SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Resistance ou culture?: le postmodernisme comme option culturelle dans la Roumanie des annees '80

Cosmovici, Ion

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Cosmovici, I. (2006). Resistance ou culture?: le postmodernisme comme option culturelle dans la Roumanie des annees '80. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, *6*(3), 711-741. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56241-3

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Résistance ou culture?
Le postmodernisme comme option culturelle dans la Roumanie des années '80*

ION COSMOVICI

Après 1989 on parle souvent de *résistance par la culture*, et de nombreuses analyses – littéraires, sociologiques, articles de presse – situent spontanément les quatrevingtistes[1] dans ce cadre très large d'une *résistance par la culture*. Cependant une unité semble manquer à ces divers points de vue (par exemple, le «pluralisme d'options» des quatrevingtistes a des sens très différents selon que l'on se situe en littérature ou en sociologie): peut-être qu'il est possible d'unifier toutes ces affirmations si on reprend le sujet du point de vue de la science politique, en interrogeant la spécificité politique des quatrevingtistes dans le contexte d'une possible résistance face au régime communiste dans les années 1980: et c'est la question de recherche immédiate présente dans cet article.

Pour cela, une première partie présentera brièvement les quatrevingtistes et le contexte de leur activité, et une deuxième partie fera les distinctions entre les différents niveaux de résistance auxquels peut légitimement se référer la formule *résistance par la culture*, et trouver le type de résistance qui convient le mieux à l'analyse des quatrevingtistes.

L'analyse de la résistance des quatrevingtistes se transformera alors en trois grandes directions connexes (abordées ici uniquement en tant qu'elles participent à un tableau politiquement significatif). Dans quelle mesure la littérature quatrevingtiste représente une résistance littéraire dans le contexte de la littérature officielle communiste (troisième partie)? L'apparition de l'option postmoderne dans les cénacles littéraires représente-t-elle l'existence d'un courant d'opinion dissident dans les années '80, et quelle est la signification politique de cette option (quatrième partie)? Enfin, quelle est l'identité de la génération '80 dans l'espace public et culturel de la dernière décennie communiste (cinquième partie)?

La toile de fond de cette analyse est le totalitarisme communiste, ainsi que les mécanismes par lesquels celui-ci se légitime. Le totalitarisme transmet des concepts

---

* L'article est une version réduite et revue de mon mémoire de licence en sciences politiques, coordonné par le Prof. Cristian Preda.

[1] Pour restituer l'atmosphère des années '80 nous avons gardé en roumain les quelques poésies citées. D'autre part, deux concepts circulent pendant ces années, intraduisibles en français. «Quatrevingtiste» est la traduction choisie pour «*optzecist*», poète, écrivain, qui est actif dans les années 1977-1986 dans l'espace universitaire ou bien dans l'espace littéraire. D'autre part, le «textualisme» est une manière pour les jeunes quatrevingtistes de signifier leurs expériments littéraires: si le «textualisme» inclut des techniques reconnues du postmodernisme littéraire, comme l'intertextualité, il reste beaucoup plus large, et devient un emblème qui désigne toutes les pratiques nouvelles qui se font jour progressivement dans l'œuvre quatrevingtiste.

par l'intermédiaire de la langue de bois, et cela uniquement pour introduire une idéologie au sein de la société comme liant socialement structurant. Autrement dit, par la langue de bois le pouvoir s'articule sur l'idéologie et de diffuse dans le corps social: finalement, le langage ne subsiste que sous la forme de véhicule du pouvoir[1]. Dans cette situation la simple mise en circulation de concepts extérieurs ou contraires à l'idéologie n'est efficiente qu'à long terme pour construire une culture alternative opposée au totalitarisme: une stratégie plus adaptée et plus efficiente est la *déconstruction de la langue de bois* elle-même.

