une nouvelle époque. C'est la réécriture de quelques caractéristiques revendiquées par la modernité et surtout de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet de l'émancipation de l'humanité entière par la science et la technique. Mais cette réécriture, comme je l'ai déjà dit, travaille depuis longtemps à l'intérieur de la modernité elle-même.»¹⁷

Quand bien même on oublierait la distinction entre anti-modernisme et postmodernisme, la conception en quelque sorte symbiotique du rapport moderne-postmoderne attire l'attention par l'argument de l'excès. La modernité serait donc tout d'abord une temporalité excessive dont un des débordements serait le post-modernisme, comme une tumeur (bénigne) greffée sur un organisme qui ne cesse d'en produire d'autres. La postmodernité c'est le retour du même et la simple articulation du mot, loin d'en finir avec la modernité, la rappelle à l'instant. Le préfixe «post-» marque donc pour Lyotard un excès du même. À partir de cette interprétation, le «postmoderne» a pu être assimilée par la culture française (et continentale pour une large partie) qui en a donné des synonymes plus précis: *hypermodernité* chez Baudrillard, *sur-modernité* chez Marc Augé, *tardo-modernité* chez Vattimo ou, dernier sur la liste, *antimoderne* par Compagnon: ce ne sont que des prétentions que la modernité se serait arrogées, des apparences différentes en deçà desquelles on retrouve le même. Par la voix de Lyotard, la culture française soutient que, depuis «l'époque classique», nous n'assistons qu'à des avatars (fussent-ils surdimensionnés) du même.

Si pour la culture française il est grand temps de penser et de regarder dans les yeux l'autre, pour les intellectuels roumains il faudrait commencer et viser d'emblée plus loin: faire appel à l'histoire sans vouloir en faire partie à tout prix. À l'époque de la «terre plate», les revendications nominalistes ne peuvent plus viser à la validation réaliste, comme le voudraient les tenants du «postmodernisme roumain». Penser le «postmoderne» aujourd'hui est l'une des voies du devenir Européen.

2. La Trahison du postmoderne

Le postmodernisme – littéraire à tout le moins – a vaincu. C'est ce qui explique la disparition, depuis quelques années, du terme dans les débats menés au sujet de la littérature roumaine contemporaine, concomitante avec son avènement soudain dans des *humaniores* peu pratiquées chez nous mais très développées ailleurs comme l'anthropologie culturelle¹⁸, la théologie¹⁹ ou la politique²⁰. Une fois que le postmoderne soit sorti du champ restreint des discussions littéraires, les pionniers roumains qui l'avaient acclimaté au milieu des années 1980, c'est-à-dire les littéraires eux-mêmes, qui en avaient inféré la naissance d'un autre paradigme culturel, se font remarquer par un silence lourd. Mis à part le scandale issu par la parution de *Omul recent* de H.-R. Patapievici, peu consistant, les implications du postmoderne dans les sciences humaines contemporaines sont hautement ignorées par ceux qui avaient fait de leur mieux afin d'ouvrir le débat. C'est que le postmoderne a cessé très vite d'avoir pour eux la signification d'un moyen du savoir. A comparer les dossiers publiés à neuf ans et une révolution anticommuniste distance que les revues *Caiete critice*²¹ et *Euresis* y ont consacré, le lecteur peut se rendre compte des distances qui séparent le premier, écrit malgré la censure et donc en sachant très bien l'incommensurabilité entre ce à quoi réfère le postmodernisme et le contexte

social dans lequel ces références s'énoncent, et le second, construit comme en parataxe, au milieu d'une confusion déjà persistante. Car, aujourd'hui, loin d'être un acquis, le postmoderne se traduit par une série de questions qui attendent encore non pas leurs réponses, mais au moins leur énonciation. Quelques-unes de ces questions ont déjà été posées au cours du débat de 1986, par exemple dans un article qui aujourd'hui, plus de vingt ans après, me semble encore très actuel: „Mitul ieșirii din criză”. C'est là que Monica Spiridon propose une typologie du débat «postmoderne»: modernisme naissant, naïf, dans la version de Lyotard versus modernisme tardif, puis les deux versions «continentales» versus un postmodernisme «paradisique», «un fel de „întruchipare” a conștiinței viziionare din Europa romantismului»²² Mais elle fait surtout un constat essentiel, celui que j'ai choisi pour l'un des mots de cet article: le postmodernisme défraye la chronique de la littérature roumaine avant que le problème de la modernité ait été ne serait-ce que posé en des termes consensuels: est-ce qu'il existe vraiment un épuisement de la littérature roumaine moderne ou bien, plutôt, la création artistique en Roumanie est depuis toujours appelée à remplir des formes – et des buts – exclusivement importés? Peut-être l'âge postmoderne aurait-il pu offrir aux littéraires, ce qui semble de nos jours en cours d'acquisition, une halte, une parenthèse dans cette compulsion à rattraper l'Histoire. La véritable trahison du postmoderne n'est donc pas le refus de faire foi aux potentialités infinies de la littérature roumaine à suivre le *trend*, mais la prééminence du désir par rapport au penser. Plus on veut être postmoderne plus on se refuse l'accès au postmoderne. Je m'efforce donc de me placer à l'intérieur de cette parenthèse historique d'où la volonté toute moderne d'un «postmodernisme roumain» est absente, afin de projeter sur la notion de postmoderne une perspective un peu plus détachée.

En 2007, le débat roumain sur le postmoderne – avec ses variantes: le postmodernisme et la postmodernité – se sera éteint depuis pas mal de temps faute d'une forte motivation des combattants. Le débat a été clos non pas par un accord sur la manière dont il faudrait approcher le terme – ce qui en effet aurait peut-être étonné – mais non plus sur une version généalogique commune d'où le débat pût s'affiner selon les compétences différentes de ceux qui voudraient bien le poursuivre. Le premier malentendu manifesté autour du postmodernisme – paradigme de l'histoire littéraire ou bien nouvelle *weltanschauung* dotée d'une tradition qui reste encore embrouillée – a eu lieu après la parution de *Omul recent* de Horia-Roman Patapievici en 2001. À ce moment-là, un schisme est apparu entre les littéraires et les «philosophes», dont l'enjeu essentiel pouvait être expliqué par une double ignorance, d'un côté et de l'autre: les littéraires avaient du mal à s'apercevoir des enjeux idéologiques du postmodernisme dans sa variante originaire, américaine, tandis que les «philosophes» s'intéressaient peu au postmodernisme en tant que courant littéraire, la bataille canonique des littéraires leur semblant dépourvue d'aucune validité dans l'ordre du savoir, et ils n'avaient sans doute pas tort de juger ainsi. D'un côté il y a eu donc la révolte contre une vision «réactionnaire» du monde contemporain – et on s'aperçoit déjà de l'apparition des adjectifs idéologiques – de l'autre, d'une réponse tout aussi outragée contre une nouvelle «gauche» qui s'ignorait elle-même. *A posteriori*, les deux camps ont rallié des supporters: les littéraires se sont vus défendus par une génération émergente de penseurs de gauche et/ou libéraux (Sorin Adam Matei et Ciprian Șiulea, ou encore la féministe Mihaela Miroiu), les «réactionnaires» par les penseurs de la tradition et

anti-*politically correctness*, bornés ou non, tels Cristian Bădiliță ou Traian Ungureanu. Des fissures à l'intérieur même du bloc littéraire ont démarqué des groupes à identités variables, apparus surtout comme conséquence d'une nouvelle configuration du marché littéraire: l'écrivain roumain le plus lié à l'avènement du terme de postmodernisme, Mircea Cărtărescu, est l'auteur-emblème de la maison d'éditions qui a publié *Omul recent* (Humanitas), ce qui contribue au silence que l'écrivain garde précisément à ce sujet et fait que, douze ans après la parution des premiers numéros des cahiers *Euresis* consacrés au postmodernisme dans la culture roumaine, le noyau du débat se fût de par lui-même noyé sous les différentes prises de positions idéologiques à faible portance théorique mais à forte importance de *status* pour les protagonistes.

3. Un postmodernisme «épistémologique» et un postmodernisme «historique»

Avant 1995 – et d'ailleurs de nos jours encore, en dehors des chercheurs en philologie théologique ou philosophique, en ce qu'on pourrait appeler les sciences humaines de la tradition – le terme «postmoderne» occupe, dans la culture roumaine, deux discours à enjeux différents et revendiqués de deux traditions différentes elles-aussi. Il y a un postmodernisme «fort», épistémologique, noyau d'un discours qui révisé de fond en comble les présupposés de la logique déterministe traditionnelle: Ioana Em. Petrescu²³ et Liviu Petrescu²⁴ sont relayés dans ce projet, celui de mettre en évidence les transformations dans les procédures cognitives jusqu'aux objets des connaissances par Corin Braga avec sa théorie de l'anarchétype²⁵ et, légèrement décalée, par la théorie de la fictionnalité constitutive des cognitions proposées par Mihaela Ursa²⁶. Toutes ces théories, peu intéressées par le canon littéraire roumain et détachées du positivisme historique que professent les tenants du postmodernisme avides d'histoire, se réclament du versant «illuministe» de la pensée moderne française et de l'épistémologie des sciences qui s'est imposée en France avec la pensée de l'imaginaire de Gilbert Durand, dans la lignée de Jung et de Henry Corbin et du positivisme spiritualiste Gaston Bachelard. Il s'agit d'une notion de «postmoderne» qui prend le contrepied du rationalisme lisse et volontariste des Lumières et qui pourrait être bien mis à la charge de ce qu'Antoine Compagnon appelle «antimoderne»: «résistance au modernisme»²⁷ si les théoriciens roumains qui s'y sont adonnés avaient pensé à mettre à profit le contexte idéologique dans lequel une telle épistémologie puise ses premiers énoncés: le romantisme français déliquescents, celui du Second Empire (1852-1870).

Mais le postmodernisme le plus disputé en Roumanie n'est pas celui-ci. C'est un terme *soft* dont la portée historique est faible et qui ne vise que de se démarquer du «modernisme», selon un schéma prise à la culture de l'après-guerre des États-Unis, où John Barth, par exemple, oppose la littérature de l'épuisement à la littérature du renouvellement²⁸. Comprendre le «postmoderne» en rapport seul au «modernisme» est synonyme d'un oubli de la modernité qui est on ne peut plus moderne. Par ailleurs, la notion de «postmodernisme» aurait pu mieux fonctionner si, comme aux États-Unis, il y avait eu en Roumanie une société qui aurait fonctionné selon les lois du capitalisme tardif (Fredric Jameson) ou de la société du spectacle (Guy Debord). En l'absence absolue d'une telle réalité sociale, économique et culturelle – post-industri-

elle, communicationnelle, de la prééminence du visuel, démocratique et critique – le postmodernisme roumain promu par quelques écrivains de la génération de 1980 a été un pur bovarysme, dans le pire cas et un excellent moyen d'autopromotion, dans le meilleur. Comment peut-on autrement considérer aujourd'hui ce vœu de Ion Bogdan Lefter, dans le même débat de *Caiete Critice* auquel j'ai déjà fait référence: «Ceea ce contează înainte de orice e definirea «corectă» a conceptului și utilizarea lui tot «corectă», astfel încât denumirea asupra căreia convenim să acopere o realitate.»²⁹ D'ailleurs, le numéro de *Euresis* qui s'y consacre neuf ans après en témoigne aussi. L'article le plus important qui porte sur «The Debate Around Postmodernism in Romania in the 1980s», signé par Magda Carneci, tâche d'acclimater dans un pays à peine post-communiste un terme pris à la culture américaine, profitant précisément de la force d'un événement synchronisateur: la révolution anticommuniste est contemporaine de la chute du mur de Berlin. Un âge du renouvellement ferait ainsi suite à l'âge de l'«exhaustion» non seulement dans le registre du social, du politique ou de l'économique, mais aussi et notamment dans celui culturel: «Romania modernism – after being artificially interrupted during the 1950s – was revived in apparently fresh forms in the 1960s, but became completely exhausted of its creative disponibilities in the 1970s. (...) Modernism was a close cultural structure, on the way of historicization at the beginning of the 1980s, when a new literary/cultural paradigm was just emerging.»³⁰

Ce qui est remarquable dans cette citation ce n'est pas seulement la reprise dans un discours de l'histoire littéraire des balises qui orientent la reconstruction historique du communisme roumain – imposition extérieure en 1950, tendance nationalisante en 1960, arrivée au comble avec le fameux discours de Nicolae Ceausescu du balcon du Comité Central du Parti Communiste Roumain le lendemain de l'invasion en Tchécoslovaquie (le 21 août 1968), épuisement politique de son génération surtout après 1980, où un nouveau paradigme politique s'annonce après l'avènement au pouvoir de Mikhaïl Gorbatchef en 1984 – mais aussi l'hésitation à nommer le paradigme postmoderne *littéraire* ou *culturel*. C'est que les «postmodernistes» roumains de l'époque n'avaient la moindre idée des options idéologiques impliquées par l'adhésion au postmodernisme en dehors de la dimension strictement générationnelle de ce terme. En gros, pour eux – et c'est la critique la plus considérable que je puisse leur opposer – le postmodernisme était pour eux un terme global dont l'étude se dispenserait de remontées sur les fils des différentes traditions de pensées. Certes, à cette méconnaissance contribuait une certaine confusion persistante de nos jours sur le «canon postmoderne», une construction encore une fois américaine à part entière où figurent des penseurs français de la modernité «désenchantante», tels Maurice Blanchot, Roland Barthes et Michel Foucault qui ne faisaient, eux, et dans les meilleurs des cas, que poursuivre les explications d'un changement de paradigme épistémique ayant eu lieu, à ne pas douter, en 1789.

4. En guise de conclusion

Il me semble donc que les deux discours sur le postmoderne en Roumanie pèchent chacun de son côté, bien que chacun d'eux ait rénové le champ du débat sur la modernité mené auparavant entre un autochtonisme qui avait des liens puissants avec la pensée allemande³¹

et une ouverture aux altérités, esthétiques et politiques, qui avait été le fait des avant-gardes et était arrivée à son comble durant les premières décades du XX^e siècle. Les tenants du changement de paradigme épistémique accolent le terme «postmoderne» sur un débat bien plus vaste qui confronte deux concepts de la modernité. Cet anachronisme est exemplaire de l'essai de Corin Braga *De l'archétype à l'anarchétype*. L'essayiste y cherche à dépasser la post-modernité comprise comme la fin de la modernité, nihiliste et destructive – un même paradigme donc – dans une post – post-postmodernité augurale dotée d'une épistémologie plurielle, réenchantante³², détachée de l'intégrisme humaniste révolutionnaire, épistémologie réactionnaire s'il y en a, qu'incarne par exemple Joseph de Maistre dans cette fameuse citation: «J'ai vu dans ma vie des Français, des Italiens, des Russes, etc.; je sais même, grâce à Montesquieu, qu'on peut être Persan, mais quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie; s'il existe, c'est bien à mon insu.»³³ Or, il s'agit bien plutôt du paradigme, si c'en est un, j'en doute mais enfin, antimoderne, sur les pas d'Antoine Compagnon pour qui l'antimoderne est toujours et tout d'abord un véritable moderne: «Les véritables antimodernes sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux.»³⁴ Les autres, ceux qui encensent le postmodernisme littéraire, roumain de surcroît, auront compris depuis longtemps que ce n'est plus qu'un ethos à retrouver dans toute l'histoire de la littérature, depuis Rabelais et passant par Laurence Sterne, à définir selon une histoire des mentalités positiviste, d'un côté, et selon l'influence de la société de masse dont Irving Howe a donné une image nette dans un article qui fêtera bientôt son jubilé: *Mass Society and Postmodern Fiction*, 1959³⁵.

Ce que je me suis attaché à démontrer dans ce texte est la dimension culturelle irréductible de la notion de postmoderne dans un court aperçu comparatif entre la prise en charge du terme aux États-Unis – essentiellement jubilatoire car couronnant l'essor de la société de masse communicationnelle³⁶ – et sa prise en charge française qui voit dans la postmodernité – sous couvert de fin de la modernité, hyper- ou sur-modernité – l'effondrement de toutes les illusions quant à la refondation de la société et de l'homme à la rigueur par la rupture de la révolution.

NOTES

- 1 William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005. La dialectique de la littérature que l'auteur y esquisse, dont la dernière étape doit encore se réaliser, prolonge d'un côté les études de Jacques Rancière sur la révolution dans le partage du sensible à l'aube du XVIII^e siècle; de l'autre part, elle subit les critiques d'Antoine Compagnon («Adieu à la littérature, ou au revoir?», *Critique*, vol. 22, no 706, 2006, p. 291-301) sur la manière de formuler «l'idée de la littérature», c'est-à-dire sur l'objet de recherche de W. Marx et sur le rapport qu'il établit entre le discours de la littérature et d'autres discours portés sur le devant de la scène publique au XIX^e siècle, notamment les sciences, dont la prise en compte aurait fait entorse à la «mécanique trop huilée» de la rhétorique.
- 2 J'ai en vue le livre de Colin Davis et Elizabeth Fallaize, *French Fiction in the Mitterrand Years: Memory, Narrative, Desire*, Oxford, Oxford University Press, 2000, où le roman *Lac* de Jean Echenoz illustre la dimension «postmoderniste» du roman français aux années 1980, et ses comparses de chez Minuit avec (Patrick Deville, Eric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint au début de leur carrière, Christian Oster, etc.). Et cela en dépit des déclarations de l'écrivain lui-même qui rejette la validité de cette appellation en littérature.

- 3 «Postmodernism is our moment» Stanley Rosen, «Kojève à Paris. Chronique», in *Cités* no 3/2000, Paris, PUF, p.206.
- 4 «It is only when French writers address the world outside France (which for them almost inevitably means the United States) that they feel the need to use the term postmodernism» Geert Lernout, «Postmodernism in France», in *International Postmodernism. Theory and literary practice*, edited by Hans Bertens, Douwe Fokkema, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1997, p. 353.
- 5 «Postmodernism signals the end of the avant-garde, [...] a kind of art that is never temporally defined but that begins with Baudelaire and Rimbaud and that is still with us today. Postmodernism on this reading is precisely that which has been called "modern" in France since Baudelaire and Rimbaud», *ibidem*, p. 355.
- 6 «A more subtle and nuanced understanding of postmodernism emerges once we consider it not as a historical period but as an attitude» Jonthan D. Kramer, «The Nature and Origins of Musical Postmodernism» in *Current musicology*, nr. 66, 2001, p.8
- 7 «[...] postmodernism claims to be anti-élite»; *ibidem*, p. 7
- 8 John Barth, «La littérature du renouvellement», in *Poétique* nr. 48/1981. (titre original: «The Literature of Replenishment», *The Atlantic Monthly*, january 1980)
- 9 «Postmodernism considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music»: Jonathan D. Kramer, *art. cit. in op. cit.*, p. 10
- 10 *Le Débat* no.50, 1988
- 11 Félix Torrès, «Post-modernisme», in *Le Débat*, nr. 50/1988, p. 213.
- 12 Idem, p. 214.
- 13 Alain Robbe-Grillet, «Les étapes du Nouveau roman», entretien avec Jacques Bersani, in *Le Débat*, nr. cit., p. 270.
- 14 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988; ed. rom., *Inumanul*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2002, p. 25-35.
- 15 Idem, p. 26
- 16 «There is a significant difference between these two aesthetics: antimodernist yearning for the golden ages of classicism and romantism perpetuates the elitism of art music, while postmodernism claims to be anti-élite», Jonathan D. Kramer, *art. cit., nr. cit.*, p.7
- 17 Lyotard, *L'Inhumain*, éd. citée, p. 34
- 18 Gabriel Troc, *Postmodernismul in antropologia culturala (Le Postmodernisme dans l'anthropologie culturelle)*, Bucarest, Polirom, 2006.
- 19 Mihail Neamtu, *Gramatica ortodoxiei. Traditia dupa modernitate (La Grammaire de l'orthodoxie. La Tradition après la modernité)*, Bucarest, Polirom, 2007. Les occurrences du postmoderne n'y sont pas centrales, mais un débat est engagé concernant la place de la foi dans la société post-totalitaire.
- 20 C'est à cet endroit que l'on peut citer le livre de Horia-Roman Patapievici, *Omul recent (L'Homme récent)*, Bucarest, Humanitas, 2001 qui, entre tous, semble plus doctrinaire et ignore l'origine américaine du débat «postmoderne».
- 21 *Caiete critice*, nr. 1-2/1986: «Un model teoretic: Premize, repere» («Un modèle théorique: prémisses, repères»), pp. 5-152 et *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*: «Le postmodernisme dans la culture roumaine», nr. 1-2/1995, pp. 3-308
- 22 Monica Spiridon, «Mitul ieşirii din criză» («Le mythe de la sortie de la crise»), in *Caiete critice* nr. 1-2, 1986, p. 83.
- 23 Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu si poetica postmodernismului (Ion Barbu et la poésie du postmodernisme)*, Bucarest, Cartea Romaneasca, 1993 et *Modernism. Postmodernism. O ipoteza (Modernisme, Postmodernisme. Une hypothèse)*, Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.
- 24 Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului (La Poétique du postmodernisme)*, Piteşti, Paralela 45, 1996
- 25 Les deux derniers chapitres de Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip (De l'archétype à l'anarchétype)*, Bucarest, Polirom, 2006
- 26 Mihaela Ursa, *Scritopia sau fictionalizarea subiectului auctorial in discursul teoretic (L'Écritopie ou la fictionalisation du sujet de l'auteur dans le discours théorique)*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005.
- 27 Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 9.
- 28 John Barth, «The Literature of Exhaustion», in *The Atlantic Monthly*, 1967 et «The Literature of Replenishment», *The Atlantic Monthly*, 1980.
- 29 «Ce qui compte avant tout, c'est la définition "correcte" du concept et son emploi tout aussi "correcte", de sorte que le nom auquel on s'accorde de donner une signification recoupe une réalité.» Ion Bogdan Lefter, «Secvente despre scrierea unui "roman de idei"», («Séquences sur l'écriture d'un "roman d'idées"») in *Caiete critice*, nr. cit., p. 140. Le positivisme d'un tel souhait renvoie au volontarisme scientifique de Zola, d'un côté, et confirme,

de l'autre, son inscription immédiate dans le *zeitgeist* américain du postmodernisme vu comme «incarnation de la conscience visionnaire de l'Europe du romantisme». (Monica Spiridon, *op. cit.*, p. 83)

30 Magda Cârneci, *op. cit.*, in *Euresis*, *nr. cit.*, p. 174.

31 Là encore il faut révéler le travail de pionnier mené par Monica Spiridon qui, dans l'article déjà cité, critique à plusieurs reprises le refus de Constantin Noica à comprendre la pensée des relativistes tels que Feyerabend dans une anthologie publiée en 1981 en allemand. Pour plus de détails, voir Monica Spiridon, *art. cité* in *Caiete critica*, *nr. cité*, p. 85

32 Alors que «il reste à vivre dans un monde désenchanté sans vouloir le réenchanter» selon le phénoménologue déconstructionniste français Jean-Luc Nancy (entretien paru dans *Le Monde*, 29 mars 1994)

33 Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, in *Ecrits sur la Révolution*, Paris, PUF, 1989, p. 145.

34 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 7.

35 Essai paru dans la revue de gauche *Partisan Review*, été 1959, no 420.

36 La consécration en a été faite dans le livre du journaliste américain Thoms Friedman *The Earth is Flat* (2005)

Is There a Romanian Postmodernism?

CARMEN MUȘAT

Parcourant à la fois les textes théoriques des écrivains roumains des années '80, leurs romans et leurs récits, l'auteur crée un modèle du postmodernisme roumain, en juxtaposant les traits de la prose roumaine postmoderne avec ceux identifiés par les théoriciens occidentaux, définitoires pour le profil de la narration postmoderniste.

Keywords: postmodernism, authenticity, textualism, biographism, dialogism, intertextuality, parodic sensitivity

In what follows I shall once again take up the debate on the margin of Romanian postmodernism, begun in the 1980s in university circles, and which “exploded” in the literary press in a double issue of *Caiete critice* [*Critical Notebooks*] magazine (1-2/1986) dedicated entirely to the subject. Fought from the entrenched positions of the never-ending Romanian strife between traditionalists and modernists, the canonical battle on the terrain of Romanian literature showed from the outset the signs of a “battle between generations.” Moreover, since in the circumstances of the 1980s any novelty and any group action (let alone a “desant”¹, be it merely literary) were frowned upon suspiciously by the party, postmodernism asserting itself as an artistic movement *also* had the connotations of a political gesture of defiance. I shall limit myself here only to those contributions which have highlighted the major features of postmodernism, and in which their authors have either attempted to accredit the existence of the current in Romania or have vehemently rejected the idea, most often by resorting to Maiorescu’s arguments from his theory of “forms without substance”. However, aside from controversies, statements, refinements or rejections, or perhaps owing to some extent to this effervescence of critical debate, Romanian postmodernism has evinced the tendency to develop from a theoretical concept into a literary fact, as substantiated by the large number of works – most of them published after 1989 – where one may recognize the characteristics of the current. To be sure, one of the main reasons for the reticence that accompanies any discussion about Romanian postmodernism has been the absence or the dearth of the volumes written by so many of the authors in the above-mentioned category. In an editorial climate that was anything but favourable to debutants, the publication in magazines – most of them students’ magazines – or the reading evenings in literary societies were the most frequent forms of becoming recognized.

Still, the prominent writers of the “1980s generation” began to speak of a major change in the way in which literature was written and perceived long before the term “postmodernism”

actually penetrated into the Romanian literary jargon or critical awareness. “The signs of a change of attitude and mentality in conceiving the relationships between text and reality, author and character”² emerge – also in the theory, not just in the practice, of fiction – after 1979, together with the first pronouncedly theoretical articles and texts signed by Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Ioan Lăcustă, Bedros Horassangian, Daniel Vighi, Cristian Teodorescu, Adina Kenereș, Ioan Groșan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Maria Mailat, Constantin Stan, Vasile Gogea, Carmen Francesca Banciu, Nicolae Iliescu, Viorel Marineasa, Hanibal Stănculescu, Emil Paraschivoiu, etc. In an article dating from 1980, which differentiated between the “realism of the method of transcription” and the “realism of the attitude towards the real,” Mircea Nedelciu was the first to signal the new direction in fiction, as well as the difficulties of classifying texts by fiction writers as diverse as Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Tudor Țopa or Petru Creția into a genre. The difficulties arose from the fact that these authors challenged the readers to reconstitute not just the narrative as such, but the very world of the fiction. The *dialogism* of the new literature, which “made the reader the main character of his/her work,” and the *authenticity* of the different discourses – the author’s, in his/her own name, the narrator’s and the character’s – were, in Mircea Nedelciu’s opinion³, distinctive features of such narratives, and consequently were extensively commented upon in a series of articles by him:

The document, the record, the direct transmission of an event that actually occurred in real life can enter the economy of the literary text, where they will no longer be artistically transfigured, but authenticated. The status of the character changes inasmuch as the utterances attributed to it no longer exist except as traces in texts written by real persons.

The idea of authenticity, as mentioned here by the author of the volume *Amendament la instinctul proprietății* [*Amendment to the Instinct of Property*] “inevitably connects to the personal identity of the transcriber or the writer, without definitively bracketing away that of the interlocutors.” In his turn, when he invoked the etymology of the word *authentēs* which, in ancient Greek, denoted the author, Gheorghe Crăciun – probably the most substantial and subtle theoretician of the new manner of writing in these parts – correlated authenticity with the undisguised presence of the author in the text. Autobiography thus became, not only in theoretical articles but also in the novels and short stories produced by the authors of the “’80s generation”, a “symptomatic, essential material.” Both in *Acte originale. Copii legalizate* (a programmatic title) and in the succeeding volumes, *Compunere cu paralele inegale* [*Composition with Uneven Bars*] and *Frumoasa fără corp* [*The Bodiless Beauty*], Gheorghe Crăciun systematically resorts to biographemes, to the insertion of his own name into the texture of the narratives (a gesture with a different finality than in Camil Petrescu’s novel), always preoccupied⁴ by

the experimentation of new compositional formulae that proclaim the natural discontinuity of the act of narration, the initiation of new syntactic models based on a

more analytical awareness of language, the problematisation that goes up to the point of demonstrating its quality as a narrative incentive to the status of the character, the reconsideration of the author's position towards the development process of his/her writing, and, broadly speaking, the opening towards techniques and "materials" exterior to the genre.