Cette déconstruction passe premièrement par une redécouverte de la littérature elle-même. Karl Popper a montré déjà l'importance des livres dans l'apparition de la démocratie, et d'ailleurs «la littérature seule crée une conscience de soi, inextricablement mêlée aux attributs de l'homme démocratique»[2]. Ces vérités fondamentales sont redécouvertes par les quatrevingtistes à l'occasion de leurs développements sur la mission de la nouvelle poésie, et mettent en lumière quelque chose de plus: la littérature (et la poésie surtout) peuvent transmettre des attitudes et réveiller des comportements. En plus, cette qualité de la littérature est réservée de manière toute spéciale à l'époque de dépassement du modernisme, étape qui, en Roumanie, coïncide avec le totalitarisme communiste. «La poésie représente un type de conduite sociale en fonction du système social […], et offre justement par ses propres procédés formels (langages, conventions), des informations sur l'attitude générale de l'individu par rapport à son contexte».[3] Autrement dit, si le projet moderniste représentait une projection individuelle d'un univers imaginaire, le poète quatrevingtiste propose en plus, même en Roumanie, «un modèle d'action»[4].

Dans le contexte d'un régime totalitaire (et donc de la censure), il faut alors retrouver la signification d'une telle poésie qui se déclare engagée, mais sans accepter un lien symbolique avec le pouvoir, et en même temps sans le critiquer; la signification d'une prose aussi qui s'emploie à décrire de manière cynique les détails normalement cachés par la propagande, ainsi qu'à briser le canon établi de l'écriture pour retrouver le simple plaisir d'écrire. Quelle est la signification politique de tous ces expérimentes originaux et insolites?

Une manière ciblée de faire une *résistance par la culture* se fait jour progressivement: *la résistance «dans» la culture* totalitaire, au niveau du texte lui-même. Ce type de texte ne comporte pas un discours repérable comme alternatif ou dissident par le pouvoir. Son impact ne touche que l'individu dans son propre rapport à la culture totalitaire, en lui apprennant *un exercice de pensée salvateur: recepter un message situé au niveau de l'architecture interne des textes* et qui, fréquenté et répété, a comme simple effet de bloquer l'installation du langage de bois et la fixation de la pensée.

---

[1] Françoise THOM, *Limba de lemn*, tr. roum. M. Antohi, Humanitas, București, 1993, p. 132.

[2] Cristian PREDA, *Tranziție, liberalism și națiune*, Nemira, București, 2000, p. 81 (tous les textes trad. du roum. dans cet article sont trad. par nous).

[3] Simona POPESCU, «Poezia ca instinct de conservare și model de comportament», in Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă: Generația '80 în texte teoretice*, Paralela 45, Col. «80», Seria Antologii, Pitești, 1999, p. 182.

[4] *Ibidem*, pp. 182-183.

LES QUATREVINGTISTES: CONTEXTE, ŒUVRE, RÉCEPTION

La littérature pendant le communisme: quelques repères

La littérature est une activité de création, activité personnelle, spontanée et originale: comme tout art, la littérature ne peut exister que dans *la lucidité et la liberté*. Il est donc évident que dans un régime totalitaire cette création individuelle devient problématique: elle devient tout d'abord beaucoup plus complexe et change selon les circonstances, en devenant tour à tour insinuante, cryptique, allusive, codifiée, abstraite, métaphorique, ironique, sublimée ou bien franchement agressive; parfois il n'existe plus de création proprement dite: il reste uniquement la survie d'une certaine lucidité au milieu de textes idéologiques rigides et construits de clichés. La gratuité de la création se réduit alors au fait de percer le discours dominant pour dire la vérité ou, au moins, pour dire simplement quelque chose de vrai.

L'intention de l'auteur et sa véritable inspiration sont beaucoup plus difficiles à retrouver. Est-ce qu'un auteur écrit encore pour exprimer une idée qui lui est chère, en la cachant tout simplement sous une forme qui n'est pas gênante? Ou alors en fait il ne crée plus, puisque son texte ne pourra être lu, et il se préoccupe seulement uniquement de dire la vérité, ce qui revient souvent à faire le tableau d'un mensonge?