At any rate, even as early as 1982, Gheorghe Crăciun spoke of the interest shown by the fiction writers of the "'80s generation" in the "mechanisms responsible for the generation and functioning of the narrative text," a preoccupation that set the young writers apart in the literary landscape of those years, bringing them closer to the representatives of the French Nouveau roman or to the American experimental prose (John Barth, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, etc.) than to the Romanian fiction writers of the moment, excluding, of course, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, or Tudor ōpa, as well as the writers of the oneiric group, on whom the literary press of the '80s was keeping an almost generalized quiet, even as the only oneiric writer still active in Romania was the poet Leonid Dimov. Not only a very talented fiction writer, but also, like Mircea Nedelciu, a redoubtable theoretician of narration, Crăciun, in his 1982 essay entitled "Arhipelagul '70-'80 și noul flux" ["The '70-'80s Archipelago and the New Flux"], put forward an extremely synthetic portrait of the generation. This portrait, although in it the term "postmodernism" is not mentioned once, reunited a series of characteristics of postmodern prose at roughly the same time in which Ihab Hassan commented upon the same in the 1982 edition of his book, *The Dismemberment of Orpheus*⁵. Starting from the observation that the fiction writers of the "'80s generation" were synchronous with Western literature and with the theoretical thinking of their epoch, the author of *Composition with Uneven Bars* believed that

the deliteraturization of perception and of narrative discourse, the disputation of certain aesthetical "relations of production" so far kept under wraps (writing-reading, statement-enunciation, author-narrator-character, living tongue-language, description-narration, narration-presentation), the revision of the nature and importance of the categories of "species" and "genre", the practical reconsideration of the ideas of "invention" and "representation", the option for the "text" as an open structure, these are problems that crop up in the manifestations of that theoretical consciousness that I have talked about earlier.

These obvious modifications of narrative structures were, in Gheorghe Crăciun's opinion⁶, motivated by the rapid evolution of the surrounding world, which rendered the old fictional formulae unserviceable:

The probing of a world of extraordinary complexity, in which social structures have an unprecedented dynamics, in which psychical stress, the RTS process, the informational onslaught, the aggression of the technological environment against that of the senses, and the syncopation of the mental flux are everyday commonplaces,

demands, most of the time, that working tools should be built on the fly, that preexistent literary techniques should be either reconditioned or shattered, that the perspectives of perception and discourse production should be swiftly altered, that one should turn to the naked document and to the jargon of various specializations as well as focus on the forms of manifestation of oral language, that the movement of syntax should adapt to the rhythm of narration, of the report, of analysis, and ultimately to the rhythm of “textuation”. Irony, pastiche, parody, quotation and self-quotation connect to the same specific way of setting the subject’s issues inside a universe where, the fact is much too well known, culture has transformed into a second nature for man.

Again, there is no explicit reference to postmodernism, although all the traits of the new prose enumerated here fall under the postmodern paradigm described *per se* not just by Ihab Hassan, but also by Matei Călinescu or Brian McHale, to name only the most prominent commentators of the so many who have discussed the phenomenon. The elements of the new narrative poetics stood out gradually from most of the young writers’ press input: the rejection of the novel as a genre and the resurrection of short fiction, the concrete imagination and the absorption of the real into the imaginary (Stelian Tănase⁷), the recourse to unspecialised narrators, whose role was to bear witness, the rethinking of the relations between author and text (Cristian Teodorescu⁸), the exposure and re-examination of the conventions of the epic genre, the connection between the tragic and the ironic, the pseudo-demystification of culture, the *farcitura* (in Paul Zumthor’s acceptance⁹) and the revue as the epitome of today’s civilisation (Nicolae Iliescu¹⁰), the minimal fiction, *tel-quel*-like, progressive, psychedelic or *new-romance*, the new mannerism and the appropriation of *kitsch* (George Cușnarencu¹¹), the “informality of the stylistic exercise, [the] experimentation (even if on the exclusivist, negativistic, autarchic side) with diverse narrative modes, debates, sometimes implicit, at other times explicit, on the text, on the act of writing and of creation through a metatexting that discloses – in and of itself – if not the attitude of a monumentality sure of its own achievements, at least an acute awareness of creation understood as an irrevocable fact” (Daniel Vighi¹²), literature and life, expression and content as the two faces of a Moebius’s strip, visionarism and indeterminism, the poetic self as a biographical fact (Ioan Buduca¹³), the (educated) misfortune of the human condition, induced by the fact that “today’s man, in a world where power is textual, feels himself and knows himself to be written” (Gheorghe Iova¹⁴), the paraphrasing, re-creation, decomposition and re-launching of quotations, the “ambiguity and gliding between text and reality,” the intertextuality (Simona Popescu¹⁵). What we have here is a group self-portrait that captures the main innovating aspects of the ‘80s fiction without, however, “labelling” it in any way.

The inventory of postmodern techniques made by Matei Călinescu in *Five Faces of modernity* is worth invoking here, if we are to be able to compare the narrative typology of the “‘80s generation” with that of a postmodernism theoretically “certified” a new existential or „ontologic” usage of narrative perspectivism, different from the rather psychological one that we found in modernism [...]; the doubling up and the multiplying of the beginnings, the endings and the narrated actions (e.g., the alternative endings in Fowel’s *The French*

Lieutenant Woman); the parodic thematisation of the author (the reoccurrence of the nagging and manipulative author, this time, however, in a special self-ironic disposition); the thematisation, not any less parodic, but a lot less disconcerting of the reader (the „involved reader” becomes a character, or a series of characters – e.g., with Italo Calvino, in *If on a Winter’s Night a Traveller*); treating action and fiction, reality and myth, truth and lie, the original and the imitation equally, as a means of accentuating imprecision; the self-referentiality and “metafiction” as a means of dramatizing the inexorable spinning in circles (in Borges’ *Circular Ruins* and *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*); the extreme versions of the “doubtful narrator”, paradoxically used sometimes to obtain a rigorous construction (“the perfect crime” of which Nabokov speaks in *Despair*, via a self-declared, but also self-deluded mythomaniac).

Nowhere in the texts quoted above do the authors resort to an umbrella concept to place all the works of the “new wave” under. Nicolae Manolescu¹⁶, one of the best informed commentators of the young fiction of the period, also stayed clear of it in his 1985 review of two volumes of short fiction by Bedros Horasangian, *Curcubeul de la miezul nopții* [*The Midnight Rainbow*]¹⁷ and *Închiderea ediției* [*Closing Edition*]¹⁸, where he discerned five essential traits of the “new style”:

1) the observation of daily reality, through painstaking description and the ‘photographing’ of its components; 2) the exact, audiotape-like, recording of the non-literary idiom spoken in the street, slang or jargon, with “voices” intermingling as in a telephone switchboard; 3) the merging of the most varied techniques and procedures, many of them avantgarde, in an often experimental manner; 4) the absence of a subject and of its classical stages, the plot, the climax, and the rest; 5) humour, irony, both in the attitude towards the real and in that towards literature, the use of intertextuality, of bookish references, of metalanguage, etc. All can be found, in different doses, throughout the works of the “’80s generation”...

Among the first writers to speak of the “impact of the postmodern sensibility” in Romanian literature was Cristian Moraru, in a 1985 article where, employing the term in the acceptation given to it by Ihab Hassan and by other Western theoreticians of the postmodern phenomenon¹⁹, he determined a direct connection between the narrative discourse of the “’80s generation” writers and the distinctive marks of postmodern writing – the mock-conspirative denunciation of the *mise en abyme*, of textual symbolism and of textuality itself, the self-exposure of writing and the predilection for irony and self-irony, stylistic polyphony, intertextuality, paratextuality, quotation, interpolation, cultural allusion, the text within the text. In the same year, Mircea Cărtărescu announced postmodernism²⁰ as the chance of a rebirth for Romanian poetry, and defined it as

... refined *textualism* (involving techniques of metatext, paratext, hypertext and self-referentiality), an intentionally prosy *biographism*, and finally a *stylistic synchrony* (a stylistic Babel, employing, in a sham traditionalist fashion, all available historical styles).

These lines sketch not just the profile of the new literary paradigm, but also the project of the *Levant*, a work which was to be published a few years later²¹ and in which the author rewrote the history of Romanian literature in a parodic key. The “postmodern” gauntlet once thrown down, the concept began to gain ground and, in a very short span of time, it recruited just as many enthusiastic advocates as it did vigorous adversaries. Among the former, Mircea Martin [with his 1986 volume, *Singura critică (The Only Criticism)*], Mircea Mihăieș and Ion Bogdan Lefter stand out as the commentators of postmodern Romanian literature most careful about nuances and most capable to argue in a well-informed and lucid manner for the need to situate both the recent fiction and its interpretation in a universal context. Although authorities on the postmodern phenomenon and the latest theories, Monica Spiridon and Ștefan Borbély saw in the debate on the theme of postmodernism in Romanian literature merely the reflex of a desire to be “up to the times”: “I do not believe that we have a postmodern literature, so much less a ‘generation’ of postmodern authors,” claims Monica Spiridon²², an assertion subscribed to by Ștefan Borbély the following year²³. The most outspoken dismissal, however, came from an author who – the irony! – was the first to use the term in 1982, albeit in a singular acceptance, quite different from what English-speaking critics and theoreticians have had in mind when referring to postmodernism. In “Postmodernismul, o frumoasă poveste” [“Postmodernism, a Beautiful Story”], an article published in April 1988 in *Astra* magazine²⁴ that inveighed – and for good reason – against the terminological confusion deriving from the frenzied invocation of the term “postmodernism” in countless critical articles of the day, Alexandru Mușina rejected any attempt to see the specific traits of the ’80s fiction as marks of postmodern literature, convinced that “postmodernism,” as understood in the West, “may well describe certain Romanian literary phenomena which are, however, (relatively) marginal.” Moreover, connecting the artistic typology of an epoch with its economic, technological and political background, Alexandru Mușina²⁵ spoke of the inadequacy of the term to describe Romanian literary realities and warned,

... one must not allow oneself to be carried away by the ease with which one can discover in Romanian contemporary authors, especially in the young ones, techniques similar to those used by postmodern writers. In defining a typology, a literary current, what is essential is not so much the use of *certain techniques* (the figures of “language” being, after all, a common good for the literature of all times), as the attitude towards the act of writing, the relationship with the reader, the world vision that can be discovered beyond the “rhetorical surface”.

The observations are quite correct, in essence, but for the fact that, when one takes a closer look at the literature of the Târgoviște School and of the “‘80s generation”, and also at the theoretical contributions of their representatives, one discovers that it is not so much the use of certain narrative techniques that warrants a postmodern reading grid as is exactly the attitude towards the act of writing, the relationship with the reader, the world vision...

The passage of time and the publication of a large number of literary works by these writers caused the attitudes towards postmodernism in Romanian literature to be enriched with

countless nuances. Ten years from the first ample debate on this topic – *Postmodernism in Romanian Culture* – the subject was tackled²⁶ with considerably more theoretical precision than in 1986. Meanwhile, the critical studies dedicated to the phenomenon piled up, both because essential books were translated (Lyotard, Linda Hutcheon, Steven Connor, Gianni Vattimo, etc.), and because theoretical studies or articles came out under the authorship of Romanian authors Liviu Petrescu, Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci, Mircea Martin, Sorin Alexandrescu, Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, and Gheorghe Crăciun). Although often quite different in terms of theoretical options and critical perspectives, the above-mentioned authors all agreed on an extremely important aspect: Romanian literary postmodernism *was not* and was not to be treated as a phenomenon of cultural *mimeticism*. Describing the Romanian postmodern model in terms of four specific traits – the predilection for *short fiction*, the postulate of *authenticity* and of the *trivial*, the *non-mimetic* poetics and the postulate of a “*new humanism*”, endorsed especially by the poets Alexandru Mușina and Călin Vlășie and to a lesser degree by the fiction writers of the “’80s generation” – Liviu Petrescu saw in this new literary paradigm “not a cosmopolite model of postmodernism, but an organic one,” which was “in harmony with certain literary traditions and evolutionary lines in Romanian literature.” To him²⁷, the “’80s generation”

... represents not only the most systematic theoretical model of postmodernism to be generated in Romania, but also one of its versions of considerable interest that exist in the world at the present time.

As for the relationship between Romanian modernism and postmodernism, Petrescu spoke of two distinct *epistemic categories*, one built on the principle of *totality*, the other on that of *plurality*. Appropriating the typological scheme used by Frederic Jameson in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), the theoretician from Cluj distinguished, inside the modernist paradigm, between the “first modernism,” where he included the so-called “scientific novel” and the realism of the 19th century, and the “great modernism,” or the “late modernism,” which brought along the erosion of the mimetic theory.

Also in search of theoretical and literary landmarks for ‘homebred’ postmodernism, Gheorghe Crăciun turned to modernism, dissatisfied with the precariousness of the concept. Just like Liviu Petrescu, he considered that “modernity as a coherent literary model almost simultaneously establishes its main characteristics both in the poetry and in the prose of the second half of last century [the 19th, translator’s note],” but, unlike the binary model put forward by the previously quoted theoretician, Gheorghe Crăciun opted²⁸ for a typological description of the modernist model of poetics and there he delineated three main lines of force:

... the *transitive*, direct, denotative, prosing one [...], the *reflexive* one (the Hugo Friedrich–Marcel Raymond–Carlos Bousoño model) [...], and the *avantgarde-experimental, mannerist-ludic* one, which includes poets such as Tristan Tzara, Pessoa, Raymond Queneau, Peter Handke, etc.

Here postmodernism was seen, perhaps also because of its restorative nature, both as a “crowning of certain developments that were actually initiated in the period of modernism” (Liviu Petrescu) and as a fiercely polemical reaction to it, which originated “in a vital urge, an almost biological necessity for normality,” as, for instance, Caius Dobrescu stated in a 1987 essay included in the *Competiția continuă* [*The Competition Continues*] anthology. Although he did not plan to discuss the concept of postmodernism, Ion Bogdan Lefter²⁹ observed that

... while the approach of the '60s generation was more restorative than innovating, that of the '80s generation came as a first attempt to go beyond the modernist current.

In Lefter's opinion, the polemical reaction of the '80s generation was determined by an overwhelming feeling that the dominant literary structures of the epoch were exhausted. This was essentially the same feeling as the one “that in the last couple of decades has brought about the transition to postmodernism in all the literatures of Europe and America.” Still, the innovating approach of the '80s generation was not a strictly nihilist one, but a restorative one at core, which is evident in the *dialogic, living* relationship that its representatives entertained with tradition. Even if they rejected the literary formulae of the '60s generation or, if only in part, the formulae of the '70s generation, the '80s writers proposed a novel way of reading a series of important interwar authors, such as M. Blecher, Mateiu I. Caragiale and Hortensia Papadat-Bengescu, or, from among “marginal” contemporaries (in fact marginalized in relation to the official canon), Gellu Naum, Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, Leonid Dimov, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Sorin Titel, and the list might, of course, continue. The natural consequence of this rereading was a new canonical configuration of interwar and contemporary Romanian literature, which – as time passed and the attitude of the most important representatives of this generation radicalised – incited reactions as diverse as they were vehement. Moreover, the '80s writers' preference for the work of “Mister Caragiale”, at whose “door” many of the fiction writers of the generation schooled themselves, carries great significance in the economy of their cultural venture.

Starting from a series of essential questions for the aesthetic profile of the phenomenon in Eastern European countries, namely “How was/is it possible for something akin to a postmodern symptomatology to exist in countries with a communist/post-communist regime?” and, consequently, “What can postmodernism mean in a small, marginal, isolated country?”, Magda Cârnecki advanced a hypothesis both interesting and pertinent. She saw in the “fashion of postmodernism,” which spread like wildfire in countries governed by communist parties, not only “a characteristic aesthetic way to surpass aberrant political conditionings, obsolete social struggles, artificial cultural blockages,” but also “a subtle symptom of a diffuse premonition of change.” The subversive nature of the debate around indigenous postmodernism thus stands out poignantly from³⁰

... the fact that the pluralist, antimonopoly vision, so typical of postmodernism, is only possible when grounded in an acute sense of freedom. Or, as plenty of commentators from outside and from inside the communist phenomenon have noticed, despite

numerous limitations, constraints and risks, there has always been a margin of liberty in communist societies, especially in the sphere of the arts – a degree of freedom even larger than the rulers were inclined to tolerate.

Evidently, the subversively political dimension of Romanian postmodernism, the same as what the trend experienced in other former communist countries, fully contributed to the emergence of unique aesthetical structures, quite different from those of postmodern American literature. What I have in mind here is, first of all, the “new humanism” theorized by Alexandru Muşina and considered by Liviu Petrescu to be one of the distinguishing marks of the literary model of the “‘80s generation”. The effect of a particular horizon of expectations, Romanian postmodernism had its origins not so much in a given political and economic context as in a series, as Magda Cârnci noted in the essay quoted above, of socio-cultural and psychological causes, among which the opposition against the “new man” designed by party ideology played an important role. The fiction writers of the “‘80s generation” showed an unconcealed interest in the authenticity of everyday speech and life, and in the ordinary person as well as in the oversophisticated, refined and erudite individual. The “grip on reality” or the “fidelity in rendering,” the “direct transmissions” or the “self-reflexive positioning,” the “new sensibility” obsessively directed at everyday experiences and the street bustle, the rediscovery of man – after decades in which literature seemed interested only in generic beings, pure abstractions after all, when not mere sums of commonplaces borrowed from materials of party propaganda – this whole pursuit of authenticity, captured from every compartment of human existence, reflected to the highest degree the *symbiosis between ethics and aesthetics*, so typical not only of the literature of the “‘80s generation”, but also of a fiction writer such as Gabriela Adameşteanu, whose career was in full swing in the ninth decade of the 20th century.

The question that serves as a title to this chapter received a completely affirmative answer in the book published by Mircea Cărtărescu at the beginning of the year 1999, entitled *Postmodernismul românesc [Romanian Postmodernism]*³¹, an imposing plea both because of its dimensions and because of the objective that it set itself. An extremely talented poet and fiction writer, Mircea Cărtărescu came up with an original panorama of Romanian literature, interpreted in a postmodern grid. The central thesis of Mircea Cărtărescu’s study is that³²

... postmodernism is not just a stage in the evolution of artistic forms, nor is it just a literary current, but an interruption of that cultural order in which it is possible for forms and literary currents to evolve, a “convalescence” after the modernist illusion, made possible by a shift of civilization, and not merely one of culture.

Proclaiming the “relative independence of the culture of marginal zones from the social-political and economic reality of those zones,” the poet/theoretician did not – with well-grounded arguments – consider it necessary for a direct relationship to exist between postmodernism and postmodernity as a post-industrial stage; what was important, in his opinion, was the rapid circulation of ideas, capable of triggering a substantial transformation in the world.

As a person with an insider's understanding of the "80s generation", Cărtărescu knew only too well how large an impact rock music, hippie and 'Flower power' movements, blue jeans and television had made on the artistic cast of mind of his generation. The most striking characteristic of Romanian postmodernism, and also of its different incarnations in the other East European countries is precisely the reversal of causalities. As a matter of fact, this is true of all artistic movements that are mentioned in the history of Romanian literature, and modernism itself is no exception. Even Maiorescu's revolt against forms without substance was, after all, caused by the same perpetual and typically Romanian lack of synchronization between infrastructure and superstructure, a lack of synchronization that did not prevent Romanian literature from burning stages periodically – on the contrary, it may be argued that it actually offered an impulse – out of an overwhelming desire to concur with the "up-to-date" trends of Western literature. Still, I find Mircea Cărtărescu less convincing when, for didactic purposes, he simplifies the relationship modernity/postmodernity and considers the world of the 1950s and 1970s as "not so different, in fact, from the interwar one," and also when he sees in the "80s generation" the first post-historical occurrence. For reasons that I have extensively commented upon in an earlier chapter, I do not believe that what we have been living through for the last couple of decades may be called post-history, as I do not believe that the modernity of the literature of the 1950s-1970s is of the same mettle as that of the interwar epoch. That is for the simple reason that, whilst the modernity of the interwar period was genuine and in sync with the same current flourishing all over the world, generated in a democratic climate and in a socio-politic context in which freedom of thought and of expression favoured the production of a great variety of literary formulae and structures, the second modernism, that of the 1960s-1970s, was out of sync and nostalgic, timeless and aesthetically eclectic, totally apolitical in its refuge in abstractness and at the same time paradoxical, extremely politicised as an attitude, given the opposition towards the evident dogmatism of "socialist realism." In the name of defending the aesthetic realm from the intrusions of everydayness, the writers of the period, completely isolated from their congeners in the free world, rediscovered interwar literature after many years in which the authors and the literary works of the period had been on the "black lists" drawn up by the censors of the communist regime. Consequently, one cannot pretend that we are dealing with an informed *choice* for modernism, but with a conditioned reflex – additionally motivated, it is true, by the nostalgia with which the young people of the time looked back at the interwar period – in a situation in which any dialogue with Western literature was broken, and the only alternative available inside the country was the lecturing dogmatism of socialist realism.

The 1980s arrived with an entirely different intellectual climate, even though the ideological pressure was equally great, and the cult of personality reached its climax. Only a few years of the system's relative relaxation (1964-1971) were sufficient in order for the freedom which was then only glimpsed to take firm root, especially in the artistic and academic milieus. In fact, it is here that one must search for the signs of postmodernism, in the literary societies for students that were set up in the major university centres – Bucharest, Cluj, Timișoara, Iași. Their role in shaping the Romanian literary scene has also been highlighted in Mircea Cărtărescu's book, as in most studies and articles dedicated to the literature of the

1980s. I shall not insist here on this particularity of Romanian postmodernism, which has been extensively analysed in most contributions on the theme of the “‘80s generation”. What I believe to be important is the diversity of the narrative formulae that the ‘80s writers experimented with, which fundamentally distinguished them from their immediate predecessors. Although one of the steadiest promoters of Romanian postmodernism, with his threefold role of poet, fiction writer and critic – *Romanian Postmodernism* can and has been read also as a *manifesto* of the “‘80s generation”, a vehement and at times unfair *pro domo* plea – Mircea Cărtărescu resists the temptation to identify the writing of the “‘80s generation” with postmodernism³³, convinced that

... like the poets, the ‘80s fiction writers do not follow a single direction, but are diverse and versatile, “filling up” the space of contemporary poetics from the almost “traditionalist” prose up to the most advanced avantgarde, oneiric and postmodern experiments.

A representative work for the diversity of narrative poetics frequented by the ‘80s writers is the collective volume *Desant ‘83*³⁴, a genuine manifesto for the new sensibility. To the fiction of the 1980s, the volume had the same importance that *Aer cu diamante* [*Air with Diamonds*]³⁵ and *Cinci* [*Five*]³⁶ had for poetry. As, above all, a *prospective* anthology, *Desant ‘83* marked not so much the editorial debut of certain fiction writers as the innovating onslaught that a group of writers, each different from the others but sharing the desire for the renewal of literature, lead on literary structures that were felt to be obsolete. What followed after 1989 was the confirmation and consolidation of the project of the “‘80s generation”, where the postmodern direction is one of the best represented ones. The novels and short stories published by the most iconic authors who gained renown in the eighth/ninth decade gradually but irreversibly undermined the dominant structures of post-war Romanian fiction.

Consequently, I believe it becomes self-evident that the answer to the question posed in the title can only be a plain yes, now, at almost two decades since the onset of this debate. The pages that follow shall hopefully offer a more refined image as to the specific traits that distinguish the poetics of Romanian postmodernism, as they stand out from the analysis of several of the most significant works written not only by the ‘80s writers but also by the fiction writers of the Târgovişte school, with whom the former share countless (s)elective affinities. Gabriela Adameşteanu’s work, situated at the border between neo-realism and postmodernism, must also be taken into account, as both *Diminea_ă pierdută* [*Lost Morning*] and the short stories in *Vară-primăvară* [*Spring-Summer*] stand among the most accomplished works of the Romanian fiction of the 1980s. As I do not believe that one may licitly equate postmodernism with the “‘80s generation”, even though its writers had a major contribution to establishing the term, the adventure of writing initiated by the representatives of the Târgovişte school – who composed postmodernist texts at a time when socialist realism was in full swing, with the same assurance with which Monsieur Jourdain wrote prose without knowing it – seems to me to be the first pronouncement of an authentic postmodern sensibility, for which the space

of the World becomes undistinguishable from the space of the Library, because the world is “a book in which each sign leads you to another,”³⁷ and

... to read is to go as far as the words will take you. And where will the words take you? To heaven or to the earth, into our own selves or into the selves of the things around us, into the past as well as into the future, into a bird’s flight as well as into the depths of a thought...

The writers of the Târgoviște school discovered the paradise of reading in an age when reality was an inferno and they took refuge in the Library, imagining how they would mount learned sieges upon platitudes, with arsenals made of books, regiment trains packed with libraries and miraculous cures obtained from stewing old manuscripts, apt to cure the ailments provoked in one by one’s unrelenting contact with reality. Unlike them, equally fascinated by books yet all too little inclined to withdraw into the library and ignore the surrounding world, the writers of the “’80s generation” perceive the real as a text that generates itself, in permanent motion, while their own existence – experienced as textistence – is systematically circumscribed to a paltry everyday reality, the only space left undistorted by party propaganda.

NOTES

- 1 Allusion to *Desant '83*, an anthology of young writers published in 1983 that breached the literary norm of the age and, while not openly dissident, showed the disquieting drabness and the absurdity of life in communist Romania (translator’s note).
- 2 Crăciun, Gheorghe, *Acte legalizate, Copii originale* [*Certified Documents. Original Copies*], Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1982.
- 3 “Dialogul în proza scurtă” [“Dialogue in Short Fiction”] (1982), in Crăciun, Gheorghe (ed.), *Competi_ia continuă. Genera_ia '80 în texte teoretice* [*The Contest Continues. The '80s Generation in Theoretical Texts*], Paralela 45 Publishing House, Pitești, 1999, p. 311. Other articles on the same theme by Mircea Nedelciu: “Dialogul în proza scurtă. Transcriere și construc_ie” [“Dialogue in Short Fiction. Transcription and Construction”] (1980), “Un nou personaj principal” [“A New Main Character”] (1987), “Noile structuri și limbajul” [“The New Structures and Language”] (1988), all of them reprinted in the anthology quoted above.
- 4 “Autenticitatea ca metodă de lucru” [“Authenticity as a Work Method”] (1987), in Crăciun, Gheorghe (ed.), *op. cit.*, pp. 271-2.
- 5 *Towards a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971, 1982.
- 6 “Arhipelagul ‘70-’80 și noul flux”, in Crăciun, Gheorghe (ed.), *op. cit.*, pp. 215-6.
- 7 “Conul de umbră” [“The Shadow Cone”] (1983), *ibid.*, pp. 317-20.
- 8 “Proza tinerilor – încotro?” [“Young Fiction – Whereto?”] (1983), *ibid.*, pp. 329-31.
- 9 Zumthor’s definition – “The insertion of vulgar passages as interpolations or as tropes in a classical text” – is quoted by Nicolae Iliescu in his text. (See *infra*, note 8).
- 10 “Proza tinerilor – încotro?” (1983), in Crăciun, Gheorghe (ed.), *op. cit.*, pp. 331-3.
- 11 *Ibid.*, pp. 333-4.
- 12 *Ibid.*, pp. 335-6.
- 13 “Banda lui Moebius” [“Moebius’ Strip”] (1984), *ibid.*, pp. 14-7.
- 14 “Cititorul” [“The Reader”] (1985), “Ac_iunea textuală” [“Textual Action”] (1989), *ibid.*, pp. 293-304.
- 15 “Compendiu despre noua proză” [“Compendium on the New Fiction”], *ibid.*, pp. 246-52.
- 16 *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu* [*Postwar Romanian Literature. Manolescu’s List*], 2nd volume, *Proza. Teatrul* [*Fiction. Theatre*], Aula Publishing House, Braşov, 2001, p. 275.

- 17 Albatros Publishing House, Bucharest, 1984.
- 18 Cartea Românească, Bucharest, 1984.
- 19 I find it necessary to accentuate that I am not interested here in “innocent” uses or personal acceptations of the word, which, however, crop up often enough in the literary press of the ‘80s. Ion Bogdan Lefter discussed each one of these occurrences in his article “Fișe pentru analiza unui concept” [“Index Cards for the Analysis of a Concept”] published in two “instalments”, in 1986 and 1986, and reprinted in Crăciun, Gheorghe (ed.), *op. cit.*, as well as in the volume *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii culturale”* [*Postmodernism. From the File of a “Cultural Battle”*], Paralela 45, Pitești, 2000. To Lefter’s article I shall come back in the pages that follow.
- 20 “Textualism, biografism, sincronie stilistică” [“Textualism, Biographism, Stylistic Synchrony”], in *Cronica* magazine, issue no. 25/1985.
- 21 Cartea Românească, Bucharest, 1990.
- 22 “Mitul ieșirii din criză” [“The Myth of a Coming Out of the Crisis”], in *Caiete critice* [*Critical Notebooks*], issue no. 1-2/1986, pp. 78-92.
- 23 “Postmodernismul – un model (cultural) oportun?” [“Postmodernism – an Opportune (Cultural) Model?”], in Crăciun, Gheorghe (ed.), *op. cit.*, pp. 388-94.
- 24 Reprinted in Crăciun, Gheorghe (ed.), *ed. cit.*, pp. 423-41.
- 25 *Ibid.*, pp. 423-41.
- 26 In *Euresis*, issue 1-2, Univers Publishing House, Bucharest, 1995.
- 27 In *Poetica postmodernismului* [*The Poetics of Postmodernism*], Paralela 45, Pitești, 1996, pp. 143, 148.
- 28 In “Între modernism și postmodernism” [“Between Modernism and Postmodernism”], in Gheorghe Crăciun, În căutarea referinței, Editura Paralela 45, 1998, p. 22.
- 29 In “Introducere în noua poetică a prozei” [“Introduction to the New Poetics of Prose”] (1989), in Gheorghe Crăciun (ed.), *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, 1994, p. 223.
- 30 “Dezbaterea în jurul postmodernismului în România anilor ‘80” [“The Debate around Postmodernism in 1980s Romania”] (1994), in Cârnci, Magda, *Arta anilor 80. Texte despre postmodernism* [*The Art of the 1980s. Texts on Postmodernism*], Litera, Bucharest, 1995, p. 99.
- 31 Humanitas Publishing House, Bucharest, 1999.
- 32 *Idem*, p. 207.
- 33 *Ibid.*, p. 404.
- 34 Cartea Românească, Bucharest, 1983; with a preface by Ov. S. Crohmălniceanu.
- 35 Cărtărescu, Mircea, Coșovei, Traian T., Iaru, Florin, Stratan, Ion, *Aer cu diamante*, Litera Publishing House, Bucharest, 1980.
- 36 Bucur, Romulus, Ghiu, Bogdan, Lefter, Ion Bogdan, Marin, Mariana, Mușina, Alexandru, *Cinci*, Litera, Bucharest, 1982.
- 37 Costache Olăreanu, *Cu cărțile pe iarbă* [*With Books in the Grass*], Militară Publishing House, Bucharest, 1986, p. 46.

*

Haim GORDON, Rivca GORDON, *Heidegger on truth and myth. A rejection of postmodernism*, collection „Phenomenology and literature”, Peter Lang, New York, 2006, 142 p.

Le rapport entre phénoménologie et littérature prend une tournure évidente au début du XX^{ème} siècle, lorsque la littérature et la poésie *a fortiori*, en Allemagne, sont devenues le langage de l'esprit par excellence, nouvel état de choses qui aurait donné l'accès aux plus profondes connaissances qui président à la *Bildung*, la culture de soi, concept porté au pinacle par Wilhelm von Humboldt au début du XIX^{ème} siècle. Martin Heidegger est le philosophe allemand pour lequel l'héritage poétique du siècle romantique sera essentiel à l'accréditation de la poésie comme ontologie: un langage révélateur de la question de l'être (voir les cours du philosophe sur *Les Hymnes* de Hölderlin, 1934-1935). L'ouverture ontologique du langage poétique sera repris dans *Etre et Temps*: „La communication des possibilités existentielles de l'affection, autrement dit l'ouvrir de l'existence peut devenir le but autonome du parler «poétique»” (*Être et Temps*, traduction française par E. Martineau, Authentica, 1985, p. 130).

Mais cette découverte des vertus philosophiques de la poésie allemande et grecque n'aurait pas pu ne pas avoir des retombées dans la réception de la pensée heideggérienne par les cultures étrangères, celle française et celle anglaise notamment. Ainsi quelques-uns des plus illustres philosophes français du XX^{ème} siècle procèdent-ils à des analyses littéraires qui ont au centre la poésie française moderne, dont Stéphane Mallarmé, le plus abstrus d'entre eux, est cité le plus fréquemment (voir J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967) Cela dit, il faut mettre en évidence ce qui sépare nettement l'héritage littéraire allemand dans la pensée de Martin Heidegger de celui français chez

Jacques Derrida. Si, pour le philosophe allemand, la poésie allemande donne accès à la question de l'être et à la vérité (en deux sens: comme vérité de l'être, précédée par la question de l'être de la vérité), pour le penseur français le langage littéraire moderne transporte l'ethos d'une révolution à accomplir dans tous les domaines et surtout, ce qui importe le plus, dans celui du langage de la pensée. Cela fait que, tandis que la poésie accompagne, chez Heidegger, l'investigation d'une origine cachée à dévoiler, une autre manière d'interpréter la littérature – toujours grecque, mais aussi française – contribue, pour Derrida, à démythifier le langage ou tout au plus une certaine „grammaire” (Nietzsche) qui en contraindra les usagers à s'ouvrir vers une vision du langage comme flux signifiant, comme „production” de sens (le mot est de Marx), quitte à dénoncer l'illusion de l'origine: de tout origine comme telle, comme fondement au-delà du questionnable.

Il faut tout d'abord avoir compris cette irréductible opposition entre deux visions du monde issues de deux cultures différentes avant de procéder à un catégorique „rejet du postmodernisme”, à l'intention des deux auteurs dont nous présentons le dernier livre paru: *Heidegger on truth and myth. A Rejection of postmodernism*. Or, il nous semble que, forts d'une lecture simpliste quoique fidèle de quelques travaux du jeune Martin Heidegger (*Being and Time, Introduction to Metaphysics, Parmenides, Poetry, Language, Thought, Pathmarks*, etc.) Haim et Rivca Gordon tendent à oublier trop facilement les racines culturelles du discours philosophique français et de celui anglais et s'en prennent aux mésinterprétations que

Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Richard Rorty et Alasdair MacIntyre font de la pensée heideggérienne.

Haim Gordon est professeur et enseigne la philosophie de l'éducation au département de l'éducation à l'Université Ben Gurion de Negev, en Israël. Il est aussi l'un des plus remarquables militants pour les droits de l'homme en Palestine et, à ce titre, il a écrit en collaboration un livre sur la résistance des Palestiniens de la Bande de Gaza à partir de 1987: *Beyond Intifada. Narratives of Freedom Fighters in the Gaza Strip* (avec Rivca Gordon et Taher Shriteh). Il est l'auteur de vingt et un livres et a publié des articles et des études dans plus de cent cinquante revues académiques à travers le monde. Parmi ses livres les plus importants et qui rendent compte de son intérêt porté à la pensée phénoménologique, nous citons *Dwelling poetically. Educational challenges in Heidegger's thinking on poetry*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000 et *Sartre and Evil: Guidelines for a Struggle* (en collaboration avec Rivca Gordon, Westport, Greenwood Press, 1995).

À l'évidence, il est un bon connaisseur des enjeux majeurs de la pensée heideggérienne et particulièrement de «l'essence de la vérité» tombée et restée aux oubliettes de nos jours. De même, les auteurs mesurent toute l'importance de la langue et de la culture grecques dans la pensée sur la vérité de Martin Heidegger: „In addition, in some writings, Heidegger struggled to fathom some of the truths that are unconcealed in certain Greek myths, as they are presented by Greek poets and philosophers.” (Introduction, p. 2). Les auteurs retracent la quête de la vérité comme dans l'essai „Plato's Doctrine of Truth” que Heidegger fait paraître en 1940 dans le troisième chapitre de leur livre. Même si la thématique de la vérité occupe toute l'étendue

de cet essai, le lecteur se voit contraint à se fier pour la plupart du temps aux arguments souvent abrupts offerts par les auteurs, chichement illustrés par des citations (quant à celles-ci, elles sont toutes données en anglais).

Ce qui fait le propre de cet essai est un certain rapport au texte heideggérien que l'on pourrait appeler, en faisant recours à un euphémisme, révérencieux. Jamais les auteurs ne se donnent-ils la peine de creuser dans la couche profonde et tout lecteur n'aperçoit la surface du texte heideggérien. Ils prennent les énoncés qu'ils citent au pied de la lettre en enfreignant la consigne peut-être cardinale de la méthode phénoménologique de Heidegger: questionner les significations que les notions citées peuvent prendre selon le contexte où elles sont placées et en évaluer la portée ontologique. La première citation plus longue de Heidegger apparaît page 10 (l'essai en compte 135) et reprend la définition de la vérité que Heidegger formule dans *Parmenide*: „We know it (concealing) as veiling, as masking, and as covering, but also in the forms of conserving, preserving, holding back, entrusting, and appropriating (...)” (p. 10, apud Heidegger, *Parmenides*, Bloomington, Indiana, 1992, p. 13) Or, nous pensons que le premier point qui doit être tiré au clair selon une certaine approche explicatif auprès du lecteur c'est celui du langage heideggérien: il s'identifie comme tel à partir d'une terminologie qui ne va pas de soi, ce dont le philosophe allemand a pleinement conscience. Or, la lecture de Haim et Rivca Gordon est, quoique claire, trop simpliste: „One conclusion is immediate. If we grasp truth as aletheia, as unconcealment, we are challenged to learn to bring forth things from their concealment. For that, we must learn to see all the truths, and we ourselves, are surrounded by realms of concealment.” Pas

à pas, on apprend que la vérité „must be gained by struggle” et, en guise d’illustration, on nous rappelle la découverte du mouvement des planètes par Copernic. Afin de démontrer que la recherche de la vérité est dure et requiert bien des sacrifices, Heidegger n’aurait-il peut-être pas eu besoin d’écrire tant de tomes.

Mais notre critique ne vise pas particulièrement les flux trop lisses de l’interprétation que les deux auteurs donnent des textes heideggériens thématissant la vérité comme *aletheia*. Tous les feux de la rhétorique des deux auteurs sont dirigés contre quelques penseurs postmodernes, là où le postmodernisme est assimilé tacitement au relativisme outrancier de différents penseurs français et américains: Jacques Derrida, Alsdair MacIntyre, Richard Rorty et essentiellement Jean-François Lyotard comme pape des postmodernes, après la parution de *La Condition postmoderne* en 1979. Il est néanmoins vrai qu’ils commettent souvent, dans leurs lectures heideggériennes, des contresens commandés par leur volonté d’en imposer et par souci de rendre cohérentes des démonstrations parfois trop spéculatives ou, au contraire, trop réductionnistes. Quand Haim et Rivca Gordon s’en prennent à Lyotard, celui de *Heidegger et les Juifs* (Galilée, collection „Débats”, 1988), ils ont raison de critiquer la légèreté du penseur français pour lequel les Juifs sont pris „otages” par une voix dont ils n’arrivent ni même à entrevoir la source physique. Prendre toute une religion pour une „métanarration” c’est oublier sa valeur fondatrice non seulement du point de vue culturel mais aussi ontologique. Néanmoins, à propos de la notion d’„otage”, le sens qu’Emmanuel Lévinas y attribue serait à même d’enlever l’anathème que les deux

auteurs ont jeté sur l’auteur du *Postmodernisme explique aux enfants*. Je suis „pris otage par l’autre”, je suis toujours l’otage de l’autre, c’est un concept essentiel qu’Emmanuel Lévinas illustre dans son livre de chevet, *Totalité et Infini* (1961).

Ce qui reste tout de même ahurissant dans l’essai de ces deux acerbes critiques du postmodernisme c’est que leur rejet n’est pas la conséquence d’une argumentation, mais vient de l’observation de l’inadéquation entre le langage pratiqué par les tenants du postmodernisme et celui heideggérien: „Put succinctly, the role of the philosopher is not to cleverly interpret, deconstruct and arrange. It is to think so as to bring forth truths about the Being of beings.” (p. 7) Ainsi arrive-t-on à la question du style, qui pourrait paraître surnuméraire au lecteur de philosophie mais qui, vu cet essai, ne peut pas l’être. Voulant battre en brèche la théorie lyotardienne du relativisme de la vérité comme validation, chaque fois, d’une métanarration, les deux auteurs y opposent la vérité de la cosmologie héliocentrique. Outre la confusion entre le concept heideggérien de la vérité, différente de celle produite par le discours scientifique – et ce sont les auteurs eux-mêmes qui s’attachent à rencherir la différence entre la vérité ontologique comme dévoilement, *aletheia*, et la vérité ontique comme adéquate au fait –, la phrase qui boucle le paragraphe pose carrément: „Nor are these truths relative. Borrowing a locution attributed to Galileo Galilei, the truth of the matter is that earth moves around the sun – and this truth is valid always, at every moment, whether the postmodernist likes it or not!” (p. 13)

ALEXANDRU MATEI

Dan GRIGORESCU, [Le jeu avec les miroirs] *Jocul cu oglinzile. Însemnări despre arta și literatura postmodernă*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000, 364 p.

Dan Grigorescu part dans son livre, *Jocul cu oglinzile* [Le jeu avec les miroirs], de l'idée que la théorie postmoderne a intéressé les commentateurs plus que l'art et la littérature créé sous l'influence de ces théories¹. C'est pourquoi il préfère investiguer dans sa recherche les interférences entre les théories et la création postmoderne et analyser des phénomènes divers qui appartiennent également aux langages verbaux ou visuels, comme la photographie ou l'architecture, sans éviter les propos qui concernent le cinéma ou la télévision. En fait, la méthode² de Dan Grigorescu est définie par le goût pour le dialogue entre les arts. L'auteur croit que l'identité culturelle d'un courant est composée, comme dans une image de kaléidoscope, par la somme d'un grand nombre de faits et donc il prend en considération beaucoup d'exemples, sans éviter ceux qui n'entrent dans aucune catégorie, et sans essayer à donner une image faussement unitaire ou trouver des concepts qui expliqueraient d'une manière illusoire le postmodernisme.

Le livre est construit en fonction de plusieurs niveaux: on analyse l'histoire du concept, son occurrence dans divers arts et les changements conceptuels produits par ces transferts, les manières dont les littératures nationales ont reçu le postmodernisme et parfois les exemples marginaux, qui tendent à déstructurer la définition du phénomène postmoderne. L'analyse suit plusieurs étapes: Dan Grigorescu s'arrête sur les relations entre le modernisme et le postmodernisme, sur le rôle essentiel occupé par les théories qui expliquent ce courant, sur le dialogue entre les arts visuels et la littérature, et, finalement, par

les personnalités qui ont donné à ce courant une individualité.

La première chose qui attire l'attention de l'auteur dans ses recherches sur le postmodernisme et surtout dans *Jocul cu oglinzile*, c'est l'instabilité conceptuelle. Une des raisons pour cette caractéristique serait que, par opposition avec les courants des avant-gardes du début du siècle dernier, le postmodernisme n'a pas eu de programme manifeste. Ce fait expliquerait le nombre important de textes qui se proposent de définir ce concept, mais apparemment sans réussir à tomber d'accord³. Un autre aspect qui empêche les théoriciens à définir avec grande précision le postmodernisme se trouve dans le nombre des courants et phénomènes artistiques qui ont supporté l'étiquette de postmodernisme et qui n'ont rien en commun, ni au niveau des formes, ni au niveau du programme: „Le postmodernisme est un mot qui a attiré avec une force égale les utopies et les anti-utopies politiques (de type illuministe ou anti-illuministe), et certaines projettent des visions de la liberté et de l'émancipation, tandis que les autres ont des visions tout aussi intenses de l'Apocalypse”⁴, observe Dan Grigorescu.

L'instabilité conceptuelle du courant vient du fait que le terme était utilisé au début dans l'architecture et les artistes et les écrivains l'ont adapté en lui changeant la signification; en tout cas, toutes les définitions du postmodernisme ont été contestées, à l'exception de celle formulée pour servir aux architectes, observe l'auteur⁵. Dan Grigorescu remarque aussi qu'il est surprenant que le terme postmodernisme arrive très tard à englober la peinture⁶. La raison pour ce fait serait qu'au

moment de l'apparition de ce courant dans l'architecture, le minimalisme occupait le devant de la scène, et qu'ensuite la peinture a été marginalisée par d'autres formes d'expression plastique. Le même phénomène se retrouve dans le cas du théâtre postmoderne, qui emprunte des théories conçues pour d'autres domaines de la culture. Un autre qui retient l'intérêt de l'analyste est la relation entre le modernisme et le postmodernisme. En s'arrêtant sur les concepts mis en circulation par Charles Olson, John Cage, Leonard B. Meyer ou Ihab Hassan, Dan Grigorescu souligne l'importance jouée par une idée qui lie les premières théories sur le postmodernisme: l'antihumanisme de l'art⁷.

La relation du postmodernisme avec les concepts qui devraient le définir est très étroite: à l'instabilité conceptuelle correspond un intérêt accru pour la théorie, un intérêt si grand qu'il semble obnubiler la création artistique. L'analyste pense que la plupart des livres qui traitent l'évolution de ce courant s'arrêtent plutôt sur les théories que sur les œuvres concrètes⁸. C'est pourquoi le livre est composé selon deux directions majeures: l'évolution du concept et l'analyse de plusieurs créateurs et plusieurs arts.

Une des idées qui lie les différentes significations du terme postmodernisme et qu'on peut retrouver dans la littérature et dans les arts visuels est la conscience d'une crise de la représentation⁹; Dan Grigorescu pense que l'abandon de la mimésis mène à la réinvention du concept de narration et il observe que, dès les années '60-'70, on propose plusieurs définitions: *surfiction* par Federman, *exploded form* par James M. Mellard, *postrealistic* par Philip Stevick, *midfiction* par Alan Wilde, *trasfiction* par Mas'ud Zavarzadeh, *minimalism* par James Athas, etc., ce qui fait que le terme *narration* devient fluide et amorphe.

Dan Grigorescu discute les théories des romanciers postmodernes américains et les interférences entre leurs concepts qui décrivent la narration et leur création littéraire. Des écrivains comme Hawkes, Barth, Pinchon, Vonnegut, Barthelme, Brautigan, Ronald Sukenick, William Gass, Gilbert Sorrentino proposent au lecteur des jeux narratifs qui tournent autour des confusions entre auteur, narrateur et personnage.

Du moment où les écrivains acceptent l'affirmation de John Barth que l'écriture n'est autre que est la représentation d'elle-même, les relations entre théorie et narration deviennent tellement étroites que la frontière qui les sépare semble floue¹⁰. Le paradoxe de la crise de la représentation réside dans le fait que si d'une part le méta-texte semble détruire la narration, d'autre part les écrivains postmodernes redécouvrent le plaisir de raconter. Certains critiques pensent même que le postmodernisme n'est pas très différent de certains parasites qui poussent sur le tronc de vieilles formes. Dan Grigorescu trouve que John Barth est le conteur postmoderne par excellence et que son œuvre semble un véritable musée contemporain des formes ou le passé ne peut être récupéré et gardé que dans des pastiches et parodies¹¹. Mais même si certains écrivains, comme par exemple John Barth, redécouvrent le plaisir de raconter ou si des autres croient, comme Donald Barthelme, la crise de la narration, ils voient tous dans la parodie et dans l'ironie des formes et procédés fondamentaux de la narration contemporaine¹². Voilà pourquoi ils ont tous accordé un rôle essentiel à la technique du collage, trait postmoderne par excellence, que Dan Grigorescu retrouve tout aussi bien dans la littérature que dans les arts. L'ironie et la double codification caractérisent également les arts plastiques et la littérature,

ce qui donne l'impression que le musée est devenu un dépôt de matériaux utilisés pour suggérer ou argumenter une idée¹³. Mais il est vrai que la redécouverte de la narration et le nouveau réalisme ne sont pas des idées qui peuvent caractériser tous les arts, observe l'analyste, car la danse, l'architecture et la photo peuvent utiliser des valeurs différentes.

Les dernières décennies du XX^e siècle sont marquées par la redécouverte du rôle social de l'art et de la littérature. L'insatisfaction devant les idées du Modernisme et les changements profonds de la société occidentale pendant les années '70 ont eu des effets importants sur la réinvention de l'œuvre d'art. Et même si pas tous les critiques ou artistes n'incluent le féminisme comme partie du postmodernisme, Dan Grigorescu pense que ce mouvement d'idées ne reste pas sans effets sur le roman¹⁴ postmoderne. Les études postcoloniales, le féminisme et l'art gay essaient de changer la relation entre art et société et, tout comme le postmodernisme, changent le paradigme moderniste. Sans entrer dans la catégorie du collage ou de la parodie, les féministes réécrivent le canon dans une nouvelle perspective. Dan Grigorescu étudie quelques exemples comme *Two Women of London: The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* (1989) par Emma Tennant, reprise du roman de Robert Louis Stevenson, *John Dollar* par Marianne Wiggins, qui réécrit *The Lord of Flies* par William Golding et le roman de J. M. Coetzee, *Foe*. Cette reprise des mythes fondateurs n'est pas sans liaison avec les ready-made, le collage ou avec l'art pop, où l'on utilisait des images très connues, en changeant leur signification. Même si les procédés et les résultats ne sont pas identiques, l'analyste retrouve à ce niveau des points communs avec le modernisme.

Une autre caractéristique importante du postmodernisme est l'accessibilité. Dan Grigorescu observe que si dans la littérature ce trait reste lié à la reprise des mythes et à la redécouverte du plaisir de raconter, dans les arts plastiques l'accessibilité ne se fait pas uniquement par le choix de certains sujets, mais aussi par le changement des matériaux utilisés. Le rôle social de l'œuvre d'art est réévalué par les artistes postmodernes et, au niveau des formes, on remarque un intérêt particulier pour des genres d'art qui sont facilement acceptés et compris par le public, comme par exemple la bande dessinée, l'affiche ou le graffiti. Dan Grigorescu pense que là où les modernistes trouvaient dans les arts primitifs leur source d'inspiration, les postmodernes préfèrent regarder vers l'art populaire et le kitsch¹⁵.

Le concept d'accessibilité est examiné avec beaucoup de précaution par Dan Grigorescu, surtout au niveau des rapports avec le commerce et la circulation des œuvres d'art¹⁶. L'auteur constate que certains artistes et certains mouvements artistiques ont choisi des espaces et moyens alternatifs pour lutter contre les tentations de l'art commercial et pour épater les collectionneurs et il discute les installations, le body art, la performance et l'art vidéo, etc. Les chapitres dédiés aux arts visuels soulignent le manque d'unité au niveau conceptuel et le fait que la théorie postmoderne semble s'organiser autour d'une polémique avec le modernisme et non pas autour d'un programme unitaire¹⁷.

Une des parties les plus intéressantes du livre de Dan Grigorescu est celle consacrée aux postmodernismes nationaux et où il s'arrête sur les grands écrivains qui ont donné une identité littéraire à ce courant. Dans les pages dédiées au postmodernisme anglais,

américain, italien ou français, l'auteur essaie d'expliquer le changement du paradigme dans la littérature et l'impression générale est que, si dans le domaine des arts plastiques l'image du postmodernisme est plutôt atomisé, dans les lettres ce courant a rassemblé des noms importants presque dans tous les pays occidentaux: Fowles, Calvino, Eco, Tabucchi, Mâquez, Borges, Cortâzar, Carlos Fuentes.

L'approche de Dan Grigorescu est très nuancée et le mérite essentiel de son livre vient du nombre important d'exemples, d'informations, de sa capacité de synthétiser des faits qui semblent difficilement à rassembler. Sans éviter les concepts qui ont fait l'histoire du postmodernisme, l'auteur préfère parler des faits littéraires ou artistiques et n'hésite pas de discuter les exemples qui nient le système. L'image complexe et troublante du postmodernisme qui en résulte provient du dialogue des arts, dialogue qui prépare le lecteur pour la prudence nécessaire dans l'usage d'un concept protéique.

ALEXANDRA VRÂNCEANU

NOTES

- 1 Dan Grigorescu, *Jocul cu oglinzile. Însemnări despre artă și literatură postmodernă*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000, p. 360.
- 2 Ce n'est pas pour la première fois que Dan Grigorescu analyse le postmodernisme: voir, par exemple *Între cucută și Coca-Cola, Note despre amurgul postmodernismului*, Ed. Minerva, București, 1994; et ce n'est pas pour la première fois qu'il analyse la littérature et les arts en dialogue pour le XX^e siècle: voir *Expresionismul în literatură și artă*, Ed. Meridiane, București, 1969, *Cubismul*, studiu monografic, Ed. Meridiane, 1972, *Pop Art*, monografie, Ed. Meridiane, 1975, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii*, Ed. Eminescu, București, 1980.
- 3 Dan Grigorescu (2000), p. 5.
- 4 *Ibidem*, p. 17.
- 5 *Ibidem*, p. 17.
- 6 *Ibidem*, p. 158.
- 7 *Ibidem*, pp. 33-34.
- 8 *Op.cit.*, p. 143.
- 9 *Op.cit.*, p. 15.
- 10 *Op.cit.*, p. 40.
- 11 *Op.cit.*, p. 74.
- 12 *Op.cit.*, pp. 75-76.
- 13 *Op.cit.*, p. 176.
- 14 *Op.cit.*, p. 120.
- 15 *Op.cit.*, p. 209.
- 16 *Op.cit.*, p. 191.
- 17 *Op.cit.*, p. 203.

Mircea CĂRTĂRESCU [Le postmodernisme roumain] *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, 559 p.

La parution du livre de Mircea Cărtărescu *Le postmodernisme roumain* (Éditions Humanitas, 1999) marque un tournant dans le débat portant sur le mouvement culturel en cause. Par son envergure et son caractère exhaustif, l'étude, soutenue d'abord comme thèse de doctorat, s'impose du point de vue ontologique, épistémologique, historique ainsi que littéraire comme le texte fondateur du phénomène postmoderne roumain. Écrite par l'un des chefs de file de la littérature actuelle, qui est aussi l'un des auteurs roumains les plus connus à l'étranger, l'étude témoigne de cette prise de distance critique tellement nécessaire à une recherche se voulant exempte de partis pris, menée par un adepte et un brillant praticien du postmodernisme. C'est Paul Cornea, le directeur de thèse, qui réussit peut-être le mieux à rendre compte de ce geste de légitimation entrepris avec compétence par Mircea Cărtărescu: „Nous avons déjà pas mal d'études bien percutantes et bien ingénieuses sur le postmodernisme roumain. Ce qui nous manquait pourtant, c'était une monographie solide, exhaustive, qui puisse accréditer de façon théorique, historique et critique l'avènement et l'épanouissement de ce nouveau paradigme au sein de notre espace culturel. Afin de s'imposer et de se développer dans l'univers des fictions critiques représentatives, le postmodernisme roumain avait besoin d'un scénario convaincant, d'une expertise qualifiée, d'un certificat de garantie autorisé. Eh bien, aujourd'hui, nous l'avons.” (p. 518-519)

De quelle façon ce discours légitimant est-il construit? C'est la structure même du livre qui l'indique. Dans la première partie, „La postmodernité comme expérience

ontologique, épistémologique et historique «faible»” Mircea Cărtărescu jette les bases théoriques du postmodernisme, en s'appuyant sur trois penseurs (dont deux européens et un américain) qu'il prend comme point de départ dans la description des „conditions” de la postmodernité sur le plan ontologique (Gianni Vattimo), épistémologique (Jean-François Lyotard) et sur celui de la politologie (Francis Fukuyama). Dans la deuxième partie, „Le postmodernisme: la fin des arts ou un nouveau commencement?”, l'auteur se propose de décrire les onze traits du postmodernisme (d'après Ihab Hassan), de situer le phénomène dans un contexte international (notamment américain) ainsi que d'en donner des exemples de précurseurs et de noms représentatifs. L'intérêt de la troisième partie, „Vers un postmodernisme roumain”, réside surtout dans le débat construit autour du concept de postmodernisme et de l'interprétation du préfixe *post-* en termes de continuité ou de rupture. En prenant en considération les deux positions philosophiques et théoriques, Mircea Cărtărescu opte de façon dialectique pour „un sens *soft*, tendre et complice” (Paul Cornea) du phénomène en question, pour une continuité diffuse, visible également dans sa tentative de dévoiler des traits postmodernes à travers l'histoire littéraire (voir la quatrième partie, „Le postmodernisme roumain”). Il faut retenir également la remarque de l'auteur concernant l'orientation de la littérature roumaine vers l'espace culturel nord-américain aux dépens des influences européennes (françaises surtout). L'ouvrage se clôt sur une excellente analyse de la littérature des années '80 ainsi qu'un panorama des années '90. En voulant cerner le phénomène décentré, pluriel

et relativiste qu'est la postmodernité et le postmodernisme, Cărtărescu évite à dessein d'adopter le discours critique postmoderne, le *critifiction*, en optant pour une manière de présentation soi-disant traditionnelle. C'est ainsi que, lorsqu'il affirme que „La nature fractale, discontinue, probabiliste du phénomène artistique postmoderne permet souvent à la critique littéraire de se retrouver en plein paradoxe. La logique du *ou bien/ou bien* cède parfois la place à celle du *et/et*, le vrai se voyant remplacé, comme dans la logique modale des mondes possibles, par le possible, le probable, voire l'éventuel, de même que le réel l'est à son tour par le virtuel et l'illusoire” (p. 105), le théoricien, loin de procéder de manière „fractale” ou „probabiliste”, se livre à une démarche historique, analytique, évolutive et discriminatoire, pour en arriver finalement à donner raison – en pratique – à l'objection formulée par Paul Cornea dans sa postface: „Si la littérature est ouverte aux non-sens, aux paradoxes, à l'indétermination, la critique ne l'est pas. Elle se constitue, ou plutôt vise à se constituer en un métalangage censé tenir son objet à distance, une distance plus grande si l'on va vers la typologie ou plus réduite si l'on s'occupe de l'individuel; mais, quoi qu'il en soit, la critique doit rester intelligible et noncontradictoire...” (p. 510). En effet, on voit Mircea Cărtărescu exécuter tour à tour ce double mouvement d'éloignement et de rapprochement par rapport à l'objet d'étude, selon qu'il traite le phénomène sur un plan théorique (voir les deux premières parties), historique (voir la troisième partie) ou qu'il fasse l'analyse – exemples et citations à l'appui – d'une (possible) typologie postmoderne et surtout du mouvement '80 ou de la littérature des années '90, celle-ci résolument postmoderne. La thèse centrale du chercheur est qu'en réalité le postmodernisme

ne se manifeste dans l'espace de la littérature roumaine qu'à partir des années '90, mais que certains aspects et tendances l'annonçaient déjà dès les années '80, époque de transition de la modernité vers la postmodernité. En plus, Mircea Cărtărescu propose une perspective typologique du postmodernisme, en faisant ressortir (toutes proportions gardées) des traits postmodernes atemporels à l'époque „pré-moderne”, à travers le „non-modernisme”, l'„anti-modernisme”, voire le „modernisme” (pour employer les termes de l'auteur, porteurs néanmoins d'une certaine charge d'ambiguïté: en fait, pré-moderne signifie ce qui est antérieur à la modernité, alors que les termes „non-moderniste” ou „anti-moderniste” renvoient à des phénomènes contemporains de la modernité – en l'occurrence „non-modernisme” fait signe vers certains côtés distincts du modernisme tandis que „anti-modernisme” indique les phénomènes qui s'opposent au modernisme canonique): les chroniques rimées, les pictogrammes de Iordache Golescu, les écrits de Cantemir, des poètes ayant une biographie bizarre tels Ioan Prale ou Daniil Scavinschi, les accents balkaniques d'Anton Pann, les exercices baroques d'Eminescu ou de Macedonski, les histoires „exotiques” d'Ion Ghica etc.; ce sont le maniérisme, l'oralité, le roman populaire du XIX^{ème} siècle qu'on reconsidère généralement sous l'angle du postmodernisme. La volonté de retrouver des „antécédences” au postmodernisme, justifiée par la démarche légitimante de l'auteur, est cependant contestable, étant donné qu'elle implique une méthode critique typiquement moderniste – illustrée, comme nous le savons bien, par George Călinescu dans son *Histoire de la littérature roumaine. Depuis ses origines jusqu'à nos jours* – à savoir la lecture du passé à travers le présent (méthode définie par