Analyser une œuvre littéraire écrite pendant le communisme et qui sort du cadre littéraire officiel met donc l'analyste en face d'un amalgame de facteurs esthétiques et éthiques auquel il n'est pas habitué, et qui suppose pratiquement de refaire complètement la critique littéraire et la façon de juger une œuvre. Il faut rappeler également qu'en Roumanie il n'y a pas eu de *samizdat*, et c'est pourquoi la production littéraire de la période communiste est beaucoup plus difficile à classer. Mais l'entreprise devient aussi bien plus intéressante: «Les écrivains ont fait, à la place d'une littérature de tiroir imposante, […] une littérature inédite, digne d'un intérêt scientifique»[1]. Beaucoup d'écrivains ont ressenti ce défi du fait d'écrire pendant un régime totalitaire:

> «Bon nombre des limites de divers types que l'État totalitaire imposait ont été converties en combustible. L'existence de la censure a conduit à l'élaboration d'ingénieuses techniques de sous-texte, d'allusion, de message caché, techniques pratiquées avec virtuosité par les écrivains et assimilées de manière prompte par la masse des lecteurs»[2].

En fait, au-delà de la critique littéraire, on observe que la littérature faite sous un régime totalitaire se présente comme une empreinte: un espace sur lequel se reflètent à la fois l'évolution du régime et l'évolution de la conscience individuelle. L'évolution de cette littérature est donc un graphique qui suit la trace historique concrète du rapport très complexe entre une conscience individuelle et le régime. Une telle œuvre peut donc et doit être analysée du point de vue de la science politique, de la sociologie, de la psychologie sociale, et de la psychanalyse.

---

[1] Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2002, p. 13.

[2] Andrei PLEȘU, «Viața intelectuală sub dictatură», in IDEM, *Chipuri și măști ale tranziției*, Humanitas, București, 1996, p. 366.

La première décennie du communisme est dominée complètement par la propagande, une propagande grossière, brutale, continuelle, se réduisant presque exclusivement à une glorification du stalinisme. Les thèmes et le style sont les mêmes aussi bien à Bucarest qu'à Moscou: il s'agit d'hymnes de louange à la gloire de Staline, de poésies enthousiastes de mobilisation:

«Stalin țara te slăvește
Marele tău nume
Strălucește neînvins
Soare peste lume»[1],

ou bien de la haine absolue et obsessive contre les bourgeois, les «ennemis du peuple»:

«E ca duhul vântului
Furia poporului
Braț de cremene și fier
Toți dușmanii cad și pier»[2].

Cette littérature est fondamentalement manichéenne, destinée à toucher directement l'affect de l'auditoire, et se constitue dans une incantation quasi-mystique officiée au service de la nouvelle foi: la foi communiste[3]. Il faut souligner que cette littérature de propagande devient la référence originaire pour toute la littérature qui se fera par la suite, voila pourquoi tout développement littéraire ultérieur ne peut plus être jugé simplement dans le cadre d'une critique littéraire classique.

Vers la fin des années 1950 se dessinent certains domaines où l'écrivain peut sortir un peu du cadre tout fait de la littérature de propagande. Il s'agit de la prose qui se tourne vers le passé historique, et de la poésie lyrique qui perce ci et là, mais en restant toujours dans le cadre des mêmes thèmes. En plus, les nouveaux écrivains peuvent maintenant se prévaler du fait qu'ils avaient reçu une éducation idéologique, étant donc exempts de l'accusation d'être «*ennemis du peuple*»[4].

Après le départ des troupes soviétiques un processus de «relâchement» idéologique et de réorientation politique se fait sentir. Au niveau de la littérature, le relâchement des «anciennes matrices du réalisme socialiste est officiellement accepté»[5]. La prose reprend les directions littéraires à l'œuvre pendant la période de l'entre-deux-guerres, tandis que la poésie se permet un grand nombre de nouvelles expériences thématiques et paradigmatiques.