Mircea Cărtărescu lui-même dans son ouvrage: „La réorientation du goût littéraire vers l’oralité et le populaire fait que, à l’instar des gènes récessifs de notre génotype, des milliers de tels fragments soient réactivés, tout en gagnant en éclat et valeur esthétique. [...] Qui plus est, il ne s’agit pas d’activer une seule direction artistique, fondée sur le déterminisme et la téléologie, mais d’une pluralité d’alternatives qui surgissent; chercher son chemin ressemble donc plus à la *divination* qu’au déchiffrement. Sous ce nouveau jour, la connaissance littéraire rompt avec son passé herméneutique pour devenir une espèce de *mantique*.” Sans doute la recherche postmoderne ouvre-t-elle la voie vers une „pluralité d’alternatives” pour ce qui est de l’histoire littéraire; pourtant, le chapitre intitulé „Curiosités littéraires, expériences” semble plutôt relever de la démarche légitimante entreprise par l’auteur. Quant à la transformation de l’herméneutique en une mantique, c’est toujours à Paul Cornea d’y apporter l’objection principale, à savoir l’excès de relativisme dont témoigne l’auteur au niveau théorique: en réalité, l’herméneutique ne disparaît pas de l’analyse postmoderne et, généralement, le relativisme extrême n’est point profitable à la démarche critique. Au-delà de la légitimation théorique et typologique, Mircea Cărtărescu suit – en diachronie – le parcours littéraire du XX^{ème} siècle pour aboutir à ce qu’il y a de plus intéressant dans son étude, notamment l’analyse des années ‘80 ainsi que de l’époque du postmodernisme manifeste des années ‘90 (il est de nouveau à remarquer la démarche linéaire, chronologique, voire téléologique): „Dans la culture roumaine, l’époque du modernisme commence vers 1920 et dure environ jusqu’en 1980, la première et la dernière décennie représentant plutôt les

années de structuration et respectivement de déstructuration du modèle artistique le plus puissant de notre siècle. L’hiatus des années ‘50 (allant de 1948 jusqu’en 1962-1963) sépare presque de façon symétrique les deux générations purement modernistes de la littérature roumaine, l’une authentique, presque en synchronie avec le modernisme occidental et ayant atteint la maturité dans les années ‘30, l’autre en retard par rapport à la génération ‘60 des cultures occidentales [...]. Dans les années ‘60 et ‘70, la contestation du modernisme est manifeste. Ce qu’il me sera plus difficile à démontrer c’est que même à l’époque où il semblait dominer souverainement la culture roumaine, et de façon légitime d’ailleurs, le modernisme a été, implicitement ou explicitement, sujet de contestation dans le monde des lettres.” (p. 264) Le chercheur choisit laisser de côté les romans qui, dans l’entre-deux-guerres, formaient le canon établi par la grande critique moderniste pour se tourner vers des oeuvres en dehors du dit canon, comme *Aventures dans l’irréalité immédiate* de M. Blecher, *Le rameau d’or* de M. Sadoveanu ou *Le cimetière de la L’Annonciation* de T. Arghezi, conçus comme „des romans qui, par certains de leurs traits, dépassent leur époque, allant au-delà du modernisme de l’entre-deux-guerres vers un ailleurs innommable jusqu’il y a peu de temps.” (pp. 293-294). D’ailleurs, tout ce qui se manifeste autour du modernisme ou contre celui-ci, tout ce qui avait été laissé de côté ou ignoré retient l’attention du théoricien qui critique, par exemple, le modèle descriptif (le schéma „profondément moderniste”, hiérarchisant et téléologique) de la poésie de l’entre-deux-guerres proposé par N. Manolescu. (voir pp. 268-269) À en croire M. Cărtărescu, le modernisme roumain se serait „essoufflé” vers 1945. La guerre finie, on voit apparaître

des groupes littéraires intéressants (comme le Cercle littéraire de Sibiu, le groupe Albatros et l'École de Târgoviște) réduits au silence à l'avènement du régime communiste. Dans les années '60, cette littérature apparaîtra comme „mineure”, „maniériste” par rapport à la deuxième vague moderniste représentée par des auteurs (canoniques) tels N. Stănescu, M. Sorescu, Al. Ivăsiuc etc. Conclusion: „Le tout premier surgissement du postmodernisme roumain avait été, en fait, aussitôt étouffé.” (p. 300) Dans le chapitre consacré au „postmodernisme souterrain” des années '45-'70, l'auteur propose une nouvelle perspective, tout comme il l'avait fait dans le cas de l'entre-deux-guerres. A cette occasion il discute longuement les oeuvres des auteurs précédemment cités en tant que premiers postmodernes roumains, en lançant plus d'une fois des formules provocatrices, non-conformistes, du type: „Les années '60 ne sont pas un vide littéraire (où brilleraient *Moromeții*, *Chronique de famille* et *La fosse...*), mais bien une époque d'effervescence souterraine qui produira des œuvres telles que *Matei Iliescu* ou *L'ingénieur bien tempéré*.” (p. 342) Arrivé enfin aux années '80, M. Cărtărescu leur consacre trois sous-chapitres de la quatrième partie („Le postmodernisme roumain”), à savoir „La génération '80 dans un contexte postmoderne”, „La poésie des années '80”, „La prose des années '80” (après leur avoir déjà consacré deux sous-chapitres, „Vers le postmodernisme. La génération '80” et „Le débat autour du concept de postmodernisme” dans la section théorique (la troisième) intitulée „Vers un postmodernisme roumain”). Même s'il le fait avec détachement, l'auteur réussit à recréer l'atmosphère des deux cercles littéraires ayant marqué la poésie et la prose des années '80, à savoir Le cercle de lundi, dirigé par N. Manolescu, ainsi que Junimea,

dirigé par Ov. S. Crohmălniceanu. Mircea Cărtărescu s'attache non seulement à déconstruire le mythe unitaire de la „génération '80” mais aussi à faire la distinction entre le mouvement '80 et le postmodernisme promu à partir de la moitié des années '80 par une partie des représentants de cette génération: „Il est significatif de remarquer que c'est exactement autour des années 1983-1984, lorsque le concept de postmodernisme se fraie un chemin dans le conscience des auteurs et des critiques, que l'histoire de la génération '80 prend fin en tant que phénomène vivant et progressif” (p. 184). Ainsi, à en croire Mircea Cărtărescu, la génération '80 se serait-elle engagée sur la voie du postmodernisme à une époque de transition, de „confusion en matière de théorie et pratique littéraire” dont seules quelques individualités brillantes comme Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș (avec *La femme en rouge*), Gheorghe Crăciun etc. pourront en venir à bout (l'auteur passe sous silence son propre nom tout au long de l'ouvrage.) Il est encore plus intéressant de voir la façon dont l'auteur répond à l'objection selon laquelle ce qui fait la postmodernité, à savoir le monde postindustriel, aurait fait défaut au postmodernisme de ces années-là. Sa première réaction est de remarquer que le déterminisme économique n'a pas un empire absolu sur l'art. A cela on pourrait ajouter, continue l'auteur, „le prestige et le rayonnement” de certains phénomènes artistiques tardo-modernes comme le textualisme français par exemple, „mélange de marxisme althussérien, de telquelisme et [...] de wittgensteinisme (celui de l'époque du *Tractatus*)” (p. 367). Les modèles qui auraient fait obstacle au „cheminement” de la poésie vers le postmodernisme sont, d'un côté, Nichita Stănescu et de l'autre l'expressionnisme transylvain.

Cependant les meilleurs prosateurs textualistes vont se tourner, à la fin des années '80, vers la „métafiction postmoderne”. Aux yeux de Mircea Cărtărescu „la prose-standard des années '80” serait représentée par le „micro-réalisme textuel”, où les deux aspects impliqués apparaissent en proportions variables chez des auteurs comme Gh. Crăciun, M. Nedelciu, Cristian Teodorescu ou Sorin Preda. En échange, les „nouveaux fictionnaires” ou les adeptes de la „métafiction” (Șt. Agopian, Ioan Groșan, George Cușnarencu ou Ioan Mihai Cochinescu) apparaissent au théoricien comme plus proches de l'esprit postmoderne américain. De même, la prose courte est un genre typique pour les années '80, alors que le roman tend à être véritablement postmoderne (à commencer par le premier grand modèle, *La femme en rouge*, paru de façon symbolique en 1990). *L'ambassadeur*, *La belle sans corps* ou *La femme en rouge* font déjà partie du paradigme du „nouveau roman fictionnel postmoderne” (p. 457). D'ailleurs les démarcations proposées par M. Cărtărescu correspondent, en grandes lignes, aux deux étapes du postmodernisme roumain théorisées par Ion Manolescu, à savoir l'étape textuelle (se retrouvant chez les auteurs des années '80) et l'étape médiatique des années '90, forgée par

la vision fractalique et les nouveaux moyens de communication. L'étude se clôt par un bref chapitre consacré à la littérature des années '90 (le groupe de Brașov, le mieux représenté par le livre *Pause et respiration*, le groupe réuni autour de la revue *AriPanorama*, les auteurs de *Fictions*, *Tableau de famille* ou *Fenêtres '98*), dont le chercheur dénie l'originalité, en la considérant intéressante, mais largement redevable aux auteurs des années '80.

Ce qu'on pourrait reprocher au chercheur, au-delà de ses analyses de textes très pertinentes et des reconstitutions si précieuses d'époques telles que les années '80 et '90, déjà entrées dans l'histoire littéraire, c'est bien la démarche linéaire, le schéma (involontairement) évolutif et donc... moderniste, ainsi que la vision holiste, (involontairement) uniformisante et excessivement „optimiste” dans son relativisme même, pour citer Paul Cornea. Cependant, par son information solide ainsi que par l'envergure de la recherche, *Le postmodernisme roumain* s'affirme non seulement en tant que texte légitimant le phénomène en question en Roumanie, mais aussi en tant que référence bibliographique de premier ordre dans le domaine.

ADINA DINIȚOIU

Adrian OȚOIU,

[Trafic de frontieră. La prose de la génération '80. Stratégies transgressives] *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Colecția „'80“, Seria „Eseuri“, Pitești, 2000, 262 p.

[L'Oeil bifurqué, la langue bigleuse. La prose de la génération '80. Stratégies transgressives] *Ochiul bifurcat. Limba sașie. Strategii transgresive în proza generației 80*, Editura Paralela 45, Colecția „Deschideri“, Pitești, 2003, 280 p.

Thèse de doctorat à l'origine, *La prose de la génération '80. Stratégies transgressives*, n'est ni une monographie critique ni une succession de profils ni une histoire de la prose „des '80" ni la réception ni la sociologie de ce groupe littéraire. Le propos de l'auteur est de cerner „la stratégie globale" de cette „génération de passage" en route vers le postmodernisme (cette *terre promise...*), de surprendre, en fait, „son mythe superindividuel" à partir des proses de ses principaux acteurs de la neuvième décennie. L'étude comprend deux tomes – *Trafic de frontieră* et *L'Oeil bifurqué, la langue bigleuse ...* – et c'est, jusqu'à nouvel ordre, l'approche la plus appliquée et la plus minutieuse de la prose des „'80".

Après une prestation dans la poésie qui passe relativement inaperçue dans les années '80 – sous le pseudonyme de Adrian Sehelbe –, Adrian Oțoiu enchaîne avec un roman-révélation expérimental, carnavalesque et polyphonique (*L'Ecorce des choses ou en dansant avec l'Ecorchée*, 1995) et deux volumes quasi-romanesques (**Clés brûlantes pour fenêtres molles**, 1998, *Maladresses et énormités*, 1999) mélange de fabulatoire et de trucs de prose „d'ordi", de réalisme et de parodie, de métafiction sophistiquée et de „savoirs-faire" de littérature populaire pour aboutir à un autre niveau – théorique et métathéorique – du jeu littéraire. Un discours théorique qui, sans donner à aucun moment dans le confessif, se gardant dans les limites

du „scholar", s'anime, se charge de chair, de couleurs et de saveurs, dans lequel grâce à des détails presque insaisissables on sent palpiter l'existence. L'auteur organise sa démarche à partir d'un *pattern* théorique ordonnateur: l'espace liminal, „espace-seuil ni en dedans ni en dehors mais simultanément en dedans et en dehors": „Postuler un tel espace paradoxal – et impossible dans une logique qui opère avec des *pollars opposites* – c'est la seule solution pour comprendre que toutes les contradictions des quatre-vingtards cohabitent dans une pacifique harmonie, que les textualistes les plus acharnés soient à la fois des authenticistes irréprochables, que les partisans du fragmentarisme produisent des romans de centaines de pages ou que les adversaires de l'allégorie écrivent des paraboles" (p. 37). Une fois arrêtée l'existence de ce modèle, on voit apparaître une poétique de la prose des „'80" et une topographie de tout „le territoire". Sans opérer des cloisonnements par des généralisations abusives, le critique dresse la carte d'un espace mental en pointant l'invariant et ses „constellations" de variantes, les structures rhétoriques et les structures de l'imaginaire. La théorie littéraire débouche, ici, sur une théorie culturelle de type anglo-saxon qui permet pleinement à la compétence d'universitaire américaniste de l'auteur de s'épanouir. Adrian Oțoiu évolue avec désinvolture dans l'espace „liminal" entre l'anthropologie, la narratologie, l'épistémologie, la psychanalyse, la mythocritique et

fini par s'ouvrir aux frontières de la non-fiction et de la paralittérature. Ses connaissances théoriques de source anglo-américaine sont impressionnantes – tout au moins dans la zone de *popular culture* où il défie facilement toute concurrence en Roumanie. Oțoiu s'avère tout aussi redoutable dans la critique de texte ou quand il s'agit de manipuler les macrostructures idéatiques: il nous livre ses idées assemblées dans un montage modulaire, pimenté d'accents ludiques et orné de titres expressifs, aguichants, comme autant de clins d'oeil „post-modernes” (*Les contes de l'obsédante décennie, SNCF et hiérophanie* etc), il excelle dans les commentaires appliqués – tel un fin limier lancé sur la piste – en s'accrochant „de près à „la peau” du texte” et en réussissant à restituer voire dans certains cas à amplifier le plaisir intellectuel de la lecture de l'original. Les livres-phares de la génération „'80” bénéficient d'analyses remarquables (*Composition avec parallèles inégales, Le Tango de la mémoire, La Femme en rouge, La Nostalgie et Travesti, La Planète des médiocres, La Salle d'attente*). Tel un détective il examine à la loupe les recherches, les oscillations, les contradictions, les hésitations, les options de l'auteur; les aventures des personnages et de la narration – et plus d'une fois, avec un réel *suspense* intellectuel. Pas un thème, pas un procédé „spécifique” des „'80” qui ne soit décortiqué: depuis les avatars de la corporalité, le recyclage des genres oubliés et la relation avec le document jusqu'aux fonctions-clés des métalepses... L'auteur évalue attentivement et synthétise promptement les principales contributions théoriques venues de l'espace roumain mais toujours en relation avec les modèles extérieurs – car c'est d'un „post-modernisme” qu'il s'agit et non d'un „post-modernism”. Des concepts controversés,

utilisés un peu vite dans nos milieux littéraires – celui de „textualisme” (avec toute sa „plétoire de termes dérivés”), celui d'„authenticisme” aussi – sont minutieusement examinés dans la première section du livre (*À la recherche du dénominateur commun*). Il se penche avec une attention toute spéciale sur la contradiction entre „life” (le découpage authenticiste, hyperréaliste) et „pattern” (schéma mental théorisant, métatextuel, imposé à la réalité). Et n'oublie pas de rappeler l'attitude „oblique” de la prose quatre-vingtarde vis-à-vis du totalitarisme de l'époque: „Dans le texte, la trace que laisse la pression politique est à peine visible, sublimée qu'elle est en cafard métaphysique. [...] il est pourtant vrai que les jeux textuels sophistiqués risquent de détourner l'authenticité de ses commandements sociaux, de la tourner en jeu de salon, d'en faire un concept relatif et tronqué”. En fin de compte, le postmodernisme même, avec tous ses avatars théoriques n'a été – pendant l'enfermement ceauchiste progressif – que le résultat d'un trafic (symbolique) de frontière tels ces biens de consommation qui nous arrivaient d'Occident.

Le mythe de la frontière – central dans la mentalité américaine – est, lui aussi, chez Oțoiu un (sur)thème aux indéniables racines biographiques. Cet universitaire qui enseigne la littérature anglaise à la faculté de Lettres de Baia Mare, est lui même un homme de la frontière qui assume sans complexes les avantages des „marches” et les gère au mieux. Né à Rîmnicu Sărat, sur cette ligne qui sépare la Moldavie de la Valachie, il est un „disloqué” qui pose ses valises à la frontière nord-ouest de la Roumanie après avoir goûté, comme la plupart de membres de la génération «'80”, aux joies de la condition d'enseignant-navetteur. Même position à cheval sur ses identités scripturales qu'il transgresse:

poète, prosateur, théoricien, *insider* et *outsider* à la fois de sa génération créatrice... Pas de „frontière” nette entre la théorie et la prose d’Oțoiu mais un „seuil instable” que franchissent, dans les deux sens, les mêmes structures, les mêmes thèmes récurrents, les mêmes obsessions de profondeur.

Oțoiu pose comme „limite” chronologique, comme borne-terminus de la prose „des ‘80” l’année 1995, idée intéressante et qui se défend. Je me serais, dès lors, attendu à une définition plus définitive du phénomène „’80” littéraire rapporté au postmodernisme – la superposition des deux modèles reste, quoi qu’on en dise, partielle – et à une description de „l’après ‘80”. Mais comme aucun éclaircissement ne vient (serait-ce une option assumée?), je suis resté sur ma faim...

Les différences individuelles entre auteurs mises à part, les structures littéraires, les personnages, les topoï et les situations d’élection de la prose des années ‘80 ont un évident air de famille. Les textes absorbent par tous les pores mentalités, langages et types humains surtout „périphériques”, caractéristiques de la Roumanie des années ‘90. Nous sommes dans un espace de la „transgression” des frontières de l’identité, de la fluidification des conventions d’espèce et de genre, des limites d’espace et de temps, de l’incertitude ontologique – une ontologie de la frontière. Banlieusards navetteurs, marginaux et déclassés, disloqués et „flottants”, petites fripouilles, mythomanes, petites gens à l’identité incertaine, hybride, saboteurs et „trafiants” en tous genres, contrebandiers, spéculateurs, (anti)détectives „métaphysiques” ou pas, messagers et guides, *aliens* et antihéros projetés dans des zones frontalières, prospecteurs des états intermédiaires, épistoliers bovaryques, personnages *borderline* vogue la galère! dans un espace-temps incertain, avec,

pour seul but, l’errement en soi... Tout cet interrègne spectral n’est qu’un „état tiers” entre la vie et la mort, entre la santé mentale et l’hallucination psychotique, entre social et imaginaire („le monde fissuré par l’imaginaire, ni vrai ni faux”). Un espace par excellence fluide, instable des métamorphoses, des négociations, des simulacres et des mélanges de toute sorte gouverné par la figure mythologique du psychopompe Hermès (sur ce point, l’auteur rejoint les théories de Corin Braga ou de Ștefan Borbély sur le caractère „néohermétique” du postmodernisme). L’espace liminal, l’intervalle, les limbes, la frontière se chargent de significations sociales, idéologiques, psychologiques, ontologiques, philosophiques, métaphysiques...

L’auteur conçoit la littérature au sens large, transesthétique, une forme de l’identité. S’il limite, prudemment, le domaine à investiguer c’est pour mieux pouvoir le „transgresser”. Le premier volume – à remarquer son caractère fortement typologisant – surprend la transition de la prose des quatre-vingtards depuis un modèle centré sur la théorie du texte, sur le concept d’authenticité, sur le fragmentarisme antiépique de la narration, sur „l’ironie rugueuse” et sur la phobie de „l’autoritarisme» du roman vers un modèle caractérisé par la redécouverte de l’épique (et du roman), par le «playgiat», par l’ironie nostalgique et l’intégration complice des genres paralittéraires. On pourrait parler à ce propos – en puisant dans la terminologie du *Postmodernisme roumain* de Mircea Cărtărescu – de «la transition» depuis une dominante néoavangardiste vers une dominante postmoderne à l’intérieur de laquelle les proses «quatre-vingtards» sont commentées de la perspective du «traitement» appliqué aux genres paralittéraires (voir *Horror sans horreur, Anti-détectives et policiers*

métaphysiques, La Fascination du gothique, Mélodrames identitaires et kitsch métaphysique, «L'inhabituelle force du récit S.F.»). Sans parler que ces titres-là peuvent servir de guide dans le labyrinthe des proses „d'ordi” d'Adrian Oțoiu lui même... .

Bien plus technique, le second volume (*L'oeil bifurqué, la langue bigleuse*) est un tour de force du narratologue et du poéticien: une perspective systématique du „principe de l'encyclopédie” (de la liste, de la sérigraphie, des dictionnaires, catalogues et autres, obsessions de la littérature postmoderne), chapitres superposés sur „l'expressivité cachée des codes non-littéraires” et des éléments non-fictifs comme prétextes à fiction, des avatars des rapports entre la pastiche et la parodie, entre la mise en fiction et la transgression (avec mention, entre autres, de Wolfgang Iser et Linda Hutcheon), du dialogisme et des hypostases déconcertantes de l'ambiguïté des rôles narratifs, du „caméléonisme” des voix résonnant „à la fois en dedans et en dehors” auquel se joint une joviale démonstration narratologique de virtuosité sur „les ambiguïtés de la deuxième personne”. Voilà quelques-unes seulement des pièces qui se retrouvent sur la carte identitaire de la prose quatre-vingtarde, son anthropologie structurale. La zone la plus stimulante rassemble les „métafictions historiographiques” (la formule est de Linda Hutcheon)

ou les variantes du rapport à l'histoire des fictions afférentes: „l'histoire comme métanarration de l'incertain”, „privation d'histoire, histoire privée”, „le petit trafic avec l'histoire”, „acronie et anachronisme”, „L'Histoire et ce qui ne peut pas être raconté”, „L'Histoire visite le présent” – l'auteur trouve de ces formules heureuses pour insérer des narrations „historiques” ou „métahistoriques” tel *La Femme en rouge, Framboises de champ, La Salle d'attente, Tobit* dans un contexte théorique, historique et philosophique international (F. Braudel, Paul Ricoeur, Hayden White) et pour les mettre en relation avec des métanarrations contemporaines de la littérature universelle sur les coordonnées trompeur-ambigues du „relativisme” et du „déconstructionnisme”.

Il y aurait peut-être à redire sur la place trop large faite à des écrivains peu représentatifs alors que des prosateurs qui ont une meilleure cote jouissent d'une attention bien plus modeste mais il faut rappeler que la démarche critique d'Oțoiu ne vise pas une hiérarchie esthétique. Il nous propose une investigation théorique point dépourvue de vertus critiques, d'un talent remarquable grâce auquel la finesse souple et intuitive de l'écrivain sert avec brio l'esprit de géométrie du théoricien universitaire.

PAUL CERNAT

Carmen MUȘAT, [Stratégies de la subversion. Description et narration dans la prose roumaine postmoderne] *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, 314 p.

Hormis ce livre, publié en 2002, la prose roumaine postmoderne en général et la prose de la génération '80 en spécial ne semblent pas avoir suscité un foisonnement d'approches critiques et théoriques systématiques. L'auteur prend comme point de départ sa thèse de doctorat à laquelle elle ajoute d'autres types de textes, moins académiques – essais et commentaires critiques d'actualité pour la plupart. L'insertion, avec des modifications variables, d'importantes séquences voire de chapitres entiers qui existaient déjà dans le volume *Perspectives sur le roman roumain postmoderne (et autres fictions théoriques)*, Pitești, 1998, pourrait indiquer une écriture du type *work in progress* ainsi qu'une stratégie textuelle multiple. À cette différence près que dans le volume de 2002, le caractère hétéroclite, fragmentaire, dispersé s'efface pour faire place à une construction unitaire, solide, bien articulée. La sobriété académique du théoricien ne s'offusque nullement de l'appétit axiologisant du critique littéraire et le plaisir d'une polémique d'idées est bien venu là où il a sa raison d'être. Carmen Mușat qui signale très tôt son intérêt pour la théorie du roman (en 1998 elle publie dans la Collection «Tezaur» des Éditions Humanitas un solide volume didactique sur *Le roman roumain de l'entre-deux-guerres*, anthologie, dossier critique, bibliographie thématique) ne cache pas son engagement dans la vie civique. La formule et l'attitude que laisse transparaître le volume que nous analysons traduisent on ne peut plus clairement une alliance entre l'éthique et l'esthétique. Le titre lui-même ne laisse aucun doute là-dessus: la démarche littéraire des prosateurs de la génération '80 n'est pas examinée sous un

angle purement formel, y sont exposées aussi les implications idéologiques, «subversives» à l'adresse de l'*establishment* de ce que fut la sombre décennie qui donna son nom aux écrivains en question. Il y a des chapitres comme *Fiction et utopie dans le régime communiste* et *Canon et anti-canon dans le roman roumain de l'après-guerre*, il y a maintes considérations qui, disséminées dans le livre, indiquent l'idée d'une double subversion: envers l'utopie officielle et envers les discours néo-modernistes que le pouvoir politique a su instrumentaliser. Pourtant, si l'auteur pointe du doigt le caractère totalitaire de l'omniscience narrative ou encore l'autoritarisme de certaines formules de prose – celles, par exemple, ancrées dans «l'illusion réaliste» – autant de traits pertinents pour l'attitude et la mentalité des '80, elle examine le programme militant de sa génération en critique objectif et sans parti pris. Elle choisit de mettre en miroir les opinions divergentes, de pousser à l'extrême les idées / la polémique tout en cherchant une voie amiable entre les idées en conflit, de trouver un juste milieu aristotélicien, raisonnable.

Le débat théorique – chez nous et ailleurs – portant sur le concept de postmodernisme fait l'objet d'une évaluation attentive, nuancée et dissociative, soumis à l'épreuve d'un filtre critique personnel. Qui plus est, lorsqu'elle discute les rapports entre modernité et postmodernité, Carmen Mușat insiste sur les éléments de continuité et non sur les points de rupture – à l'encontre de certains autres théoriciens qui se penchent sur le phénomène du postmodernisme roumain: «Comme je refuse de situer sur des positions exclusivement polémiques la postmodernité face à la

modernité, je tâcherai, tout le long de ce livre, de faire ressortir non seulement les aspects divergents mais aussi les éléments de continuité entre modernisme et postmodernisme.» Lorsqu'elle place Gabriela Adameşteanu ou Norman Manea sous l'influence de la génération '80, l'auteur donne, une fois de plus, un échantillon de ses options éthiques-esthétiques. Elle assume l'expérience historique de l'Est européen sorti de l'utopie communiste et refuse fermement «les illusions» du marxiste britannique Terry Eagleton, critique du postmodernisme. Fort remarquablement, l'auteur remet les choses dans leur contexte: historique/politique et philosophique/théorique. Elle fait un usage très opportun de la bibliographie américaine et européenne, des sources anglo-saxonne et françaises, avec une évidente visée heuristique et pédagogique, propre à offrir au lecteur de solides repères d'orientation. Pour mieux asseoir le contexte du phénomène, elle n'hésite pas à réunir nombre de références extérieures aux théories postmodernes, d'évoquer fort à propos des phénomènes extérieurs à la littérature, appartenant au domaine des arts visuels de préférence. Evitant de se cantonner dans l'air raréfié de l'étude universitaire aseptisée, Muşat ne cache ni son appétit offensif ni la volupté que lui inspirent les incursions dans l'actualité pour affirmer avec éclat un engagement pragmatique de la théorie. Par exemple, elle n'hésite pas à dénoncer une relation moins harmonieuse qu'on ne le laisse croire généralement, entre le postmodernisme et la culture de masse. À signaler, dans la même lignée, le chapitre intitulé «Réalité, fiction et réalisme dans la prose des décennies '70-'80» et, aussi, un remarquable commentaire sur la physionomie thématique et discursive de la fiction postmoderniste. La relation entre le narratif et le descriptif,

l'obsession de la corporalité textuelle, les rapports identité-altérité fournissent l'objet d'analyses théoriques d'une finesse exceptionnelle. Il arrive que les titres des séquences forment de véritables définitions critiques – c'est le cas du chapitre consacré à la prose de Gheorghe Crăciun (La fiction de la corporalité réflexive. «La prose myope», ce dernier terme apparaît sous la plume de Nicolae Manolescu aussi, dans un commentaire des années '80).

La matière du livre se dévoile par paliers allant de l'abstrait vers le concret: l'ouverture sur un large cadre conceptuel, épistémique va se précisant vers l'application critique-théorique centrée sur un groupe de prosateurs représentatifs, comme type et comme valeur, pour les principales directions de notre prose postmoderniste: Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Ştefan Agopian, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Daniel Vighi. Sans doute, l'objectivité intrinsèque à cette démarche est-elle au rendez-vous et pourtant des détails infimes, un certain ton, une vibration empathique quand ce n'est, par contre, une attitude froide et distante trahissent les options du critique. Sans l'avouer, le livre lui-même se donne pour but d'accréditer, au niveau critique et théorique, la prose postmoderne autochtone: sa «description» est sans cesse doublée d'évaluation. Pour finir nous ferons observer que bien que toutes les dimensions importantes de la prose des années '80-'90 s'y retrouvent, la liste des modèles proposée dans la quatrième et dernière section («Modèles postmodernistes dans la prose roumaine») montre bien qu'après 1990, la prose roumaine postmoderne n'a plus à étaler de modèles *nouveaux* avec une force d'irradiation comparable.

Le livre aussi substantiel que provocateur de Carmen Muşat a le mérite essentiel de poser le problème de la relation entre éthique et esthétique dans la prose roumaine postmoderne et, qui plus est, de le faire avec une rigueur et une responsabilité professionnelle qui font généralement défaut à une catégorie assez nombreuse qui préfère

approximer et improviser. Le style net, vif convient pleinement à la triple visée – théorique, didactique, militante-critique de l'ouvrage. *Stratégies de la subversion* reste un repère dans la bibliographie obligatoire du postmodernisme roumain.

BIANCA BURȚA-CERNAT

Mihaela URSA, [*Le courant '80 et les promesses du postmodernisme*], *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, 566 p.

Jusqu'en 1989, les écrivains qui se ralliaient au courant des années '80, plus connus en Roumanie sous le nom de „quatre-vingtards”, ont pris sur eux de donner une base théorique à un postmodernisme roumain¹. Ils assumaient à la fois le rôle du théoricien et du critique littéraire. Après cette date, le débat autour du concept de postmodernisme, l'interrogation sur l'existence d'un postmodernisme roumain a migré vers le terrain des études critiques et de la théorie littéraire. Ces dix dernières années, le concept s'est raffiné, il a pris des distances sémantiques vis-à-vis de ses réalisations occidentales, s'est adjoint des nuances par rapport au courant des années '80 grâce aux études dues à Liviu Petrescu² (*La poétique du postmodernisme*, 1996), Mircea Cărtărescu³ (*Le postmodernisme roumain*, 1999), Mihaela Ursa⁴ (*Le courant '80 et les promesses du postmodernisme*, 1999), Carmen Mușat⁵ (*Les stratégies de la subversion. Description et narration dans la prose postmoderne roumaine*, 2002).

Liviu Petrescu propose une approche du postmodernisme comme catégorie épistémique⁶, aux côtés du modernisme, dans le cadre d'une „typologie historique du discours de la connaissance”⁷, étudiée à travers „trois grands paradigmes historiques du roman”⁸. Mircea Cărtărescu, lui, avance l'idée d'un postmodernisme roumain, phénomène organique et évolutif dont le noyau dur serait, en effet, le courant '80 – à condition d'y introduire des nuances, de le placer au croisement de deux paradigmes, qui garde des reflexes tardo-modernistes mais qui anticipe à la fois par des attitudes antimodernistes le postmodernisme qui ne prend forme, expli-

citement, qu'après 1985⁹. La démarche analytique et théorique de Carmen Mușat soulève des réserves face au sens organique évolutif du postmodernisme roumain que propose Cărtărescu: elle privilégie un parcours terminologique, en cercles concentriques, allant du débat conceptuel consommé dans l'espace occidental aussi bien que dans l'espace roumain jusqu'à l'identification de certains éléments de poétique postmoderniste et à l'analyse des formules narratives de certains des écrivains postmodernes les plus représentatifs¹⁰. Le livre de Mihaela Ursa pose un regard différent sur ce qui distingue la prose *quatre-vingtarde* (pas encore postmoderniste !): ce n'est pas la technique, dit-elle, mais le changement de sensibilité et de paradigme épistémique¹¹ qui représente le contexte-diagnostique de la formule que la littérature roumaine se voit proposer à partir des années '80.

Le livre de Mihaela Ursa, qui a eu le prix de l'Association des Écrivains de Cluj en 1998 et le prix de l'Union des Écrivains pour le début dans la critique littéraire, en 1999, prolonge, tout en la dépassant sous l'angle critique, l'hypothèse de Liviu Petrescu sur le postmodernisme – modèle épistémique de *la pluralité*, opposé au modernisme – modèle épistémique de *la totalité*¹². Une première partie, théorique, qui recompose „A History of Diverse and Desperate Times”, rappelle les débats suscités par le courant des années '80 en tant que projet anti-moderne et/ou postmoderne, en identifie le noyau dur dans l'anthropocentrisme en tant que nouvel humanisme, tel que le conçoit Alexandru Mușina et rappelle les principaux modèles de

la littérature des années '80 – le textualisme français et le postmodernisme américain. La seconde partie, analytique, propose un „Livre du jeu et du désespoir”, exemplaire pour la poétique „quatre-vingtarde”, cette poétique qui se place entre les *procédés* qui vont se dérober comme *postmodernes* après s'être engagés parfois dans la construction diégétique (après que le concept de postmodernisme commence à percer dans les textes théoriques, en 1986) et les nostalgies encore *modernistes* d'un projet de l'exhaustivité et de l'intégralité du sujet créateur. Liviu Petrescu taxait l'offre de la génération '80 de „modèle organique du postmodernisme” (c.n.q.s.)¹³, où l'organicité suggère un restant de foi nostalgique-lucide dans la métanarration du modernisme dont elle ne peut se détacher tout à fait alors que Mihaela Ursa ne garde que l'idée du modèle organique et insiste sur le besoin d'une remise en question de la possibilité, pour l'aspiration des „quatre-vingtards” à un nouvel humanisme/anthropocentrisme, de cohabiter avec les postulats déconstructivistes du postmodernisme¹⁴.

Des quatre postulats du courant „quatre-vingtard” identifiés par Liviu Petrescu¹⁵, Mihaela Ursa choisit de s'arrêter sur le dernier, celui d'un *nouvel humanisme* qu'elle place au centre irradiant de la poétique quatre-vingtarde, réalisable par un procédé non-mimétique, spéculaire. Ce qui lui suggère la „fascination du miroir” et le „corps contemplatif” comme métaphores structurantes des textes qu'elle va analyser dans la seconde partie de son livre. Mihaela Ursa prend ses distances vis-à-vis d'une perspective impliquée dans l'objet, comme c'était le cas pour Mircea Cărtărescu, et privilégie un exercice de désenchantement conceptuel lorsqu'elle *oppose* (elle ne l'y inclut pas) le courant quatre-vingtard au postmodernisme.

Sa recherche vise à analyser les motifs qui ont poussé les „quatre-vingtards” à se réclamer, théoriquement parlant, du postmodernisme. Or, précisément, c'est un statut que l'auteur leur conteste en partie. Le choix de Mihaela Ursa dérive de l'acception différente qu'elle prête au terme de courant „quatre-vingtard” qui, comme le suggère le para-texte, couvre une zone bien plus ample que l'acception restrictive concédée par Cărtărescu¹⁶. Pour ce dernier, le courant '80 ce sont les prises de position en poésie et en prose antérieures à 1985-1986. Les textes qui sont analysés dans la seconde partie du livre s'alignent sur une période plus étendue: le para-texte de „courant '80” se voit attribuer la prose publiée entre 1979 (à commencer par Agopian et Nedelciu) et 1996 (jusqu'à *Orbitor. L'aile gauche* de Cărtărescu). La formule généreuse contenue dans le titre est en fait illustrée par cinq prosateurs et fait l'impasse précisément sur les poètes qui se sont imposés fougueusement au début des années '80.

Comme *Le courant '80 et les promesses du postmodernisme* procède d'une intention de „défendre” la génération '80 des accusations de textualisme¹⁷, pour l'auteur la réception du modèle du textualisme français n'est qu'„un principe à finalité ontologique”, „une tentative de retrouver un modèle qui ne saurait point se résigner devant la sceptique lucidité fragmentariste du postmodernisme puisqu'il vise l'intégralité de l'être”¹⁸ (c.a.q.s.). Chez les prosateurs quatre-vingtards, la nostalgie de l'intégralité de l'être paraît se traduire dans les différentes formes du fantasme de la corporalité (du texte), allant du hermaphrodite de Mircea Cărtărescu jusqu'au corps inaccessible de „la belle sans corps” de Gheorghe Crăciun, adoptant au passage „l'homme tout à fait nouveau” de la colonie utopique du *Traitement fabulatoire* de Mircea

Nedelciu et jusqu'aux anges déçus de Ștefan Agopian et à la restitution de l'ontologie culturelle de l'être chez Ioan Groșan.

Mihaela Ursa, qui refuse de parler d'une *génération* quatre-vingtarde dans le sens qu'il n'y a pas de raison de généraliser certaines attitudes dans le comportement des „quatre-vingtards” et privilégie, par contre, *la différence* de leurs projets individuels, inclut les cinq écrivains dans „Le livre du jeu et du désespoir” et marque par le para-texte la double mise en relation des „quatre-vingtards” avec la tradition: postmoderne, ludique et re-sémantisante, par reconstruction parodique du contexte (Ioan Groșan) et anti-(moderne) du *désespoir* engendré par le fardeau de l'héritage culturel qui interdit l'innocence du discours (Cărtărescu, Nedelciu, Agopian, Crăciun).

Mihaela Ursa se méfie d'aligner le courant des années '80 à un postmodernisme qui avait reçu ses assises théoriques en Occident dans un contexte historique, social et économique spécifique. Elle fait observer que „la génération de créateurs des années '80 est, sinon équivalente de façon optimiste au manifeste d'un postmodernisme roumain, au moins posée constamment en terme fondamental de comparaison”¹⁹. Le sens du „postmodernisme” autochtone est tout au plus un sens *soft*, qui suggère une lecture d'opposition et non d'inclusion des deux termes du para-texte. Ainsi, *Le courant '80 et les promesses du postmodernisme* met en avant la valeur adversative et non copulative de „et”.

L'intérêt de Mihaela Ursa va vers la compréhension de „la fixation de la culture roumaine”²⁰ pour la génération '80 plutôt que vers la question de l'existence d'un postmodernisme roumain, aspect „extrêmement difficile à assumer”²¹. À cet égard, Carmen Mușat se montre bien plus tranchante: pour

elle, il ne fait pas de doute qu'il est permis de parler d'un postmodernisme roumain²². Mihaela Ursa fera valoir que l'étiquette de „postmodernisme” fut la trouvaille des écrivains des années '80 qui s'en sont servis à des fins de légitimation et que, par la suite, la critique n'a fait que la reprendre à son compte.

Mihaela Ursa estime que le rattachement du courant '80 au paradigme du postmodernisme relève d'un complexe de la critique littéraire hérité de la vieille théorie du synchronisme lancée par Eugen Lovinescu. Afin de soutenir sa propre thèse de la spécificité autochtone du courant '80, elle entreprend d'abord de retracer le tableau du débat roumain sur le postmodernisme pour tenter ensuite de dégager la note distinctive du courant '80 dans deux directions: l'anthropocentrisme et le textualisme. Dans la deuxième partie de son livre, elle attire l'attention sur le caractère non-interchangeable des notions de „postmodernisme” et „courant des années '80”, tout en admettant que cette dernière indique l'amorce d'une possible réalisation du postmodernisme dans l'espace roumain²³ et là, elle rejoint Mircea Cărtărescu²⁴ et Carmen Mușat²⁵. Sans échapper tout à fait à la nostalgie moderniste de la réalité essentielle, les „quatre-vingtards” se laissent parfois piéger par les utopies – à preuve, commente Mihaela Ursa, la façon dont ils traitent dans leur création du problème du *sens*, de l'écriture originaire voire leur obstination à chercher une réalité au-delà de la réalité des signes²⁶. Paradoxalement, Mircea Cărtărescu ne voit aucune contradiction à inscrire le fardeau de la tradition, qui existe bien dans la littérature des années '80, dans le paradigme postmoderniste. Il en fait même la marque autochtone du phénomène²⁷.

La corporalité (textuelle et viscérale), jointe aux procédés spéculaires qui organisent la poétique quatre-vingtardes dans la vision de Mihaela Ursa sont perçus comme un élément *cohésif* et non de rupture avec le paradigme moderne. Le corps est réécrit chez les „quatre-vingtards” selon „un modèle qui se trouve encore sous la magie des organisations de la modernité”²⁸ car il existe cette nostalgie de la recomposition de ce Tout sous l’emprise d’une subjectivité créatrice *unique* même si *plurielle*. „Cette ample référence aux valeurs du reflet dans le miroir du visage et du corps dans la modernité doit être mise en relation avec les illustrations implicites de la prose des „quatre-vingtards” discutés dans la seconde partie”²⁹. „Le monde postmoderne se replie vite autour d’autres obsessions que celles centrées sur le corps et sur le sujet”³⁰.

Entre le vœu des „quatre-vingtards” énoncé dans leurs textes théoriques d’autolégitimation et ce qu’ils ont obtenu dans leurs proses l’écart est visible: les textes ne réussissent pas toujours à couvrir le paradigme postmoderniste dont ils se réclamaient. Mihaela Ursa en conclut que la prose des „quatre-vingtards” se caractérise par un „experimentalisme excessif”³¹ qui vise à restituer la subjectivité. Elle ignore la distinction de Cărtărescu entre la variante *soft* et la variante *hard* du postmodernisme et applique l’étiquette de „textes quatre-vingtards” également aux volumes publiés après 1985.

Comme elle refuse à la *technique* des „quatre-vingtards” le rôle de trait distinctif, c’est dans la *sensibilité* qu’elle situe la mutation essentielle, l’enjeu étant une nouvelle donnée ontologique et épistémologique³², plus visible dans la poésie que dans la prose. Vu sous l’angle de la technique, le courant des années ‘80 n’est pas „la forme majeure du postmodernisme roumain”³³, il

n’est „qu’un symptôme de l’agonie du modernisme”³⁴. Ainsi, ce que Mircea Cărtărescu appelle postmodernisme d’incipit, *soft*, devient chez Mihaela Ursa de l’anti-modernisme³⁵ lorsqu’elle discute des deux vœux des „quatre-vingtards”: la recherche d’un „âge d’or de l’écriture”³⁶ et d’„un «corps» réel du sujet”³⁷.

Le para-texte de la deuxième partie du livre met en balance les deux piliers sur lesquels s’appuie la poétique de la prose des années ‘80: *le jeu et le désespoir*. D’un côté, le désespoir continue d’être un signal de la crise anti-moderniste, du fardeau imposé par la tradition, de l’autre côté, les jeux de la gratuité postmoderne *promettent* le dépassement de l’anti-modernisme au profit d’un postmodernisme autochtone qui bénéficie non seulement des modèles du textualisme français et du postmodernisme américain mais aussi de l’expérience de l’onirisme esthétique et de l’expérience de l’École de Tîrgoviște. C’est cette structure théorique de frontière que revêt l’analyse des cinq écrivains pour mettre en évidence les „promesses du postmodernisme”. L’auteur les appelle „quatre-vingtards” encore que la place d’Agopian parmi eux soit discutable; en effet, il est plutôt *récupéré* par la génération ‘80. Par ailleurs, les textes appartiennent au second âge de la prose des „quatre-vingtards”: on n’y retrouve déjà plus la formule „standard”, consacrée par la prose courte mais l’amorce d’un virage vers le roman. *Orbitor. L’aile gauche* date de 1996, *La belle sans corps* est de 1993 et si on veut les faire rentrer dans la poétique du courant des années ‘80 – qui avait donné jusqu’en 1985 les formules définitoires – il faudra bien accepter certaines réserves. Il est difficile de parler du „courant ‘80” en faisant l’impasse sur les volumes collectifs de poésie (*Air à diamants*, 1982, ³⁸ et *Cinq*,

1983³⁹) et de prose (*Descente* '83, 1983⁴⁰) qui furent le manifeste et la modalité particulière d'affirmation de la génération '80.

Au fil de l'examen critique auquel elle soumet les cinq prosateurs, Mihaela Ursa tente d'identifier „les promesses” de chacun dans la perspective d'un postmodernisme autochtone. Sans être inclus dans la catégorie des „textualistes tyiques”⁴¹, „Mircea Cărtărescu ouvre la poétique de la génération à ce postmodernisme qui signifie, pour l'écrivain même, le dépassement des frontières limitant les territoires, leur effacement sous le signe de la métaphore de l'androgyné”⁴². Chez Mircea Nedelciu, l'auteur retrouve la même foi inébranlable dans une utopie de l'écriture qu'il partage, d'ailleurs, avec Mircea Cărtărescu. Chez Nedelciu il ne s'agit non plus d'un textualisme „pur”, „c'est un textualisme qui a récupéré les stades perdus de l'histoire de l'humain”⁴³. Agopian est ramené à son tour au noyau dur qui promettait d'engendrer la variante roumaine, anthropocentrique du postmodernisme: sa prose, d'après Mihaela Ursa, ne se caractérise pas par la citation parodique ou par le démontage du cliché mais par „la restauration des valeurs de l'humain”⁴⁴. Sur les traces de Nedelciu, Ioan Groșan abandonne le textualisme et s'attache à remodeler le matériel de la tradition par l'ironie, par des jeux stylistiques afin d'en annuler l'oppression. Pour conjurer le désespoir et l'agression de l'héritage culturel, Ioan Groșan joue ironiquement avec les citations, restituer la subjectivité c'est, pour lui, accepter la condition culturelle du sujet, sa nature livresque⁴⁵. Avec Gheorghe Crăciun, la prose des années '80 joint ses deux directions contradictoires (la littérature de la littérature et la littérature de la biographie) dans une formule de la bibliothèque vivante, charnelle, un projet qui ouvre

la possibilité d'un „nouvel humanisme intégrateur”⁴⁶, donnant „une nouvelle ontologie au monde du texte”⁴⁷.

L'étude de Mihaela Ursa prend pour assise la variante trop généreuse, peut-être, du postmodernisme roumain, vu par Alexandru Mușina comme „nouveau anthropocentrisme”. Lu à travers cette grille, le courant des années '80 devient le phénomène littéraire des projets individuels, qui n'est pas exempt de divergences, dépourvu de cette marque de „génération” qui lui valut pourtant la consécration. Les écrivains quatre-vingtards font des promesses d'une nouvelle formule littéraire et certains d'entre eux n'y manquent pas. Seulement, à ce moment-là, ils cessent d'être des „quatre-vingtards” pour se redéfinir au sein de la variante roumaine du postmodernisme.

DELIA UNGUREANU

NOTES

- 1 v. Gheorghe Crăciun, *La compétition continue. La génération '80 dans les textes théoriques*, Éditions Paralela 45, Pitești, 1999.
- 2 Liviu Petrescu, *La poétique du postmodernisme*, Éditions Paralela 45, Pitești, 1998, deuxième tirage.
- 3 Mircea Cărtărescu, *Le postmodernisme roumain*, Éditions Humanitas, București, 1999.
- 4 Mihaela Ursa, *Le courant '80 et les promesses du postmodernisme*, Éditions Paralela 45, Pitești, 1999.
- 5 Carmen Mușat, *Les stratégies de la subversion. Description et narration dans la prose postmoderne roumaine*, Éditions Paralela 45, Pitești, 2002.
- 6 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 7.
- 7 *Ibidem*, p. 8.
- 8 *Ibidem*, pp. 12-13. Il s'agit d'une *poétique réaliste du roman*, spécifique à la première étape du modernisme, d'une poétique de type *organiciste*, apanage du grand modernisme et d'une *poétique axée sur l'idée de texte* qu'on retrouve dans le roman postmoderne.

- 9 Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 137.
- 10 Carmen Mușat, *op. cit.*, p. 77.
- 11 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 56.
- 12 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 7.
- 13 *Ibidem*, p. 143.
- 14 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 25.
- 15 Liviu Petrescu, *op. cit.*, pp. 143-147. Il s'agit du postulat concernant le remplacement du roman par la prose courte, du postulat de l'authenticité, du postulat non-mimétique et du postulat d'un nouveau humanisme.
- 16 Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 386. Cărtărescu oppose la variante *soft* du postmodernisme (le courant '80 ou les formules adoptées dans la poésie et la prose entre les années 1980-1985) à la variante *hard*, qu'on considèrerait marginale dans le cadre de la formule du courant '80)
- 17 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 7.
- 18 *Ibidem*, p. 7.
- 19 *Ibidem*, pp. 8-9.
- 20 *Ibidem*, p. 9.
- 21 *Ibidem*, p. 9.
- 22 Carmen Mușat, *op. cit.*, pp. 7-8. „De sorte qu'il me semble évident que la réponse à la question formulée (Y-a-t-il un postmodernisme roumain?) ne peut être qu'une réponse résolument positive.”
- 23 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 10.
- 24 Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, v. postmodernisme *soft* (p. 372) et postmodernisme *hard* (p. 387).
- 25 Carmen Mușat, *op. cit.*, p. 79. "... on ne peut pas équivaloir le postmodernisme et le courant des années 80”.
- 26 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 35.
- 27 Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 400. “La grande valeur théorique de la prose des années 80 est représentée par la *découverte du postmodernisme* [s. a.] comme univers artistique important et central”, “l'ouverture d'un continent esthétique.” “cela n'implique pas que le courant 80 soit un postmodernisme typique et essentiel, mais plutôt un postmodernisme naturel, hésitant, *chargé par la tradition.*” (s. n.).
- 28 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 38.
- 29 *Ibidem*, p. 40.
- 30 *Ibidem*, p. 43.
- 31 *Ibidem*, p. 53.
- 32 *Ibidem*, p. 56.
- 33 *Ibidem*, p. 62.
- 34 *Ibidem*, p. 62.
- 35 *Ibidem*, p. 70.
- 36 *Ibidem*, p. 70.
- 37 *Ibidem*, p. 70.
- 38 Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Air aux diamants*, Éditions Litera, București, 1982.
- 39 Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur și Alexandru Mușina, *Cinq*, Éditions Litera, București, 1983.
- 40 *Desant '83, prose courte par seize jeunes écrivains*, Éditions Cartea Românească, București, 1983.
- 41 Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 88.
- 42 *Ibidem*, p. 101.
- 43 *Ibidem*, p. 101.
- 44 *Ibidem*, p. 107.
- 45 *Ibidem*, p. 121.
- 46 *Ibidem*, p. 134.
- 47 *Ibidem*, p. 134.

In memoriam
Matei Călinescu

Mircea Ivănescu, a Poet's Poet

MATEI CĂLINESCU

Born in 1931, Mircea Ivănescu made his debut with a volume unassumingly titled *versuri* (*lines*) in 1968. The volumes that followed bore similarly neutral, unassuming titles, and this may have contributed to the fact that his powerfully original but self-effacing presence in Romanian poetry was truly discovered, with a few exceptions, only in the 1980s and 1990s, by the postmodern generation of poets who acknowledged him as a major precursor. No wonder then that the first comprehensive anthology of his poetry was put together by the *chef de file* of Romanian postmodern critics and theorists, Ion Bogdan Lefter, in 1996. What the postmoderns particularly admire in Mircea Ivănescu is his self-reflective playfulness, his ironic bookishness, his distinctive use of a poetics of citation and of intertextuality, his mind-bending manipulations of ekphrasis or *mise-en-abyme*, his subtly poetic prosaisms and his revaluations of stock-phrases and clichés encountered in popular literary genres, on which he manages to bestow an unexpected, if ambiguous, metaphysical dignity. Given the constancy and richness of his poetic production, one can only be amazed by Ivănescu's parallel activity as a translator, from English (Joyce's *Ulysses*, six novels by Faulkner, two by Scott Fitzgerald etc.) and from German (Musil's *Man without Qualities*, Kafka's short stories, *Journal*, and *Correspondence*, Hermann Broch's *Sleepwalkers* etc.). It is noteworthy that a comprehensive anthology of American poetry compiled and translated by himself (1986) was withdrawn from circulation during the communist dictatorship of N. Ceaușescu. The reason? The cover reproduced Jasper Johns' *American Flag* at a moment when American symbols (even in a pop-art version) were unfavorably looked upon. One has the impression that in the case of Mircea Ivănescu the borderline between effectively translating and just reading is very fluid.

Almost always present at the center of Mircea Ivănescu's poetry – which may be broadly classified as a form of “love poetry” – with a difference that can go all the way to self-irony and exquisite self-mockery – is *She*, a woman or the mere “shadow of her loneliness,” an object of love on the part of an extremely self-conscious poet or, sometimes, the victim of some nameless crime of which the poet himself feels ultimately (magically) guilty. *She* is usually evoked in a cold, rainy, wintery landscape – or, also during winter, in anxiety-pervaded interiors, both familiar and strange, easily recognized by the sophisticated reader of detective fiction or thrillers. The poet takes pleasure in exploring what is not said in such popular works, in discovering the metaphysical implications of their silences and gaps, in identifying both with the detective and the criminal. But *She* is always there: even more intensely present in her absence.

The poem I intend to discuss here – typical of a significant part of Ivănescu's world – is made up of a series of seven sonnets and is written in English by the multilingual poet: “the

lady in the lake” (*would-be poems*, Sibiu: Hermann, 1992, limited edition). I should note in passing that Ivănescu writes almost exclusively in lower case (like e.e. cummings) and that, while the bulk of his poetry is naturally in Romanian, he has also extensively written and translated himself in French and in English. For a reader who is aware of the often invisibly bookish and highly intertextual quality of Ivănescu’s poetry, the title, “the lady in the lake,” taken by itself, might seem to contain a triple allusion. Given the poet’s vast culture, one may think that it somehow points to the medieval-romantic poem by Walter Scott, *The Lady of the Lake* (1810) (not a right guess). Then, it might point, however indirectly, to Tennyson’s adaptations of the legendary motif of the Lady of the Lake in *The Idylls of the King* (again a false track, although suggestions from the arthurian cycle may be identified in other poems by Ivănescu). Third, it points – literally and this time rightly – to *The Lady in the Lake* by Raymond Chandler (1943) and perhaps to the 1947 Robert Montgomery film noir, based on the novel, which the author might have seen. (Incidentally, I happen to know that Ivănescu is a great Chandler fan). Even so, in the poem, Chandler is present only as a remote, very vague background, helpful only insofar as it helps the reader focus on the theme of murder, central but half-hidden and thus easily overlooked. “the lady in the lake” is essentially a convoluted love poem, delicate and cruel, at once (self)parodic and lyrical, doubled by a meditation on time – time moving both clock-wise and counter-clockwise: “The story could be told the other way round,” we read in “sonnet 4”, which reveals the crime: going from Sunday to Saturday to Friday – “...a blank day...” – to Thursday, “...the eve of the murder” (the murderer is of course the poet himself, but his weapons are unconventional: memory and forgetfulness).