Avec les «thèses de juillet» de 1971, une nouvelle étape s'ouvre pour l'évolution de la Roumanie, étape visible aussi sur le plan culturel. Le culte de Nicolae Ceaușescu commence à se construire, parallèlement avec une construction du mythe de la patrie roumaine. Ce mythe de la patrie a plusieurs niveaux: le mythe du complot contre la patrie en danger face aux manœuvres étrangères demande la construction du mythe de l'histoire roumaine et de la littérature roumaine comme

---

[1] Nina CASSIAN, «Țara noastră-n sărbătoare», in Eugen NEGRICI, *Poezia unei religii politice*, Editura PRO, București, 1995, p. 24.

[2] Ion BRAD, «Petre Corbea zace-n lut», in Eugen NEGRICI, *Poezia unei religii politice*, cit., p. 243.

[3] V. Eugen NEGRICI, *Poezia unei religii politice*, cit.

[4] V. Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate în ruptură*, Univers, București, 2000.

[5] *Ibidem,* p. 45.

bien national fragile[1]. C'est le contexte où apparaît le discours protocroniste qui cherche à fonder scientifiquement l'origine historique des Roumains. Le protocronisme se charge d'être le porte-parole du régime face aux tendances trop indépendantes de la littérature dans les dernières années, et les revues *Luceafărul*, *Săptămâna* ou *Flacăra* deviennent la présence de l'idéologie officielle dans le champ intégral des publications. Finalement, le changement des années '60 s'avère en fait «une évolution en spirale, une hypostase perfectionnée […] du totalitarisme»[2]. La propagande brutale du début s'est simplement transformée progressivement dans un souci de maintenir la censure ainsi que le respect du Parti en place.

Dans les années '70 la poésie connaît une certaine stabilité des procédés et des techniques, mais «menace de devenir une nouvelle rhétorique dans la décennie suivante, offrant à la fois une consécration professionnelle et une isolation, une rupture par rapport au reste de la société»[3]. Trop longtemps cantonné dans l'esthétique, le poète arrive finalement à ressentir un *besoin d'évasion* de cette zone stérile et solitaire, pour retrouver une communauté de citoyens ainsi que la réalité. Sorin Alexandrescu cite un fragment de poésie qu'il considère représentatif pour ce passage vers une autre attitude du poète:

«Multă vreme am crezut că poezia doarme
Sub aripa cocostârcului
Sau că va trebui să scurm după ea prin păduri
Dar ca un profet izgonit din pustiu de gâlgâitul sondelor
Acum sunt dispus să fac un pact cu realitatea
și să recunosc că am greșit:
sparg cu un târnăcop zidul
și vă las să priviți»[4].

Cette fenêtre ouverte dans le mur d'une construction exclusivement concentrée sur un esthétisme filtré par la conscience de l'artiste est représentative pour ce qui sera l'œuvre des quatrevingtistes. Le «pacte avec la réalité», qui dépasse aussi bien l'esseulement de l'écrivain que la manière de transmettre un message en le cachant savamment, est essentiel pour l'évolution de la poésie et de la prose des quatrevingtistes. Après des années, Nicolae Manolescu affirmera que Mircea Dinescu est «un quatrevingtiste spontané, le premier de la série, et cela de manière paradoxale, c'est à dire dans la mesure où il a eu l'intuition de l'art tellement lucide de ceux qui l'ont suivi»[5].