“the lady in the lake” is a fine example of Ivănescu’s approach to poetry, secretly erudite and playfully poignant, ironically sincere, in which certain apparent or oblique references are just pieces of a larger lyrical puzzle with many solutions, each one of them quite rigorous. Another example could be the opening poem of his first volume, *versuri*, translated into English by Ștefan Stoenescu (with the help of the author) in the collection Mircea Ivănescu, *other poems, other lines* (Bucharest: Eminescu Publishing House, 1983). Here is the poem, titled “but there are also true memories,” which sets the tone of his subsequent poetry:

i too once carried a memory
 in my hands, holding it tightly, for fear it might escape.
 (it had slipped from me once – and it rolled down
 onto the ground. i carefully brushed it with my coat’s sleeve,
 i was not afraid. My memories are rubber balls –
 they never break. If they slipped out of my hands
 however, they might roll away quite at a distance –
 but i’m loath to run after them, to try to reach out
 beyond my boundaries, stretching my hand,
 ever downwards to chase my memory.
 i’d rather pick up another. this too might be a fake one.)
 and so i too once carried a memory
 in my arms – (thinking awhile, a spiteful grin

on my face, of I can't remember whom in a celebrated book
 who was carrying his own head in hell, lighting his way
 thereby). after all, isn't it the same thing?

The final three lines project a retroactive light on the beginning of the poem, not unlike, in hell, the cut off head carried by Dante's character lights his way – to where? Memories (true or false: no difference between them) may seem to be rubber balls; in fact, each one is the result of a beheading of a multiple "I." The successive metaphors (memory = rubber ball; memory = cut off head) suggest a movement from play (the ball, a plaything that rolls down onto the ground) to hell and death, in an unavoidable circle. The initial "too," repeated just before the ending lines, conveys this sense of circularity in the simplest and most discreet way. The profound theme is, again, the life-and-death fight between memory and forgetfulness.

The second piece in *other poems, other lines*, "playmate," introduces the woman (nameless here, but having a multiplicity of names and identities later on) with whom – without ever saying it – the poet is, always phantasmatically and always ambivalently, in love:

a winter tale – as, stealthily,
 i slipped behind her – and all of a sudden I raised
 the lamp in my right hand, holding it exactly above her.
 her body was inscribed within the golden spot
 of the light. Like an illuminated letter in an old ms., etc.

A master of what one might call "transparent ambiguity," Ivănescu is without doubt a poet's poet. But also, endowed with a Borgesian memory and wile, he is a reader's reader, an imaginative commentator in verse (poetic, antipoetic) of other poets (some of his favorites: W.B. Yeats, the Eliot of "Prufrock," the Pound of *Hugh Selwyn Mauberley*, e.e. cummings, Dylan Thomas, W.H. Auden, etc.), of fiction (from Joyce and Nabokov to Mickey Spillane), of philosophy (from Plato to Kierkegaard to Sartre, whose name is once derisively turned into "Sartrone", as if he were a character in I don't know what Italian opera), mixed with everyday occurrences and clichés of ordinary language. Like Borges, he is cursed (or blessed?) to carry in his mind a huge literary encyclopedia, made up of verbatim quotations not less detailed than the shape of the clouds on a specific day in 1894, as recalled by *Funes el memorioso*.

She – who often becomes *you* – is a sort of *donna angelicata* surrounded by Kierkegaardian seducers, potential poetic murderers, timid adorers or worshippers, Hoffmannesque dreamers, petty recriminators, forgetful, ungrateful, fickle lovers, lustful perverts or naïve adolescents in (unrequited) love – all of these personae being equally candid self-inventions and reinventions of the mysterious poet's deep self. In my view, Mircea Ivănescu is the greatest – and most discrete in his greatness – of living Romanian poets.

An epochal synthesis

MIRCEA MARTIN

Upon his departure from Romania, in 1973, Matei Călinescu was leaving behind an important literary work and a first class intellectual reputation. As a reputed University professor, a literary historian, an essay and prose writer and also a poet, he was promising to reiterate G. Călinescu's wide-ranging creative experience, on whose work he had commented with incisive affinity (see *Aspecte literare* i.e. Literary Aspects, Bucharest, 1965). He made his debut with a book about Eminescu, *Titan and Genius in Eminescu's poetry* (Titanul și geniul în poezia lui Eminescu, Bucharest, 1964).

Yet, right from his debut, it was noticeable that Matei Călinescu's distinct way of conceiving exegesis differed from that of his illustrious name-sake. He chose to stay very close to the text and avoid not just the sparkle of some risky analogies but, mostly, the seductions of the artistic style. His later books were to confirm and even theorise such an attitude. The rigour and the poetry of criticism are defined in memorable words and, we can be sure, they would have been quoted on countless occasions in our literary magazines had his oeuvre not fallen under the incidence of communist censorship after leaving the country: "If the poet has wings, which he flaps spectacularly covering wide open spaces in the process, the true critic, walking the geometrical boulevards of science with sobriety has, despite this modest guise, inwardly grown wings: wings that expand in the world of ideas thus allowing the critic to retrace, on a different plan, the poet's mysterious itinerary"¹.

The lesson in rigour, stylistic sobriety and dissociative passion for ideas is undoubtedly caught on by Matei Călinescu from Tudor Vianu, whom he had known since adolescence, and whose assistant he was for the last years of his academic career. In *Memories in Dialogue* (Amintiri în dialog, Bucharest, 1994), a book he wrote together with Ion Vianu, Călinescu recognises this spiritual ascendancy. As a young critic and researcher, Matei Călinescu's interest in elucidating some of the major concepts in literary theory and history is undoubtedly linked to the encouragement received from and the example set by this illustrious aesthete. The same goes for his habit of drawing a historical time-scale of the concepts being researched, or the pleasure he took in competently refining literary analysis until the discovery and formulation of a new conceptualising issue. Matei Călinescu retraces the history of a given concept while he himself conceptualises further concepts with similar ease. There is no need to call on his wider studies on classicism or about the *fantastic* to document this assertion since any of his essays can serve as a testimony in this respect. A conceptualising dimension characterises his comments on the works created by well-known writers from home or abroad, and on contemporary literature.

Though he steps aside from literary criticism *per se* rather early (much like Tudor Vianu does too), only to return sporadically from then on, Matei Călinescu still makes a decisive contribution towards launching and helping bring to prominence some of the Romanian literature's most important writers of the '60s generation. Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag or Nicolae Breban – these are some of the authors which the young critic had wagered a bet on. Beyond his ongoing critical commentaries, his works as a comparatist and exegete of classical and modern Romanian literature turned him into a central character of the Romanian literary scene during the '60s. Without actually seeking it, through assiduous publicising or wheeling and dealing as some of peers did, Matei Călinescu enjoyed a true authority amongst Romanian writers.

His last major contribution before choosing the exile was *The Modern Concept of Poetry* (published in 1971 and 1972) a book that also served as his PhD thesis. The continuity of his (intellectual) pursuit apparent between this book and the following one, written in English and published in the United States, *Five Faces of Modernity* (Indiana U.P., 1977) is most evident. In actual fact, this was only natural since, by the age of 35, when Călinescu reaches Indiana University in Bloomington, as a Romanian language and literature lecturer, he was already a seasoned intellectual, learned, an erudite even who had travelled around Europe (a UNESCO scholarship offering him research residency in Paris and London). He already had an established demeanour and a personal outlook on literature, both of whom were of a markedly Olympian structure (and character). Judging by his rather haughty detachment from all ideologies and, in view of the ironical reservations he held against any type of (cultist) adhesion, I do not think Călinescu would have suffered any cultural shock upon entering the American way of life. Nor do I think he had any difficulty in adapting to it.

In fact, in just a few years' time, he becomes full professor and, at the same time, a comparative literary and cultural critic whose competency starts being noticed. The invitations he receives from other Universities, the research bursaries he receives, his participation at various international congresses and his employment on the boards of prestigious literary magazines confirm his full integration into the American scientific and academic community, and the beginnings of a truly international notoriety.

Would all of this have been possible had he stayed in Romania? Would his oeuvre had looked differently then? These questions' sole purpose is to prepare a third one, also rhetorical: would our author's American oeuvre have been possible without its Romanian counterpart?

Matei Călinescu is not the only *literati* who fulfilled his career in the United States. Alongside him, prestigious university professors and authors of internationally-renowned works, such as Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Sanda Golopenția, Mihai Spăriosu or Marcel Pop-Corniș stand up to be counted. Is there something that unites them while setting them apart from their American peers? Is there a common source, pertaining to their Romanian cultural formation that can still be detected in their works? Or, is it that their Romanian foundation melts into something *more* comprehensive, European, whereby this latter constitutive element is what sets it apart? These are but some of the questions to which only a very close comparative study of each and every one of these personalities and their oeuvres, considered in their American context, may give an answer.

In respect to Matei Călinescu's oeuvre, the continuity between its two eras and their particular aspects is not merely thematic, for this is also methodological. In both his *Modern Concept of Poetry* and *Five Faces of Modernity*, the author considers, beyond definitions and concepts, the artistic endeavour's theoretical implications *per se*. His preoccupation for terminology, which is most evident here, is recognisable not just in his *Modern Concept of Poetry*, but in other Romanian works too, whilst, in turn, his etymological curiosity precedes this. Somewhere in his *Critical Essays* (Bucharest, 1967) book, the author speaks of a "poetic side" to etymology.

Surely, today, this modern poetry book would have been conceived by Matei Călinescu differently. For instance, the synthetic chapter on symbolist poetry would no longer be placed *after* the chapter in which "the poetic origins of antipoetic" is approached, nor would Ezra Pound and T.S. Eliot be considered *concurrently*, in symbolist posterity. Beyond such changes of perspective, certain interpretive constants can be established between *The Modern Concept of Poetry* and *Five Faces of Modernity*, only if to reveal the comments made on Baudelaire's attitude towards modernity or, the revolutionary character of Rimbaud's poetics. They are in fact, and in the nature of things, similar to their appealing to the very same fundamental quotations.

Certain replays leave themselves open to interpretation on a different level, too. Quoting – in both these works – Genette's thesis on the *literality* of poetic language shows our critic's permanent consideration of these things in that the sole valid and authentic interpretation of a text rests with its literal interpretation. This type of interpretation is the only one respecting the text's immanence. Yet, how can the text's immanence be respected other than by repeating it or by actually rereading it (anew)? Are we mistaken in considering these 1972 excerpts as being germinative for the massive work that Matei Călinescu will publish twenty years later, in 1992, on *Rereading*, Yale U.P., 1992)?

.....

The author titles this book as "an intellectual history and cultural genealogy essay". Indeed, his approach here goes way beyond the strictly literary framework by getting involved in debates where philosophy, sociology and the history of ideas and mentalities are brought to the fore in equal measure. How have concepts like *modernity*, *avant-garde* (i.e. vanguard), *decadence*, *kitsch* or *postmodernism* been formed and to what extent were they functional in any of the Euro-Atlantic cultural evolutionary periods – this is the main thrust of his endeavour. Matei Călinescu declares at one point how, in actual fact, his (research) interest is the same one exhibited by a physiologist, a genealogist and/or that of an etiologist even.

The history which this synthesis reconstitutes here is not a literary one, for it is conceptual. It is evidently apparent the indirect, mediated approach to artistic reality, which is a rather frustrating evidence given the fact that the critic's analytical virtues are no longer exercised against the works *proper* in the oeuvre. They are nevertheless employed against the terms and ideas whose complex intertwining is followed, with erudite finesse and abstract accuracy, by someone like Jean Starobinski.

Major concepts are generally considered at least on two different levels: socio-political and culturally-artistic, and in cases where the historical context requires it, the last section is, in turn, further divided. The division is nevertheless imperative given that terms can mean different things, in different contexts. Yet, in the case of personalities, an exegete's ("archaeological") effort is to uncover the coherence and the parallels drawn between, say, political and artistic considerations.

I wish to draw the reader's attention to a procedural detail: Matei Călinescu offers careful consideration not just to the history of a particular concept but also, to the way its sequence of acceptations have shaped, at various moments in time, its currently accepted version – which has a predominantly artistic value. What is even more interesting to note is the fact that the act of retracing the term's (conceptual) progress towards its current understanding does not alter its so-called final evolutionary imprint, and does not attenuate its constituting radicalism; on the contrary, it brings to the fore its (intrinsic) value even more.

Beyond chronological factors, the bond tying Matei Călinescu's considered concepts rests with the fact that these "reflect intellectual attitudes directly linked to the concept of time". The implication here, of course, is that this is not the philosopher's or the scientific community's *time*, for it is the human time which is about "the sense of history as it is lived and evaluated culturally" (*supra*, p. 10).

One more thing: though the author's investigation is opened to several different levels of considering the existence as such and (its) culture, its major thrust is cultural. The "faces" of modernity are, each and every one of them, multiple yet, this very modernity is, if not first and foremost then, at least in the final analysis, aesthetical.

Not solely the massive introductory chapter but all the remaining ones – and, in particular, the chapter on decadence – offer Matei Călinescu the chance to undertake edifying incursions into the history of artistic and literary doctrines while making pertinent considerations about modernity's highly complex composition. Each time, the author's substantiating analysis converges towards the idea that each and every one of the concepts and movements listed in the book's content form an inalienable component of this modernity.

As the critical commentary's density and the multitude of references and dissociations on display make it (virtually) impossible to analyse the book in its entirety, I believe that focusing on a single chapter could be revealing for the book's overall consistency. The reason why if I am focusing on the *idea of avant-garde* here, owes to my considering this to be (for a whole host of reasons) the book's main conceptual hub and one which has very close connections with the rest of the concepts presented (modernism and decadentism, on the one hand, and kitsch and postmodernism, on the other).

.....

The term *avant-garde*'s first time appearance is traced by Matei Călinescu during the *Renaissance*. He credits the French humanist, Étienne Pasquier with it because of the comments this makes on the erudite linguistic and poetic performance of the (16th-century French Renaissance poets' group) *La Pléiade*. Starting now, the rectilinear representation of time and

the sense of advancement and progress become present. Yet, beyond the metaphorical transfer proper, what is significant though is its application in the literary domain. Yet, this early use of the term is nevertheless lacking the proper conscience needed to belong to the vanguard. In order for this term to signify a conscious option and an assumed programme too, it had to be adopted in politics; moreover, it had to consider the role which it was willing to invest in art and the artists.

Even if Matei Călinescu's remark is intriguing at first, eventually, it comes to pass: "Though it can be found in the generic language of the war, the modern notion of 'vanguard' is more akin to the language, the theory and the practice of a relatively recent type of war, [namely] the revolutionary civil war" (*supra*, p.69). This rings true, for is it not so that extremism and experimentalism define any revolution? The word *vanguard* has become "common ground for revolutionary rhetoric" (*supra*, p.74), with the added mention that, in the Leninist-Stalinist idiom, its use in any other contexts but political was viewed as a "blasphemy".

Though it seems that, at the time of the Paris Commune, a duality existed between the political and artistic avant-gardes, if only the example set by Rimbaud is considered, later, the principled incompatibility between revolutionary social activism and revolutionary art forms becomes ever more evident, despite the temporary self-delusion of certain socially aware creators. Renato Poggioli speaks in *The Theory of the Avant-Garde* (Harvard University Press, 1981) about a "divorce" between these two manifestations of the avant-garde, though Matei Calinescu is of the opinion that the distance separating them is not "unbridgeable" (*supra*, p.77), at least when it comes to the so-called "historical" avant-garde.

In fact, the historicization of the avant-garde concept happens (virtually) everywhere in post-war Europe, where *neo-avant-garde* phenomena (*Neo-Avant-Garde*, *Avantgarde Critical Studies*, ed. David Hopkins, 2006) appear, in various social and political contexts. The most spectacular event taking place after the war though, was the recuperation of the *avant-garde* by the bourgeois society, despite so many revolutionary manifests and the contempt shown for every one of its values: "the avant-garde, whose limited popularity had been for long based exclusively on scandalous actions, suddenly becomes one of the major cultural myths of the '50s and '60s" (*supra*, p. 82).

In the avant-garde's genetic make-up itself though, had been inscribed its failure through its success, and because of this success. This surprising equation, much like the movement's self-contradictory posturing (Hans Magnus Enzensberger) led to what Matei Călinescu considers to be "the crisis of the '60s avant-garde concept". To back up his claims, Angelo Guglielmi, a representative of the "Group 63" in Italy, is quoted as claiming that the notion of avant-garde itself, with all its connotations and soldierly implications, is dated in this day and age of intellectual relativism. Incidentally, the question I'm asking myself though is whether one of the avant-garde's major objectives – beyond the ridiculing of bourgeois values – had not been one of making all values relative. From this point of view, we might say that the *avant-garde* (which does not mean just Breton or Marinetti) "gate-crashed" into an age of permissiveness. It is not surprising in fact, observes Matei Călinescu, that even the neo-avant-gardes who adhered to Marxism practice an "anarchist-type of aesthetics" (*supra*,

p. 88). This anarchist dimension, according to him, confirms “the validity of the more general equation between the cultural avant-garde and the crisis culture” (*supra*, p. 88).

Generically speaking, modernity can undoubtedly be put under the sign of the crisis, and can even be considered as the “culture of crisis”. Yet, in the case of the avant-garde, this genetic conditioning is turned into a radical programme. As usual, the critic’s defining phrase goes beyond superficial or banal aspects, whilst reaching the essential: “Far from being preoccupied by novelty *per se*, or by novelty in general, the avant-gardes tries in fact to discover or invent new forms, aspects or possibilities offered by the crisis” (*supra*, p. 84). At this particular point of the discussion, the decadentism analogy becomes de rigueur – an analogy which is further supported by a (certain type of) “self-destructive euphoria”, recognisable in both movements’ manifestations even though they are distinct from one another.

A feature of maximum interest and originality in Matei Călinescu’s analysis arises in the relationship he establishes between the advent of the avant-garde phenomenon and “the Human’s crisis in the unhallowed modern world”. Using Ortega y Gasset’s insightful essay as a starting point to the *Dehumanization of Art*, our author attributes the avant-garde’s oeuvres a prophetic quality: “Corrupting and often eliminating the human imagery from their works, fragmenting its natural representation, dislocating its syntax, cubists and futurists were, surely, amongst the first artists who became conscious of the fact that the Human itself had become an antiquated concept, and that humanist rhetoric had to be removed” (*supra*, p. 86). Obviously, the Human’s crisis started much earlier, with the “death of God” announced by Nietzsche, only to end up – in a similarly apocalyptic note – in the death of the “Human” itself, as was decreed by Foucault yet, within this entire process, the Marxist contribution is not negligible. Calinescu adopts here Althusser’s perspective, one of the most important Marxist thinkers of our time, according to which “humanism remains but a mere ‘ideology’ and in so far as Marxism has proclaimed itself a ‘science’, it must, logically, adopt an anti-ideological stance and, implicitly, an anti-humanist stance as well” (*supra*, p. 86).

It is this “fundamental ambiguity between science and ideology” that explains, in Matei Călinescu’s opinion, the penchant for Marxism exhibited by certain strands of the historical avant-garde or the neo-avant-garde. Humanism’s crisis is followed through by a crisis of ideology in general, something which is visible on a number of levels yet, carrying important aesthetical consequences: the refusal of placing value judgements and/or of focusing on a particular scope, both of whom characterise a good deal of the avant-garde art, whether this is older or more up to date.

Where I differ from Matei Călinescu is when I am inclined to see these manifestations as consequences of the humanism’s crisis rather than symptoms of an impending crisis of ideology. The ideological factor has always been a value-judgement’s inhibitor and, as long as we are ready to accommodate the existence of an ideological plurality or, in other words, the existence of several “reading systems” then, the axiology question can best be avoided or rendered relative. Equally, it is only apparently that ideologies help to maintain a teleological tension; in actual fact, they pulverise the intended scope into (a myriad of) more or less immediate objectives. I tend to believe that this contemporary “anti-teleological orientation” is also driven by humanism’s crisis. Of course, this can only be true if we consider humanism

to be something more than just a mere ideology. In other words – and to finish what I was about to say – humanism’s crisis is not a particular aspect of ideology’s crisis, for it may well be its exact opposite.

Towards the end of this chapter, Matei Călinescu distances himself from a couple of relatively wide-spread mores in American (literary) criticism of conceiving the avant-garde and its rapports with what precedes and follows it. He does this in a sequence, titled *Avant-garde and postmodernism*, which was meant to fill in for the absence of a special presentation of this most recent literary and artistic phenomenon, in the book’s initial version, dating from 1977. In fact, post-modernity’s arrival or, better said, the debates triggered by it, bring to the fore the sheer distance separating the European and the American representations of this modern revolution.

In the American critique an *equivalency* – this euphemism is used only to avoid calling this *confusion* – is being made between modernism and the avant-garde. The European vision – which Matei Călinescu shares – draws a clear distinction between the two movements, without negating the complex rapports of “dependency and exclusion” that govern their relationship. Our author’s argumentation is, arguably, definitive: “As for modernism, regardless of the specific representation of the term in different languages or by different authors, it fails to express that sense of Universal and hysterical negation which is so characteristic to the avant-garde. Modernism’s anti-traditionalism is, more often than not, subtly traditional. This is why it is so utterly difficult, when viewed from a European perspective, to conceive of authors, such as Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann, T.S. Eliot or Ezra Pound as representatives of the avant-garde” (*supra*, p. 95). Moreover, Matei Călinescu launches a personal hypothesis with regard to viewing the avant-garde as a “parody of modernity”, which offers him a chance for an aesthetical reflection of great finesse, as memorable as it is valid in itself, whilst almost detached from its very object. (I wonder whether one cannot talk in these very same terms about postmodernism’s parodic qualities as they were primarily exercised against modernism.)

The second approach on which our author’s opinions differ (from that of American exegetes) concerns post-modernism, more precisely, with regard to the incorporation of the avant-garde within postmodernism, and the confusions resulting thereof. Paradoxically, both these validations can be found in the books written by the same author, Ihab Hassan, a world-renowned figure for his contribution to defining postmodernism. On the one hand, he includes, in his acceptance of modernism, the historic vanguard and, alongside it, virtually “any movement and almost every personality of some importance to the Western culture, dating from the first half of the [twentieth] century” whilst, on the other hand, he considers postmodernism to be “something that is, largely, an extension and a diversification of the avant-garde, pre-dating The Second World War” (*supra*, p. 97). In other words – whilst somewhat overemphasising the point – we could conclude that, in Hassan’s representation (the way Călinescu presents it, without insisting on the contradiction), postmodernism is essentially similar to... modernism. The nucleus of this likening is constituted by the avant-garde itself which, by subsuming or even integrating it into either modernism or postmodernism, the American critic simply eludes it altogether, something which results in

it losing its independent significance and/or specific weight. Whilst this opinion is by no means singular in America, we are probably entitled to see in it a consequence of the fact that American exegetes have simply not been confronted by an avant-garde phenomenon of its European scale and magnitude.

The relatively systematic distinction that Ihab Hassan draws between modernism and postmodernism is therefore unfettered by the avant-garde's distribution in both eras. The subsequent criteria setting the two movements apart are antiformalism (Peirce, James, Holmes) and postmodern anti-elitism. Other benchmarks acquire in postmodernity specific representations and functions that are different from those acquired during the modernist era: urbanism, the technological drive, the de-humanizing effect etc. and, at this particular point in the discussion, Matei Călinescu voices his reservations. Here is but one of them: "The argument according to which the postmodern culture is anti-elitist because it is popular – with particular reference to writers, who are no longer ashamed by the 'bestseller' phenomenon – looks to be an utter sophism. Being popular in this day and age means creating for the market, answering its demands [...]. The result of submitting to the market forces is neither elitist, nor anti-elitist (both notions have been overused to the maximum, until they were voided of sense)" (*supra*, p. 98). Even though the validity of this last sentence appears to be questionable, the examples offered by the author seem to have an inbuilt ability to turn this dispute to its advantage: "As regards the truly great artists representing the spirit of postmodernism – such as Beckett or even Pynchon, for example, are – they are no less popular or accessible to the public at large than were the most sophisticated amongst modernist or avant-garde writers" (*supra*, p. 98).

Yet, in the last sequence of his discourse on the avant-garde, Matei Călinescu manages to surprise us: after documenting and publicly defending the existence of an avant-garde concept, distinct from modernism and postmodernism, he seems to take a step back, by seeking refuge in a compromise solution. Without offering any special argumentation to support this claim and despite the fact that he had already made a unitary presentation of both the historical avant-garde and of the neo-avant-garde, he now seems ready to dissociate one from the other by attributing each one of them to either modernism or postmodernism, respectively. Accordingly, he claims that there could now be "a new, postmodern avant-guard", which is also "profoundly intellectualised" (*supra*, p. 98) that could be measured up against "the old avant-guard". What then is there left of the distinct concept of the avant-guard?

A difference between the historical avant-garde and the neo-avant-garde undoubtedly exists yet, these differences are not so striking to allow their separation and subsequent pigeon-holing to other movements. And even if such a net distinction were still imaginable, entitling us to speak of an avant-garde stage in modernism and post-modernism, respectively then, the avant-garde concept itself would become useless.

There are a number of irreducible, incomparable even elements pleading against such a (reductionistic) division. The avant-garde's *anti-aesthetic* (Meyer, Ross)² and/or *antiformalist* features distinguish it radically from modernism. (In this succession of ideas the placing of the French "new critique" – and of the French literary theorist, Gérard Genette, in particular – within the postmodern avant-garde frame (*supra*, p. 99) seems ever stranger. Both

“literarity” (Derrida) as well as “literality” are typically modernist concepts.) With regard to the relationship between the avant-garde and postmodernism, the most convincing argument in favour of their firm dissociation is brought by Calinescu himself (even though his argument had been facing the opposite direction) when speaking (according to Leonard Meyer) about “stasis” as being one of the characteristics of contemporary culture.

He is, of course, well-aware of the paradox resulting when placing together the terms *stasis* and *avant-garde*, and he meets the challenge head-on: “One of the telling characteristic of our era, which is revealed by the public condition of the new avant-garde, is that we have become accustomed to change. Even the most extreme artistic experimentations seem to raise far too little interest or enthusiasm. The unpredictable had become predictable. Generally speaking, the ever increasing pace of the changes tends to diminish the relevance of any particular change. The new is no longer new” (*supra*, p. 99). The opposition between the current mentality and the mentality of the historic avant-garde is defined accurately and with much gusto: “The old avant-garde, destructively, sometimes deceived itself into believing there really were new avenues to be opened up, new realities to be discovered, [and] virgin territories to be explored. Today, however, after the “historic avant-garde” had enjoyed so much success whereby it has been turned into a “chronic conditioning” of the arts, both the destruction rhetoric as much as that of the novelty factor have lost all traces of heroic attraction” (*supra*, p. 100).

What still remains though is the association made between this “stasis” and the “postmodern neo-avant-garde”. In support of his thesis, Matei Călinescu quotes Leonard Meyer’s subtle remark, according to which this stasis “does not mean the absence of novelty and change – a complete and utter calmness – but, rather, the absence of an orderly sequential change” (*supra*, p. 100). Yet, could the definition of any avant-garde, including here the new, so-called “postmodern” avant-garde do without even this type of change? Why then is there any need for a new avant-garde when all this could be but a plain and simple case of postmodernism?

Tolerance, pluralism, “the increasingly modular structure of our mental Universe”, the stasis, alas, all of these do not necessarily plead for the existence and the consistency of a new avant-garde; rather, they plead for a different social and cultural age which, for lack of a better term, we call postmodernism. The term avant-garde used here i.e. in the syntagm “postmodern neo-avant-garde” preserves only its etymological sense, shedding its typological one. The neo-avant-garde, defined as stasis can no longer belong to the avant-garde, but to postmodernism.

I believe that the movements for which Matei Călinescu uses the catch-all *neo-avant-garde* must, in turn, be further dissociated: some of these are indeed neo-avant-garde i.e. re-editions in new contexts and, as such, acquiring new meanings to the avant-garde phenomenon, whereas others are already forms of postmodernism. If we stubbornly insist in marking the innovative character of some of the post-war currents then, instead of using “neo-avant-garde” we ought to rename them – going beyond the slightly risible dissonance of the word itself – as pre-postmodernist(!).

Yet, what good could there be in such a terminological and situational debate in this day and age when “the old and the new, the construction and the destruction, or the beautiful and the repulsive have become, through categorization relativization, almost voided of sense”, as the arts blend with the anti-art (Marcel Duchamp) whilst the stasis has become “the major criterion for any significant artistic activity”? (*supra*, p. 100) All of the above are but a consequence of modernity’s very own contradictions that have led to an imaginative crisis which the avant-garde further exacerbated.

.....

The chapter on postmodernism, which Matei Calinescu adds to the 1987 edition of his book, does not constitute a mere add-on, for it clarifies here some of the demarcations made in earlier chapters. And, at the same time, whether explicitly or not, these chapters’ revision flows from the author’s integrative endeavour in his quest to present postmodernism as one of modernity’s aspects, or “faces”. “Ten years ago, in the *Faces of Modernity*”, he says, “I was considering postmodernism as one of the avant-gardes’ subcategories, essentially, as a contemporary avatar of the old avant-garde” (*supra*, p. 186). We can now understand better what the “postmodern neo-avant-garde” means for our author or, otherwise said, we can see that, in actual fact, he was attaching it to the avant-garde rather than to postmodernity; more so, postmodernism itself was conceived as a “contemporary avatar of the old avant-garde”. This last section, in particular, has every reason to shock and, not surprisingly, Calinescu abandoned it in the end.

He still maintains the opposition between modernism and avant-garde yet, he considers necessary to revise it in such a way as to “incorporate the recent opposition, much firmer this time, between modernism (including here the avant-garde) and postmodernism” (*supra*, p. 186). Thus, the rapport between modernism and the avant-garde no longer is (in this chapter) one of “exclusion” but one of inclusion.

Pressured by postmodernism – which in the meantime, has taken over not just the literary and artistic critique domain but also, over the social sciences and epistemology, too – Matei Călinescu adopts the American vision of the avant-garde as forming “an integral part of the modernist project” (*supra*, p. 186). Still, if he discusses postmodernism in a book about modernity, he does so because he considers it to be “not a new name given to a new ‘reality’, or ‘mental structure’, or ‘world perspective’, but a perspective which allows certain questions to be asked about modernity in its few embodiments” (*supra*, p. 187). The author’s motivation is seducing while being mostly productive yet, why all this reluctance to admit to the possibility that postmodernism is *also* a name given to ‘a new reality’, ‘mental structure’ or ‘world vision’ as it appears from its very analysis?

Matei Călinescu is, however, extremely reluctant to give real substance to the term *postmodernism*. Even against a corpus of illustrative writings, which he himself had put together, he feels obliged to add: “... better said, of writings considered as postmodern” (*supra*, p. 199). Moreover, he considers his very own perspective on postmodernism as being “metaphorical” and based on “family resemblances”, “physiognomic” even.

This nominalist type of precaution is in fact present throughout his book, in forms that are more or less explicit. The author's conviction is that the terminological adventure remains independent from the artistic one. There is only one instance where he is seemingly affirming that "the history of the word largely coincides with the history of the phenomenon which it designates" (*supra*, p. 82) – namely, with regard to the *avant-garde*. The assertion is anguishing since it instantly begs the question: what happens then in the rest of the cases where a parallelism is missing? Can there be a conceptual history possible without a premise, even the presumption, admittedly (it goes without saying, requiring constant discussion and verification) that behind this spate of concepts there still are certain facts pertaining to literary and artistic history? Have we not reached the stage – up to a point, certainly – where realism has become inevitable?

The very type of research undertaken by Matei Călinescu obliges him to prioritise the crystallization of the concepts in question whilst referring to one writer or the other only when the needs of the theoretical or terminological debate require him to do so. Even in the case of fortuitous coincidence posed by the *avant-garde*, there is little mention of the *avant-garde* literature *per se*. It is equally surprising and symptomatic too watching the author explaining the *avant-garde* concept's survival in the '60s, not through the neo-*avant-garde*'s manifestations, but due to the fact that the concept had been "secretly protected from its own internal contradictions..." (*supra*, p. 84).

There is a curious phenomenon going on: not just once, especially during the first part of the book, the terminological avatars are left to their own devices when having to give an account of the literary movement's evolution proper, about which the author has little to say other than in the briefest of passages. The terms (used) have, of course, their very own history, which is different, separated even, from that of the works themselves yet, not independent. On the one hand, there is always a gap left between the manifestations of a particular movement and its artistic achievements: not only because the former usually tend to be maximising (some times even hyperbolic) but also because, sometimes, they happen to be minimising, in other words, they fail to become conscious, they fail to signal certain specific aspects of the works they represent, at least from a theoretical point of view. Failing to follow this ensuing gap closely enough, Matei Călinescu becomes, inadvertently, the victim of certain deductions of a "realist" type.

It is true that a confrontation of the terminological signifiers with the reality on the "ground" at various times (in its "historical" evolution) would have led not only to an extension of the research undertaken but also to a significant change in the structure and overall finality of such a book. The positioning of a particular writer within a certain literary current or another may lead to a search for ever more accurate specifications and never-ending controversies. I do believe though that establishing – for every term considered for discussion – a corpus of "safe" literary works (by that I mean the least likely to arise controversies) would have clarified better the author's own theoretical standpoint whilst avoiding potential confusions or puzzlements. A proper periodization would have added to its exactness i.e. in terms of consistency had this

been the result of the difficult harmonization between concepts and illustrative artistic and cultural facts.

There is no single chapter of the book where the absence of framing a literary corpus is more keenly felt than it is in the introductory one, where modernity and postmodernism appear many times over as synonyms. What strikes us first is the fact that Matei Calinescu gives great width (temporal hence, implicitly semantic) to the term *modernity*. When speaking of Étienne Pasquier's "modernity", for instance, he feels the need to use inverted commas yet, when he speaks of authors which he defends – Ronsard, Du Bellay, Peletier – he does not shirk away from calling them *modern* (without any inverted commas whatsoever). In fact, these authors would fit the modern type yet without them having any modernity to speak of. On the other hand, modernity is stretched right up to the avant-garde, which it implies and prefigures: "Probably, there is not a single feature of the avant-garde, in any of its historical manifestations, which had been implied or even prefigured in modernity's more general sphere. However, there still exist significant differences between the two movements" (*supra*, p. 66).

Undoubtedly, having such a loosely-defined modernity concept allows the author not to treat the apparent differences between various cultural and literary movements, in view of their more or less radical programmes, as absolute. Every one of these movements gains from appearing as a "face of modernity". Modernity itself gains, in terms of its diversity and complexity. Yet, there is someone (or something) that gets lost in this ample encompassing, which is insufficiently differentiated. By extending the term, with particular reference to the past but also with regard to the future, Calinescu leaves undefined (or at least, insufficiently defined) the very core of modernity, its hard core – modernism.

One can talk of a modern era starting in the Renaissance, during the Enlightenment. Romanticism could also be considered as one of the "faces" of this most spacious modernity, yet modernism is that particular movement which only starts during the last quarter of the nineteenth century, via an ever-increasing dissociation from Romanticism. Modernism opposes therefore Romanticism, even if it carries its ideas and its initiatives further, same as it would happen later, when the avant-garde would radicalise (sometimes, to the point of affirming its opposite) the Modernist programme.

Călinescu seems not to sense the dissociation between modernity and modernism as being indispensable, though this would have facilitated, among other things, postmodernism's integration into modernity. What seems important to him is to underline "the indissoluble link between modernism and modernity: "... modernism [...] is essentially the search for modernity", he wrote (*supra*, p. 55).

However, it is no less true that our author invokes "an independent notion of modernism", whose sense is preceded and conditioned by the establishment of the distinction between *modern* and *contemporary* (*supra*, p. 60). We are even told that, at the beginning of the twentieth century, "the movement called modernism becomes fully aware of itself" (*supra*, p. 61). We are also told that "the identity between time and self constitutes the foundation of the modernist culture" (*supra*, p. 8).

Yet, at the same time (and occasionally, even on the same page), the confusion between modernity and modernism lingers on. We have seen before that the avant-garde and modernism are considered – on a level playing field – as “two movements” (*supra*, p. 66). Somewhere else (*supra*, p. 64-65), modernity is defined as a “culture of discontinuity” and it is characterised by “rupture and crisis”. Are these not features of modernism, rather?

Unlike his American colleagues, Călinescu distinguishes, in a most convincing way, modernism from the avant-garde, though he fails to differentiate clearly modernism within modernity itself. Here is a further example of unexpected equalisation within the frame of a laudable dissociative effort: “It is crystal clear that the avant-garde would have been difficult to be conceived in the absence of a distinct and fully formed conscience of modernity; in any case, admitting to this fact does not justify the confusion between modernity or modernism and the avant-garde, a frequently encountered confusion in the Anglo-American critique, which the current terminological analysis will try to dispel” (*supra*, p. 66).

“Modernity *or* modernism”, that is the question. Our critic does not seem prepared to give modernism a literary reality, though he makes detailed forays into the historical timeline of the term’s acceptations. He refers more than once to some of the pivotal modernist authors, such as Proust, Thomas Mann or T.S. Eliot yet, fails to establish that much needed corpus of modernist oeuvres. We all know how particular oeuvres are resistant to being pigeon-holed to any given conceptual pattern, and we also know how this pattern is, in turn, lacking in unity and homogeneity. The risks inherent in such an undertaking are nevertheless inevitable in the sense that they have to be assumed.

.....

These questions and/or objections serve no purpose other than verifying the flexibility and toughness of an imposing theoretical construct, admirable in so many ways. First and foremost, Matei Călinescu’s fair measuring of accents and balanced judgements are indeed admirable. His preferences do not lead him to overbidding whilst his problematizing vocation does not obscure poor value judgements. (His stylistic considerations vis-à-vis the *kitsch* phenomenon constitutes particular exemplars for the safety of his value judgements.) The author knows how to put an end to his classifying endeavour the moment the crowding of details, variables and nuances risks pulverising the concept itself. He always knows how to make chronology meaningful, how to make sense of the evolution by evidencing essential connexions that are so often hard to trace.

Though his book is dedicated to notions entering the semantic areas of modernity, Matei Călinescu does not shirk away from highlighting the abuses made vis-à-vis tradition. Those accusing the modern civilization are not necessarily (and automatically) taxed as reactionary retrogrades. Even extremist movements – regardless of how promising they appear to be in theoretical terms or how provoking they may be in terms of their foreseeable social effects – are considered carefully, benevolently yet, critically too. The author does not get carried away by any fashionable tendency, be this ideological or artistic and, amongst other considerations

too, one symptomatic detail about him is that he does not consider dated certain critical works, published in the '60s.

Whereas he remains conscious of contemporary humanism's limits, Călinescu does not trifle with the various forms of anarchism and counterculture that so many of his fellow American intellectuals are seemingly inclined towards. The Marxist and the *Marxified* exegete clichés are met with short, polemical bursts, whereas socialist realism provokes, retrospectively, (a lethal dose of) poised sarcasm. Such sequences, however, remain atypical instances for his overall intellectual conduct, which is neither Manichaeist nor is it impassioned. The critic does not absolutise the aesthetic value and does not consider elitism to be a merit in itself; whilst failing to "demonise" the market, he does not consider it to be an exclusive criterion, either. He also makes a net distinction between being a public success and the value of intellectual credibility (*supra*, p. 178). The dialogical, Bakhtian polyphony disseminated by him verifies once more his constitutive Olympianism.

Without ignoring certain ideological and methodological thresholds, Matei Călinescu positions himself firmly within a *qualitative* meditating and writing frame, conceived in such a way so as to transcend the act of translation. He remains a thinker that is able to clarify whilst transfiguring his thematic by applying spiritual lucidity to a rigorous observation of the subject at hand, enriching, surpassing and extending its scope through a number of observations made *en passant*, remarkable by their resounding fairness and extreme subtlety.

Five Faces of Modernity is more than a mere conceptual history endeavour, it is a synthesis of culture, from which none of modernity's major problematics are missing. Whilst considering his field of expertise more from a European rather than an American perspective and adopting in the analysis of certain American phenomena a European point of view even, Matei Călinescu offers us a meditation on the historical sources of modernity that starkly brings them into relief, on modernity's landed aporias and its chances of survival in an intoxicated world of the future.

The conceptual landmarks chosen by Călinescu allow him to build a coherent World view out of (puzzling) sections. The epoch which we are currently traversing is offered a reflection in which it can consider itself. Moreover, he is exploring not just the attested terminological configurations but also, their creative theoretical potential. It is this very last quality that brings into relief its book amongst many other successful endeavours of memorable syntheses of modernity and postmodernity. All of this and even more make me confident in my final conclusion about this book being an epochal synthesis. I would wish this appreciation to be understood – not merely as homage to the author's constant preoccupation for literality – *littéralement et dans tous les sens*.

NOTES

1 *Aspecte literare*, Bucharest, 1965, p. 333.

2 Meyer, James and Ross, Toni, *Aesthetic/Anti-Aesthetic: An Introduction*, Art Journal, Vol. 63, No. 2, pp. 20-23, Published by: College Art Association (summer, 2004).

The Figure in the Carpet

MONICA SPIRIDON

I could say that I had a special friendship with Matei Călinescu. This friendship was based on a blend of congeniality and recognition of common cultural affinities, seasoned with enough incompatibilities to harness a spirited debate that also had a ludic fibre to it.

To give one single example, we were both fascinated by imagining an age during which we would have liked to have lived, if we had a choice. Our wishful choices were converging towards the end of the nineteenth century, when we could have benefited from a certain tranquillity pleasantly combined with the comforts brought on by civilization; we would have travelled short distances by coach and long ones by the Orient Express.

Things were different when the rules of the game were imposing that a choice had to be made about the cultural age during which we would prefer to have lived. Matei was declaring that he would have chosen the avant-garde, though I still believe the baroque would have suited him better. I, for one, would have preferred without a shadow of a doubt the Renaissance yet, he was insisting that classicism would have fitted me like a glove.

Anyway, the imaginary screen play where I frequently meet Matei is one where we're chatting against a background of prolonged *flâneries* through various urban spaces (Bucharest, Paris, Munich or Bloomington) from the scenery of which there is seldom missing the café-bar.

In the following reverential regards, I will try to capture not so much the profile of the man which was Matei Călinescu, but rather the tropism inherent in his writing.

I believe that there can be distinguished at least two unifying criteria between Matei Călinescu's books on critique and those on literary theory, otherwise heterogeneous, that have been published in two different languages and cultures: on the one hand, his vocation as an intellectual discourse analyst (in all of its aspects, be they ideological, rhetorical, moral, thematic or formal) whilst on the other, his propensity towards categorising in the synthesis sphere (which is, mostly, a nominalist type of propensity).

We could eventually consider the extent to which these convergent propensities support one another.

His debut volume – *Titan and Genius in Eminescu's poetry: the significance and directions of Eminescu's ethos (Titanul și geniul în poezia lui Eminescu, Bucharest, 1964)* – suggests that a creative typology had to be established, apparently following in the footsteps of those authors' previous studies about Eminescu (in particular, D. Popovici, as has already been mentioned before). Still, it is easily apparent how his investigative ethos differs markedly from that of his predecessors. In the simplest terms available, Matei Călinescu signals the existence of a Bifrons (demonic) Eminescu, whose Janus effigy would later be legitimised by

Ion Negoïtescu, in a fundamental book. More recently, one of D. Popovici's descendants, Matei Călinescu, appears himself as a precursor of Ion Negoïtescu. Why so? Because, by comparing him to the former, he interprets Eminescu from a *visibly positioned* standpoint, same as the latter does: from a particular type of aesthetics perspective, which emphatically relies on the modernist experience.

From here onwards follows another differentiation in Matei Călinescu's book by comparison to the preceding *Eminescologists*: the interest shown in placing a creative physiognomy – individualistic or as a group – in ample epistemic frames. Regardless of their immediate object, the interpretations offered are constantly quartered within the perspective offered by the symptomatic relationship between an intellectual (Eminescu) and the Time of his era. In the conceptualising perspective offered in the book, *Eminescianism* becomes an ample sensibility category that prefigures a series of cultural options becoming available in the twentieth century.

As it is reread now, with the benefit of the hindsight offered by his latter works, Matei Călinescu's debut book attests the keen and rather precocious interest of the author for the intellectual rhetoric of the past two centuries.

From the same alleged perspectivist angle, European Classicism is approached in a monograph volume. The book's problem-specific design closely follows the avenues opened up by the history of ideas, in the following centuries. (A single example of this occurrence is the career made by the neo-baroque in our century.) Taking advantage of the opportunity thus created, the author reveals, with much practical spirit, the convergence and the stability of the hypotheses advanced on classicism, dispersed and sometimes diffusely permeating most of his syntheses. What I mean by that is that in his book on Eminescu, or in his other book on modern poetry as well as in his latter book theorising on the ages and faces of modernity, classicism is ritually invoked as an *ab quo* element. And this is because Matei Călinescu's fixed vantage point always allows an optimal perception of the *creative differentiation and its labile norms*.

As a confirmation of the above, Matei Călinescu's doctoral thesis demonstrates how the modern poetry logic radically contradicts primarily the classical axioms of poetic language: its imitative function and its sheer instrumental value. Starting from this point, poetry surpasses yet another landmark, namely romanticism – preponderantly relying on the expression of emotiveness and creative imagination – to reach, progressively, the current use hypothesis on poetics, as a particular form of handling language in the manufacturing of the sense.

Of the volumes preceding the exile, these two most evidently betray the speculative continuity with particular versions of modernity's grand syntheses, that were to be later published across the Atlantic: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Indiana University Press, 1977) and, respectively *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Duke University Press, 1987, the revised edition, where a new chapter *On Postmodernism* is added, and is subsequently translated into Japanese, Spanish and the Romanian language – published at Univers Printing Press, in 1995). A series of studies and “satellite” essays, published in various magazines or in collective volumes enter, before and after publication, in its gravitational sphere. I believe that special mentioning has

to be made to the *Modern, Modernism, Modernization* chapter, which was published in the volume edited by Walter de Gruyter, *The Turn of the Century* (University of Antwerp, 1992). Apart from this, for over a decade, Matei Călinescu had been one of the animators of the tempestuous international debates on postmodernism and/or co-editor of several critical anthologies dedicated to this matter.

It must be said that in its final version, which included all five faces, the book achieves the record of putting a “house” – inside which a Babylonian chaos seems to be prevailing at this point in time, one where everyone can express themselves as they see fit – in order.

Matei Călinescu’s American synthesis on modernity offers maximum return on the investment made through the two defining tendencies of his production as an anatomist and historian of cultural forms: the propensity towards nominalism and, alongside it, a type of perspectivism open to contextual pressures – ideological, writ large – as has been exerted upon the artistic creation at various times in history.

The book is an indispensable guide allowing one to find their way through modernity’s topography, signalling the errors and the projective illusions fuelled by its acceptations and definitions, for over a century. It is the product of a modern intellectual, committed to prospecting modernity and, in parallel to that, someone committed to verifying his own tools. One must at least mention that self-reflexivity constantly shadowed Matei Călinescu’s oeuvres, his poetry writing and prose as a cultural radiography.

Upon the concept of modernity Matei Călinescu operates a triple semantic projection. Firstly, an axiological angle involving an added value or not. (Modernism arose as a pejorative concept, for instance.) Secondly, there is a historical angle, postulating the term’s acceptation as covering a certain segment in the cultural time. (Modernity starts around the conventional year 1950; afterwards, the *new* acquires an offensive character.) Finally, there is a strictly typological angle, with a propensity on the qualitative aspect of this instrument for systematising such a category. (It is admissible, for instance, to speak about the modernity exhibited by an author from the middle ages.)

In the book itself, modernity is defined as a relationship concept, committed to operating amongst multiple oppositional tensions. On the one hand, it is opposing tradition and/or its forerunners, generically speaking. Afterwards, it opposes the bourgeois modernity, which believed in utility, rationality and progress. (As the author distinguishes between the two types of modernity, which are in permanent conflict. One of these is aesthetically-cultural whilst the other pertains to the social realm of civilization. The first rhythmically appoints itself as a response to the other – generated by technological progress, the industrial revolution and the mass-media, giving birth, in the process, to the mass-culture phenomenon).

At last, modernity opposes itself, as it threatens to turn itself into a source of authoritarianism and even a hypostasis, seen here as an underlying reality of tradition.

Every one of the five faces of modernity identified in the book are the result of an intricate play of forces, including complementarities and contrasts, all of whom are projected onto the background of this triple tension mentioned before.

Another fact worthy of attention concerns Matei Călinescu's acceptance of the literary terminology's parallel regime against that of (artistic) creation, without suffering from the nominalist legitimacy-lacking complex.

It is illustrative in this respect the remarkable study made by published in the volume *Exploring Postmodernism* (co-edited by himself and by D.W. Fokkema). He warns against the danger of turning our working concepts into ideal essences, or resolutely probing their "reality" or, in other words, their inclusion amongst other historical accessories.

The *Rereading* volume (Yale University Press, 1993) – which I have to admit to it being the book I like best out of Matei Calinescu's entire oeuvre – articulates most explicitly, into a theoretical project, a series of diffuse obsessions, which are present in his earlier writings. In time, rereading has been turned into a theoretical arch-thematic, involved in the literature production, consumption and evolution. In fact, this volume has had a sequel in the making, under the working title: *Rereading Poetry*.

The regressive perspective adopted in studies of cultural morphology – whereby Matei Călinescu's observational vantage point is placed within his own time, much as the landmarks of his aesthetics are – automatically involve a migration from the present towards the past, meaning an act of rereading.

Let us not forget that in the author's memoirs, the act of rereading is invested with an essential dignity. Equivalent to a retroactive recuperation of the lost sense, rereading becomes the instrument for resisting the mystification of history. In the terms in which it is being defined, in the Preface of the volume's third edition, post-censorship becomes, in turn, a perverse variant of rereading, betraying the equation writer/power which is specific in relation to a certain point in time.

Therefore, it is not at all surprising that in most of the aspects revealed in Matei Călinescu's books, literature is read, reread and is even from its end towards its beginning and not the other way round. As a monographic object of study, rereading is an instrumental concept, a speculative visor and maybe even an epistemological metaphor.

The book suggests a coherent theory of rereading, starting at a crossroads where poetics, philosophy, ethics, psychology, the theory of mentalities and even politics meet. Rereading is understood as a moment in the great chain of repetition where reading, writing, rereading and rewriting become simple names which are accidentally different yet belonging to the same creative gesture.

Practically, what is currently termed *reading* is but a Utopian ground zero: upon measuring against it, everything else is rereading. Matei Călinescu makes a methodical inventory of the specific dimensions and the essential strategies of rereading. Viewed from a normative, therefore canonical, perspective, the hypothetical polarity reading-rereading allows the author to peek through its visor to watch the chicanes and the various ages of the Western mentality. It opens up towards the historical horizons of the perpetual confrontation between New and Old in Creation, following closely the manner in which the rapport reading-rereading had been formulated, at key points in the modern cultural conscience and, particularly, what other values, outside literature, had been frequently associated to it.

If we admit the internal coherence hypothesis, whereby there are no spectacular advances or ruptures in Matei Călinescu's writing then, it worth mentioning the project which was started at the Woodrow Wilson Center, in 1994-1995, *The Intellectuals and Nationalism in Eastern Europe: The Case of Romania (1930-1993)* a project that still remains operational. Its initiator quarters in this main area of interest: perspectival rereading of the discourse belonging to successive cultural ages, the clarification of conceptual and valuing milestones, the role played by intellectuals, in particular, the role of these creators within contemporary mentalities' dynamic etc. Thus, the book on Eugène Ionescu is but a piece which has been separated from this mosaic.

Through everything he wrote, at home or abroad, and regardless of the diversity of genus, thematic, methodology or language, Matei Călinescu enlightens the tension between the Multiple and the One in culture, by turning it into a constant subject of meditation.

Maybe this way will become clearer why I continue to believe to this day that the best cultural age for this intellectual that passed away would have been the baroque.

Matei Călinescu or the ethics of „deference success”

ALEXANDRU MATEI

Critique cannot legitimately aspire to anything beyond a deference-type of success and, for that reason alone, it has to meditate primarily to the kind of language it uses: not so much in terms of its accessibility or inaccessibility, but more in terms of its internal or external validity.

Matei Călinescu

For a while now, I have become definitively convinced: Romanian culture is allergic to theory and it has every reason to be that way. History is most unpredictable here hence, Romania’s history of philosophy can merely tell us that one day it’s fine, the next it’s black. Nothing is ever that clear cut, not even the black depths of hell, if only! Romanian literature has little time for linguistic innovations starting *from, within* and *for* its Romanian language host. Therefore, one wonders, what good is there in having literary theory?

Romanian political philosophy is, on the one hand, largely reduced to a moral discourse about religious beliefs whilst on the other, it passes various *judgements* for which the sole evaluating criterion rests with personal experience i.e. if I had a bad time then, it was generally bad or, if I had a good time this means it was plain sailing for everyone else. The truth is we get by. We do not collapse yet, we are not top of the pile either. If we cannot invent anything worthy of the name, at least we can get to know each other better and forget about worrying by using intense social networking. At least here, on our own turf, we can be admired or cursed or, we can be heroes or victims, because this is our own world which no stranger to its confines knows any better – so, we can pretend this world is but the Universe itself.

Considering language in terms of its internal or external validity cannot constitute a worthy rallying call made by a Romanian critic to its peers. Being preoccupied with the coherence of your own discourse alongside the foreseeable consequences of it being uttered beyond the page it was written on seems to be but a Wittgensteinian-type of critical pursuit – as it actually is, in its final analysis. The Romanian critic who formulated this pursuit could not have remained forever just a Romanian critic. And nor did he stay that way.

Today, I read for the first time excerpts from *Fragmentarium* – the tenth title in Matei Călinescu’s bibliography. He was 39. This was the year he left Romania for the USA. I read there articles published between 1968 and 1973, where he reflects on other literary criticism, philosophy and European literature books. Matei Călinescu writes as every other European intellectual does. He quotes in French and translates quotes from other foreign books. He gives thoughtful consideration to everything he writes – the first of these texts is also the longest

and it is about irony as a condition for the morality of writing: a rubricator of these “fragments”. Now watch him rise to the surface: “the problem with literary anonymity is mostly a moral problem and only afterwards it becomes an aesthetical pursuit” (the decision or the consequences of anonymity always have a moral explanation to them); “the interpretive effort incorporates an inalienable moral value” (interpreting results in making semantic decisions with varying buoyancy values; as long as these always imply an *other*, they attain a moral value); “irony – the supreme hubris and the supreme humility also”; “for Levi-Strauss, ethnography is, of course, a science yet, beyond that, it is the expression of a moral attitude [...]”

Now: reading Matei Călinescu here, in *Fragmentarium*, I cannot possibly see how he could have continued publishing in Romania for much longer, without making compromises. Who wouldn’t get angry listening to Matei Călinescu speaking about the morality involved in the act of writing, about the sanitising role played by critique and philosophy, and the ultimate exigency of “anonymity” as fulfilled by great writers? This is 1973, and the literary circle “Flacara” (the Torch) is about to come into being; a year later, Ceausescu becomes president whilst holding on to a sceptre; in 1978, unable to keep quiet, Noica publishes “The Romanian Sentiment of Being”. Once more, I offer a quote from Matei Călinescu: “Ironical silence may occur in many situations that refuse to be pigeon-holed”. In the ‘70s, the word family bonding around the noun “Romanian” was getting pinned into an insect collection box; the syntagm, in which the ideological sentencing pin was inserted, during the last decade of communism, was the well-known: the Party – Ceausescu – Romania. The chance of being a Romanian intellectual was but a Fata Morgana-type of mirage, here in Romania. Matei Călinescu is neither the first nor is he the last intellectual whose destiny proves that a Romanian intellectual cannot remain an intellectual *per se* other than by going into exile. Before 1989, in Romania, there was a manifest impossibility to follow, without derogation, Matei Călinescu’s prescription: meditating on language as the foundation of the critical act. The moment a Romanian writer chose to pursue a career – thus becoming institutionalised in the process – he was obliged to make amends to the standard of exigency of such morality. Nowadays, acting as a public figure on the Romanian intellectuals’ stage involves different types of compromises and alienation.

As happened before with Eliade, it may well be that Matei Călinescu resisted as a Romanian intellectual, by preserving his status as a Romanian language writer. It may well be that Romanian culture is like a mother that has to be left behind before one gets affected by the mummy’s child syndrome. In 1996, walking the Cismigiu park’s alleys, I read Matei Călinescu’s *The Life and Opinions of Zacharias Lichter* (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*) in its new edition published by Polirom. Previously published in two editions, one in 1969 and the second, in 1971, this book reminds me of Robert Musil’s *The Man without Qualities*. Placing this *man without qualities* on a pedestal, at the height of communist fervour, smacks me as a subtle form of anti-systemic resistance, rather belonging to the (epistemological awakening) avoidance techniques later suggested by Michel de Certeau. This form of moral resistance prefers the avoidance of affirming suicidal assertions or compromises. This text avoided censorship simply because the censors found it harder then to attribute a political significance to this type of avoidance: “Zacharias Lichter is not only a social character but is

also one that openly cultivates a certain type of sociopathic behaviour as an expression of moral revolt and a means to his salvation: he is cynical (in the etymological and Diogenian sense), desperate and mystical at the same time, a mystic who turns his cynical negations into paradoxical means of purification” (my quote is from the author’s preface in the 1995 edition). Zacharias Lichter is a character seldom found in the Romanian literature – as hard as it is to find critics of Matei Călinescu’s stature amongst his Romanian peers. In light of such preoccupations and techniques of viewing the act of writing as a form of asceticism, I can see Livius Ciocarlie as being a critic who lives up to these exacting expectations.