Une nouvelle vague de poètes et écrivains

Dans la Roumanie des années '70 la situation des écrivains et de la production littéraire se trouvait donc tiraillée entre une intensification du contrôle de l'appareil du Parti Communiste, et une ouverture paradoxale vers les idées occi-

---

[1] Eugen, NEGRICI, *Literatura română sub comunism,* cit., pp. 57-63.
[2] Laurențiu ULICI, *Literatura română contemporană*, Eminescu, București, 1995, p. 59.
[3] Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate*…cit., pp. 166-167.
[4] Mircea DINESCU, «Descoperirea operei», in Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate*…cit., p. 167.
[5] Nicolae MANOLESCU, in Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă*...cit., p. 510.

dentales, surtout par les nombreuses traductions de textes occidentaux. Dans ce contexte une nouvelle génération de poètes et d'écrivains se fait remarquer à partir des années '77: la «génération '80» se situe, comme activité et publications, entre les années 1977 et 1985.

L'expérience de cette nouvelle promotion d'étudiants est très différente de celle des écrivains des années '60. La libéralisation du régime n'existe plus lorsqu'ils entrent dans la vie publique, ils ne connaissent donc pas les espoirs de la promotion de 1960 et pour eux le «socialisme à visage humain» n'est plus qu'une illusion de leurs «frères aînés»[1]. Sachant beaucoup mieux qu'ils ne peuvent pas changer la politique du Parti, les quatrevingtistes reflèteront dans leurs œuvres cette situation de lassitude et de crise qui se généralise.

D'une part, ils sont visiblement mieux formés, la plupart d'entre eux étudient les lettres, la philologie ou la philosophie, et, avec les traductions de livres nouveaux et importants dans les années '70, ils ont accès a un surplus d'information de bonne qualité par rapport à leurs prédécesseurs.

D'autre part, ils sont marginalisés par rapport au statut social de leurs prédécesseurs. Mais cette marginalisation a cependant un effet bénéfique, car elle permet une expérience apparemment plus modeste, mais qui s'avère beaucoup plus féconde: le cénacle. Le cénacle est au centre de l'expérience des quatrevingtistes. Il est utile en ce sens de presenter un passage plus long d'une interview ou Alexandru Mușina restitue la naissance et l'atmosphère de *Cenaclul de luni*, à Bucarest, élément fondamental du phénomène quatrevingtiste:

> «Le 3 mars 1977 a été fondé *Cenaclul de luni*. Pendant une année il s'est tenu le jeudi, à la Chaire de littérature de la rue Édgar Quinet, et a été le catalyseur qui a cristallisé une effervescence poétique déjà existante dans les milieux étudiants du moment. Il a été précédé et accompagné par *Junimea* (à la Faculté de Philologie), *Charmides* (à la Faculté de Philosophie), *Amfiteatru*, mais aussi par des lectures et débats informels dans les chambres des internats ou au domicile de certains Bucarestois. Le cénacle a été le résultat d'une initiative des étudiants, non pas des professeurs. Manolescu a accepté d'être le dirigeant de ce groupe, après que Simion ait décliné la proposition. Il a répondu à une nécessité, non pas à un commandement ou à une décision bureaucratique, bien que le cadre dans lequel il s'est fait était tout à fait en règle.
>
> Ce qui aujourd'hui apparaît comme un miracle, un phénomène qui tient au mythe, semblait normal à ce moment-là. Nous étions amoureux de la poésie, dans une effervescence invraisemblable […], nous sentions le besoin de nous rencontrer, de nous lire réciproquement les poésies, de nous confronter… et voilà, l'histoire est commencée.
>
> Le rôle de Manolescu? D'habitude on répond mécaniquement: il nous a guidés, il nous a appris à écrire. Rien de plus faux. La poésie qu'on composait, qu'on désirait, était nouvelle pour lui aussi […] Ses mérites viennent d'ailleurs, et ils sont remarquables: 1. il nous a protégés, il a rendue possible l'existence du cénacle […]; 2. il a crée une atmosphère idéale, d'une grande liberté, […], mais faite aussi de rigueur, (on ne faisait pas des commentaires n'importe comment, les interruptions n'étaient pas permises) […]; 3. il était un excellent analyste de texte […]
>
> Dans le cénacle existait une hiérarchie *sui generis*, mouvante, comme dans les groupes de quartier. Il n'y avait pas de sénateurs de droit. On pouvait toujours perdre sa place. Et Manolescu a eu l'habileté de ne pas

[1] Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate*…cit., p. 114.

> intervenir et de se plier sur cette hiérarchie en mouvement. Il y avait des tensions, des conflits violents ou latents (qui se sont prolongés dans le temps), mais il existait une seule façon de trancher, acceptée dans l'unanimité: le texte, sa valeur (sa réception)»[1].

Un autre cénacle important de Bucarest se forme autour de Ovidiu Crohmălniceanu, *Junimea*. Ce cénacle est plutôt une «équipe de travail»[2], centré sur l'analyse des méthodes et des techniques de la prose. Sa première réalisation visible a été le volume collectif *Desant '83*, qui complète la ligne des ouvrages définitoires pour la nouvelle génération commencée dans la poésie par *Aer cu diamante*[3] et *Cinci*[4].

D'autres cénacles se forment dans le pays. Des écrivains plus jeunes que les quatrevingtistes bucarestois formeront «le groupe de Brașov», parmi lesquels on rencontre Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu et Marius Oprea. À Cluj-Napoca fonctionne le cénacle *Echinox* coordonné par Radu G. Țeposu. Si des divergences au niveau de la ligne poétique ou bien au niveau de la légitimité de l'innovation se manifestent entre ces groupes, il faut surtout remarquer la participation commune, a travers les revues littéraires, au débat concernant le nouveau paradigme littéraire en train de se former. L'anthologie de Gheorghe Crăciun[5] montre bien ce dialogue qui existait, créant une problématisation visible au niveau de tous les centres universitaires du pays.

À tous les niveaux la poésie est beaucoup plus développée que la prose dans l'expérience des quatrevingtistes, d'ailleurs c'est dans la poésie que se manifeste le plus la nouveauté effective apportée par les quatrevingtistes. Il s'agit premièrement d'expérimenter, de manière délibérée, les diverses formules d'un langage lyrique «descendu sur terre», qui puisse parler en se faisant proche, colloquial, à un lecteur «en chair et os»[6]. Cette poésie commence donc à utiliser des concepts techniques, des néologismes, des formules empruntées au langage de la rue. Les thèmes sont nouveaux, l'atmosphère dégagée par ces poésies et leurs objets de prédilection deviennent vite insolites pour le paysage lyrique roumain, ce sont des images caractéristiques pour une civilisation beaucoup plus artificielle et technicisée que celle roumaine:

> «Târziu
> îngeri de păcură împing carusele luminate feeric
> prin care se văd ființele strălucitoare din țevile de neon
> APRINZÂND UN ÎNȚELES – ȘTERGÂND TOT – APRINZÂND UN ÎNȚELES
> O caligramă fragilă, o ninsoare cu detergenți
> înzăpezind mașinile de spălat
> acoperind străzile orașului cu o spumă trandafirie»[7].

---

[1] Alexandru MUȘINA, «Cuvinte din bătrâni», *Interval*, nr. 10, 1999, http:/members.tripod.com/interval/10-99/musina.htm.

[2] Mircea CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999, pp. 402-403.

[3] Mircea CĂRTĂRESCU, Traian T. COȘOVEI, Florin IARU, Ion STRATAN, *Aer cu diamante*, Litera, București, 1982.

[4] Bogdan GHIU, Ion Bogdan LEFTER, Mariana MARIN, Romulus BUCUR, Alexandru MUȘINA, *Cinci*, Litera, București, 1983.

[5] Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă*…cit.

[6] Magda CÂRNECI, *Poetrix. Texte despre poezie și alte eseuri*, Paralela 45, Col. «Deschideri», Pitești, 2002, p. 112.

[7] Traian T. COȘOVEI, «Atât de greu de spus», in IDEM, *Cruciada întreruptă,* Cartea Românească, București, 1982, p. 63.

Les sentiments se font extrêmes, directement et brutalement communicables, le désir de concret et