Zacharias Lichter was not fond of the sea – I know how taken aback I was back then. I was about to head for the sea, to read Matei Călinescu’s *Five Faces of Modernity*. In this book, we find Călinescu in the guise of an American academic, intelligent yet modest, disciplined and moderately eloquent. Modest, as I was saying before hence, for this particular reason, unremarkable. I cannot say that I prefer Matei Călinescu, the theoretician to Matei Călinescu, the writer. Alongside Toma Pavel and Virgil Nemoianu, he belongs to those brilliant Romanian literati that offered themselves the chance to become world figures in literary theory. The eldest of the three is the one who departed us first.

Matei Călinescu departed this world at the dawn of a new era in Western critical thinking. We see now the arrival of a global intellectual who can write and publish in both English and Romanian languages, for example, irrespective of what corner of the globe he/she finds itself in. It is an era where one is no longer forced to leave their country so they can write in their mother tongue and become intellectually alienated in the process. To be able to think (critically) nowadays in Romania, one has to resist to be institutionalised. He/she has to be contented with this type of “deference success”. And this is what seems to be the most difficult thing to achieve.

I also read excerpts from *M’s Portray*. I can now say that this man, Matei Călinescu, was forced to live according to the moral principles of antiquity – which he theorised despite the fact that he may not have been that keen to practise them too. Being forced to handle the death of the life he had given. Zacharias Lichter too had been forced to assume the experience of his ill son’s death. The former dandy was forced to turn into a father stricken by the loss of his child. It was at this point that Matei Călinescu came to practice moral writing in the most direct way imaginable, without having to resort to any theoretical or fictional underpinnings. For me, this book becomes today a self-administered admonition.

Matei Călinescu – the person that I never met – shadowed while illuminating the intellectual residing in Matei Călinescu, enough to turn him into an aesthetical as well as theorising yet, discrete human being. His literary work reminds me of the shattering silence in Musil’s lonesome reflexivity yet it also has some of that transposed onto his son, M. His theoretical writing is eloquent and has a discreet limpidity about it, disciplined and consistent yet, devoid of stupendous artifices. The two styles employed remain distinct and maybe this is the true lesson to be learned from him: “Being so hard to remain nameless, it would be ideal to carry your name as if this were an accident whose consequences have to be assumed and never forgotten.” It couldn’t have been easy being Matei Călinescu.

Matei Călinescu. Notes on a posthumous autobiographical project

RALUCA DUNĂ

In an interview with “The Sunday Newspaper” (*Ziarul de duminica*), dating from the 25th of May and the 1st of June 2004 respectively, Matei Călinescu was asked *en passant* about the heterogeneity of his work, which includes poetry volumes, prose, critique, journal, memoirs and literary criticism. More precisely, he was asked whether a guiding light or even a pattern in the intricate tapestry underpinning the grand puzzle of his books could be found. The answer Matei Călinescu gave back then deserves to be read *in extenso*:

“I have always been obsessed by the vividness of my memories, even as an adolescent, hence my project, which had yet to gain consistency by that stage was autobiographical and thus, willy-nilly, I started piecing together various fragments, belonging to different genres, into a semblance of autobiography which I have yet to finalise as there are still several pieces missing from this puzzle. *Zacharias Lichter* is essentially an autobiographical work despite the fact that its main character uses a real-life model, which I have already explained. It is a personal portray yet, strangely enough, it bears no relation to my other writings dating from that period, which were either circumstantial or scholastic. I wish to draw attention to the fact that out of my past writings, *The Life and Opinions of Zacharias Lichter* (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*) is the only thing worth remembering [...] this was a book that I did not believe in for a very long time... I disowned it for many years only to rediscover it after '89, when I wrote, between '92-'93, *Memories in Dialogue* (*Amintiri în dialog*), as a series of lengthy letters with Ion Vianu where I'm discussing this at greater length...”

Interestingly enough, during this 2004 interview, out of the many writings pre-dating his exile, Călinescu retains just one piece of work, which he had previously reneged on – namely, this lyrical essay-novel, *Zacharias Lichter* that appears to be recognised now as an autobiographical piece of writing, despite it being, in equal measure, the “portray” of a real-life model. One wonders why is it that the author reclaims only this particular work out of the many writings created during his initial stay in Romania. My hypothetical answer to that is the following: all this has to do with him returning, for the last years of his life, to his initial project, namely, this Proustian autobiographical Project – whereby its autobiographic nature rests with this phantasmal recovery of his personal memory.

Matei Călinescu rekindled his interest in this autobiographical Project only after 1989. This fact owed to “the possibility of returning to Romania” and, more to the point, it owed to the distinct possibility of “reintegrating himself into the Romanian language”. His *physical* and *metaphysical* return to his mother tongue and its rather intimate cultural space, allowing exiled persons to recover their lost identity is what makes him return to poetry, via the 2004 book, *You: Elegies and Inventions* (*Tu: Elegii și invenții*), some thirty-odd years later. This same

“return” must also be linked to his introduction of “a novel Romanian chapter on Mateiu I. Caragiale”, in the Romanian version of *Rereading*, something that I will return to a little later.

According to the author’s own admissions, made during that interview, apart from the chapter dedicated to *The Beaux*, *Rereading (Crailor, A citi, a reciti)*, overall, this is “one very personal, very autobiographical book”, not surprisingly dedicated to his son, Matthew. The subject of reading is seen in this essentially academic book mainly “from a psychological standpoint and from the point of view of my own biography as a reader” hence the reason for the existence of an underlying autobiographical plan supporting and reinforcing this entire theoretical endeavour. It is for this particular reason that the “hidden treasure” reading model is so important in this book, a psychological model pertaining not just to the passions for secrets and games harnessing the child or the adolescent reader’s psychology, but also to the “recovery” of those “treasures” hidden inside the “interior castles” of the self, as Saint Augustin would have it.

Matei Călinescu admits, during that same interview, being influenced in choosing this framework for seeking the secret through rereading by Mircea Eliade’s post-war stories, where he perceived a latent secret asking to be deciphered. Moreover, an entire book was later dedicated to this quest for the secret: *About Mircea Eliade and Petru Culianu (Despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu)* a book which the author says it also “derives from an autobiographical project, representing a kind of parable, which should be read as such”...

I will not decipher here these books’ secrets and parables; I will only collect some of the shards scattered around this puzzle demonstrating there is a certain structure about it. Even if superficially considered, Matei Călinescu’s oeuvre, published after 1990, becomes increasingly autobiographical: *Memories in Dialogue*, *M’s Portray (Portretul lui M)*, *A Different Kind of Journal (Un alt fel de jurnal)* or, the poetry volume, *You*. The rest of his books, whether dealing with Ionesco’s identity and existential themes, with (re)reading (*To Read and Re-read*) or the book about Eliade and Culianu are no less autobiographical, yet they remain at “project” level. These books answer personal questions or follow the winding trajectory of inner quests and experiences. In any case, the “autobiographical” nature must not be seen as life-story material, as an external biography; it should rather be seen as a *story* or parable for one’s inner-life, a musical, Proustian-memory “cathedral”.

I will pause to reflect on the most important book, published after 1990, *To Read and Reread: The poetics of rereading*. I will analyse “the novel Romanian chapter” briefly, which is centred on two consubstantial themes: rereading Mateiu Caragiale-style within “the circular time of memory” and shifting the accent from rereading towards rereading the self. These suggestions appear in the Preface to the Romanian edition, where we are told of the book’s “hidden, autobiographical”¹ sense and they are further reinforced in the *Addendum*, the chapter on Mateiu Caragiale, written in Romanian, in 2002, a chapter that can be seen to be an “introduction”² rather than an epilogue. This is because, the author adds, “true introductions are always written *after*; they are the equivalent of rereading one’s inner self”³. Another “parenthesis”: generically, the act of literary reading presupposes a certain type of “introspection or reading of the self”⁴, whether this is done consciously or not.

The act of reading and, even more so, the act of rereading is an operation which takes place within one's inner time, inside the reader's memory, occurring when tracing those memories, bookish albeit emotional, imprinted by books to the most profound levels of one's identity. Thus, true reading implacably leads to a reading of one's self or, better said, to an ongoing rereading of the self via the books one reads. Consequently, even the theory of rereading itself may therefore become a form of introspection and autobiography.

Moving now to the actual text of this Romanian chapter, I will pause to consider a revealing fragment from *Memories about the Book of the Beaux* (*Amintiri despre cartea Crailor*), the first subchapter of the *Addendum*:

"I like to believe that true Mateiu Caragiale-type of readers may still be found. For such people, the type of (re)reading required by *Memories about the Book of the Beaux* bears, aesthetically speaking, something of the "piousness" required by the periodical return to a sacred or, at least, quasi-religious text: the type of reverence manifesting itself through the inner recital of the text, a liturgical re-verbalization, amongst other things. Pious reading, be it religious or secularly modern has an obvious social dimension attached to it: it cannot flourish outside a limited circle, [...] within an association of (fanatical) followers, within a certain group whose members know and recognise each other according to a set of protocols, rituals and codes, with "passwords" that remain indiscernible to the oblivious eye. [...]

It was fall, around late October, possibly even November, "a time for tears", at the end of high school and we knew all too well this was a forbidden book, circulating underground. In my group of friends, a lot of music-listening was going on, vast amounts of reading was done, samizdat poetry was written [...] and adolescent-style drinking bouts followed by never-ending discussions and "confessions" [...]. In a way, *the Beaux* – a book where a lot of drinking takes place all the time [...] – awarded an imaginary peerage to our otherwise modest, "au tapis franc" reunions, giving them an air of aristocratic decadence, extending into the literary space [...]"⁵

This fragment has clear autobiographical implications attached to it yet, also intra-textual: "the piousness of reading" superimposes itself on the existential piousness towards the forbidden texts that were elevating the adolescent drinking sessions from before. The small group of insiders, of Mateiu Caragiale-type readers, in whose existence the author still wants to believe, melts with the group of friends from the "real author's" youth. The current essay about *The Beaux*, which was edited in October-November of 2002, starts both symbolically and as an autobiographical project in that "late October, possibly even November" of his adolescent youth. The comments made by these Beaux are echoing, both as an epiphany and a ritual too, the mythical beginnings of the Beaux that also took place around the months of October and November of 1910 (maybe even on the 16th of November, which coincides with Saint Matthew's Day).

Let us now add the content of note 20, made in the *Addendum* chapter:

"I've spent a pleasant October morning, in 2002, browsing with devotional care through the pages of item no. 16, at the Lilly Library, the University of Indiana's rare books and manuscripts section."⁶

On the one hand, a note such as this one would be far better suited to a journal rather than a Reading Theory book. On the other hand, item 16 sends us to the numerological comments made on the Mateiu Caragiale's text and to the cabalistic speculations made about Borges' texts. Note 15, from the first chapter, refers to the date of 16th of June 1904, during which time Joyce's *Ulysses* is supposed to take place, a date which also coincides with the only possible explanation for choosing this particular date, its autobiographical connotation!⁷ (In passing, one might add that Matei Călinescu was born on the 15th of June, hence this play on the numbers 15 and 16 also has, in this context, an autobiographical connotation attached to it).

This autobiographical correspondence leads us to re-(read) the beginning and the end of the *Addendum*, where Mateiu Caragiale's novel is compared with (Joyce's) *Ulysses* – a book which, allegedly, cannot be read, as it can only be reread. This paradox is verifiable not just in the case of *The Beaux of the Old Court* (*Crailor de Curtea-Veche*) or Borges' *El Aleph*, the two books which initiate and conclude, respectively, Matei Călinescu's book about rereading but it also becomes, to my mind, the anamnesis principle underpinning his book. Through his informal "Romanian chapter" about the beaux, Matei Călinescu chooses "a tiny Aleph in the Balkans" to reflect himself in, same as it happens with the first person narrator in *El Aleph* (which is "Borges" himself) reflecting in the Aleph hidden in that Buenos Aires cellar.

I would venture a different interpretation to the question "what book would you take with you to a deserted island"? What else can this book, that we would take with us onto a deserted island, be other than the "island's hidden treasure" itself, the Aleph which "diminutively reflects the entire world" while reflecting us too? *To read* and *reread* represents, upon introducing this Romanian chapter, a type of translation and/or rereading of the self from the academic, exoteric position of the author into an esoteric, Mateiu Caragiale-type, Romanian one. And the key to this autobiographical (self-) conversion rests with the chapter on Mateiu Caragiale. Throughout this entire book is woven a subtle network of correspondences and intra-/inter-textual hints between the author of the "sacred" text, Mateiu Caragiale, and the author Matei Călinescu (the namesake coincidence is not haphazard either in this equation), between the primary text and its comment, namely, the current rereading act, and between the time of the first reading as an adolescent and its current, conceptualising rerun. It is self-evident therefore how the type of reading which we, the readers, are asked to employ must implicitly be similar.

To Read and Re-read addresses a (re-) reader as it creates an ideal type of what such a (re-) reader should be like. Matei Călinescu even mentions at some point, in the *Addendum*, an ideal "angelic memory", pertaining to details, or the "concurrently linear and circular time" of the act of reading (in *Epilogue*), to "memory's mythical time" or to the "model of a time which is metaphorically circular"⁸. The conclusion to the first part reveals the great challenge of (re)reading: "the possibility to imagine and explore through reading a mythical, circular time"⁹. Whether this *time* has connotations implying an exit from the (physical) time of this world, as happens in Eliade's novels, or whether it wishes to signify a descent into St. Augustin's "memoria sui", an (integration into an) internal, non-temporal time, (re)reading presupposes an act of "reading and discovering the self"¹⁰.

In the Epilogue, the entire poetics of (re)reading is sublimated with an invitation made to such Mateiu Caragiale-type of readers, such as these have been “postulated here”, to “meditate” on “the act of rereading and its epiphanies”.¹¹ The autobiographic Project, seen as the act of writing an internal biography and of rereading one’s self, also presupposes a manifest or latent desire to attain, through such autobiographical writing, an epiphany. An epiphany that may convince in turn a re-reader to start seeking an epiphany... of the Mateiu Caragiale-type.

NOTES

- 1 Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 13
- 2 Matei Călinescu, *op.cit.*, p. 13.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Ibid.*, pp.13-14.
- 5 *Ibid.*, pp. 298-299.
- 6 *Ibid.*, p. 380.
- 7 *Ibid.*, pp357-358.
- 8 *Ibid.*, p. 50.
- 9 *Ibid.*, p. 68.
- 10 *Ibid.*, p. 277.
- 11 *Ibid.*, p. 294.

Experiencing Vacuity

IRINA GEORGESCU

In this article, I will consider Matei Călinescu's book about Eugen Ionescu, *Teme identitare și existențiale* [*Eugène Ionesco: identity and existential themes*], published in Iași, in 2006, at Junimea. To begin with, I wish to draw attention to the fact that Matei Călinescu's study considers not only Ionescu's works as they were published in French, but also his identity shift from Eugen Ionescu to Eugène Ionesco, his works written in Romanian and the way Ionescu's relationship with Romania evolves over time. Current studies about Ionescu's plays offer but a straightforward linguistic x-ray, which limit the possibilities of textual interpretation by expressing the experience of absurdity as the sole solution to penetrating a static Universe, voided of significance. What seems to have been left unexplored though is the way in which Matei Călinescu's discourse is articulated by it being constantly referenced to Ionescu's experience, to his published journals, to the evolution of his plays and also to the way in which, over time, these plays came to be received by the public thus establishing a strong bond between the Romanian and the French period of his work. This impasse is nonetheless negotiated with a great deal of courage and analytical finesse through the extended version of the book: *Ionesco: Recherches identitaires* (published, in the French translation made by Simona Modreanu, in Paris, at Oxus, 2005). Thus, Matei Călinescu offers the choice of an in-depth, biographical analysis of Ionescu's works, from the particular perspective of symbolic criticism, which preserves its vitality at interpretive level. Excerpts from the Romanian text were published, between 2004 and 2005, in various literary magazines: *Cuvântul*, 22, *Lettre internationale* (in the Romanian version), *Vatra*, *Echinox*, *Apostrof*. Matei Călinescu's study took into consideration Eugène Ionesco's complete works as a French playwright, "going beyond the identity perspective, in particular, from which this book destined to become part of the series *Les Roumains de Paris* was conceived".

The assumed research areas consider, on the one hand, "the issues surrounding the identity of this Romanian and French writer [...], crucial in terms of understanding his entire literary career and spiritual biography" (p. 8) and the way this study is received "by virtue of the Borges effect, for the polemical energy of the text, for its interrogative intelligence, [and] for the good quality intellectual spectacle it offers". On the other hand, the extended chapters on analysing the plays aim to identify and define the distinct procedures which underpin Ionescu's plays, "a type of play act where contradiction (self-contradiction) has an essential role" in revealing the meaning of theatre plays. Matei Călinescu does not hesitate to wire up Ionescu's contradictions to the "French writer's half-Romanian identity", associated and often confused with his father, a figure which he tries to exorcise with no success. He only manages to turn it into "a personal myth, apparently dark and negative yet, in fact, rather ambiguous and

ambivalent (as otherwise, it would have turned into a caricature rather than a myth) – a complex myth, with both comical and tragic features, where the potency of Ionescu’s writing in French is verified”. Here too, Matei Călinescu is categorical, ascertaining that, like Beckett, a truly perfect bilingual, Ionescu suffered identity modifications of a linguistic nature, simply because, in the final analysis, his father’s language had been “the language in which he had done his difficult literary apprenticeship”.

Learning a foreign language “may just be a gate towards the discovery of Universal banality, of absurdity and, at the same time, of the generic tragedy of language yet, it can be the first resort of the impulse to set language on fire, stoking the blaze by dislocating it from the clichés and stereotypes” (p. 122) certifying a linguistic identity, which had been segregated to the point of it becoming contradictory, a “semantically centripetal tendency of textual effects” (p. 151, *author’s added emphasis*) even, the meaning of which rendering that the resulting “apparent chaos (or idiocy) reverberates with a quasi-musical internal necessity, permanently counteracting”. Matei Călinescu insists upon Ionescu’s language, more precisely on the availability of Ionescu’s plays to be perceived as a confession, an “avowal” of an internal world, “chopped to pieces, disembowelled, a mirror or symbol of Universal contradictions”.

The superimposition on names, the duality of identity in Ionescu/Ionesco lodges a complaint about a “stigmatised identity” (p. 46) whereby the onomastic ambiguity between “roumain” and “romanichel” (whereby the latter has the unequivocally pejorative meaning of “gypsy”) brings to the fore the problem of being a foreigner in France, and the various avatars of his plays as emblems of a diffuse linguistic identity. The distinction between *identity* and *alterity* employs the same analogy used in *interior – exterior*, via a series of abstract reasoning reactions. Moreover, this is about questioning the importance of role-play, of finding out the connections between text and biography. Though aware of Eugen Ionescu’s Romanian cultural filiations, Matei Călinescu does not dwell on the matter. Caragiale and Urmuz, both of whom are spiritually close to Ionesco, are not recognised as Romanian influences, despite the fact that Ionesco translates Urmuz’s work into French while adapting and translating, alongside Monica Lovinescu, excerpts from Caragiale.

The obsession of language

The strategy of delaying the delivery of the message via ludic insertions or through the use of the words’ “paralysing magic of seduction” is one of Ionescu’s texts’ intrinsic ability to becoming opaque in their resistance against decoding. Matei Călinescu lifts (Sabina) “Popeea’s veil” and, as the critical epic journey seems to turn fictitious, his book become humanised and the spaces are presented without stage props whilst the perception of the foreigner who comes to France lends itself either a self-critical austerity or the premature attributes of a mythology: Paris thus turns into a city which no longer destroys, but rather enriches his personality, a city where it is shameful to be seen as a tyrant. Thus, it becomes apparent how the verbal and the (pseudo-) logical game-plays interfere, while in subsidiary, they succeed in taming “the mystery of evil, with the help of laughter which seems to acquire an exorcising role” (p. 153), in the sense attributed to it by Antonin Artaud. For instance, if linguistic stereotypes are exploited in “The Bald Soprano” then, in “The Lesson”, we notice

how the characters express the word's autarchy by transferring the accumulated anguish upon others, whereas in "Jacques or Obedience", "subject to immense exaggerations yet, with a finely tuned musical ear, language is subjected to Ionescu's typical distortions [...], a play on echoes, allusions, literal translations of colloquial words and phrases, comical *non sequitur*, juxtapositions of contradictory terms, words with prefixes or suffixes intentionally misplaced, rhymes, assonances and funny alliterations" (p. 154–155). Maybe "The Chairs" is his only piece of work where the means of expression become "a saintly duty", whereby the entire Universe seems to have been left waiting to hear the message, which has to come from the Speaker yet, this is a character which is mute and incapable of uttering anything and thus unfit to deliver the message.

Matei Călinescu's script (sic!) is built as a sheer balancing act between *uttering as such* and *waiting for* (Godot?) *some essential revelation*. The critic shifts the focus from the canvas of closures to that of contrasts *muteness/loquaciousness, solitude/crowd, visible/invisible*, playfulness and an *apparent lowest common denominator*. In "The Chairs", for instance, both the Old Man as well as his Old Lady are fretting in wait for the Guest, the owner of existential truths, to arrive while the Orator is running late, thus accentuating the anguish of the two acting characters. The critic himself is muted. His analysis is but the catalyst for plural interpretations. The conscience of discontinuity becomes therefore essential, both for the discourse's utterance and for the way in which life itself is received as such. The muted, autistic Orator refuses the *speakers* and, instead of giving an answer to the old peoples' pleas to end their waiting, an utter silence is drawn, one which does not even allow an echo that may lead to interpretation; there is nothing in the uttered word to potentialise language; rather, there is a silence insinuating itself, gradually and irreversibly, in the gap arisen between the speakers, and between the language used and the message.

Matei Călinescu returns to the issue of identity, obsessive and unable to be found a resolution to. Outraged and exiled from his own environment, "Eugen Ionescu felt ill at ease inside the Romanian culture, not so much because this was small and peripheral (a "poor relative" of the great European cultures rather, though this too, represented a considerable obstacle), but mainly because of its obsessive preoccupation with its own "specificity", the so-called "national character", responsible for its stifling parochialism, an authentic hurdle against it managing to find an answer to grand, existential issues" (p. 9). The split identity Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco: "If I were French, I might have been a genius" reveals "an identity dilemma – of a family, ethnic, linguistic and, of course, cultural nature (including here others which were literary, confessional and political) – which was soon turned into an inner conflict that incorporated, or better still, *was incorporated within* his relationship with his mother and within his open conflict, often revealed by Ionesco himself, with his father – a personal conflict that may even have had an Oedipus-complex about it (if we are to believe in psychoanalysis, including here Jacques Lacan's theory about "Le-Nom-du-Père", but a conflict which was undoubtedly cultural and political" (p. 41).

It is important to note how Matei Călinescu focuses on an identity palimpsest of elements, on superimposing oneiric episodes, lyrical and symbolical, and on the "reality-checks, igniting roars of laughter in the audience" (p. 378). Also, the never-ending absurdity as much as the linguistic deregulation mechanisms determine, in Matei Călinescu's perspective, "Ionescu's oneiric realism" i.e. "the constancy towards the *dream's reality*, that "live" transcription of

the dream's content and profound reality, obviously, within the confines structured by the internal logic of dramas, performance and showmanship" (p. 386). Eugène Ionesco combines distinct linguistic realities, thus forcing an apocalyptic *message* for transmission, which is affixing all other truths in the world, in order to de-structure his own discourse. Yet, the question remains as to the measure in which these identity conflicts could have been resolved, especially if one considers how the critic's opinion raises further and further questions and increasingly fewer answers. Matei Călinescu filters Ionesco's French experience by constantly measuring it against his writings during the time he was based in Romania. The language used there is voided of all signifiers whilst the waiting dehumanizes: "the character's identity resembles an empty identity resonance box, from which can be heard either one voice, or another, carrying different tonalities and the most varied of implications, for longer or shorter periods of time, in an apparently haphazard sequence" (p. 389). Ionesco's characters blend in with the objects populating our living space, in the sense awarded to it by Baudrillard (in *The Consumer Society: Myths and Structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970): "we live under the muted guise of hallucinating and obedient objects, that keep repeating the same old discourse, a sign of our jelly-fish 'power'". In fact, this type of muted communication is, for Eugène Ionesco, but a ritual, a mask and a transfer of power.

The oniric episodes superimpose themselves onto the absurd repetition of broken mechanisms. Many of the dreams dramatised in *The Man with Suitcases* and *Journeys Among the Dead* can be found in Ionesco's journals: *Fragments of a Journal* (1966), *Present Past/Past Present* (1971), *Antidotes* (1977), *The Man in Question (Un homme en question)*, Gallimard, 1979), *The Intermittent Quest* (1988). The transcription of reality (considered as real and not as a (meta-) fiction about fiction), imbuing characters with desolation and panic is what turns his characters into brutish occurrences, derailing their existence. Though precarious, communication still remains functional, at least at a subliminal level. Reminiscences from these indecisive yet, incisive communications determine a revamping of the codes. Characters refuse their identity, even though they seem to be searching for one, whilst being mistaken for the objects that surround them.

To conclude with, (I would venture saying that) whilst lacking in psychological consistency, Ionesco's marionette-like characters risk turning into the objects of a farce which transcends them, subjected to the same type of pity that ancient tragedy characters were forced to endure. The balancing act between one state or another, between one option and the next, both of whom are as much restricting as they are blameworthy, suffocate the discourse into a type of exiled loneliness which is voided of any significance whatsoever and where psychotic pleasures become aesthetical. Total communication is viewed as total refusal. The only option available rests with living a role thus, living by proxy as the need for mediation is permanent while creating a network dependency. Matei Călinescu allows us to see in books not just mere (work) tools, but also lives waiting to be avowed; moreover, they allow us to distinguish between the life of a character and that of a narrator, even if, at some point, they superimpose one another.

NOTE

- 1 Matei Călinescu, [*Eugène Ionesco: identity and existential themes*], *Eugen Ionescu, Teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006, 494 pages.

Our collaborators/Nos collaborateurs

Anca Băicoianu, Phd. candidate, University of Bucharest; **Matei Călinescu**, d. 24 iun. 2009; **Magda Cârnelci**, poetess, art critic; **Svetlana Cârsteian**, poetess, professor; **Bianca Burța-Cernat**, University of Bucharest; **Paul Cernat**, University of Bucharest; **Dumitru Chioaru**, University of Sibiu; **Gheorghe Crăciun**, d. 30 ian. 2007; **Adina Dinițoiu**, Phd. candidate, University of Bucharest; **Caius Dobrescu**, University of Bucharest; **Raluca Dună**, University of Bucharest; **Irina Roxana Georgescu**, Phd. candidate, University of Bucharest; **Ilina Gregori**, Berlin Libre University; **Dan Grigorescu**, d. 15 apr. 2008; **Linda Hutcheon**, Toronto University; **Augustin Ioan**, “Ion Mincu” University of Architecture and Urbanism; **Bogdan Lefter**, University of Bucharest; **Florin Manolescu**, University of Bucharest; **Ion Manolescu**, University of Bucharest; **Angèle Kremer-Marietti**, ex-professor at Saarbrücken University, Paris X and Paris VIII; **Mircea Martin**, University of Bucharest; **Alexandru Matei**, University of Bucharest; **Cornel Moraru**, Brașov University; **Christian Moraru**, University of North Carolina, Greensboro; **Carmen Mușat**, University of Bucharest; **Alexandra Mușina**, Brașov University; **Virgil Nemoianu**, The Catholic University of America, Washington, D.C.; **Liviu Papadima**, University of Bucharest; **Amelia Pavel**, art critic, essayist, translator; **Ioana Em. Petrescu**, d. 1 oct. 1990; **Iulia Popovici**, theatre critic for *Observator Cultural*; **Miruna Runcan**, Babeș-Bolyai University, Cluj; **Valentina Sandu-Dediu**, The History of Art Institute; **Monica Spiridon**, University of Bucharest; **Ana Maria Tupan**, University of Bucharest; **Ovidiu Verdeș**, University of Bucharest; **Delia Ungureanu**, Phd. candidate, University of Bucharest; **Alexandra Vrânceanu**, University of Bucharest; **Rodica Zafiu**, University of Bucharest.

euresis

cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Romanian Journal of Literary and Cultural Studies

Le prochain cahier / The next issue:

Legitimacy / Legitimation

Comptes: Lei: IBAN RO38TREZ7005009XXX000250 D.T.C.P.M.B.,

USD: RO79RNCB501000000531002,

EURO: RO68RNCB501000000531006 Banca Comercială Română, Filiala Sector 1, București,
Calea Victoriei, nr. 155, bl. 41, parter, Sector 1.

Cod SWIFT: RNCBROBUB

Ou par chèque à:

L'INSTITUT CULTUREL ROUMAIN - Euresis - Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles.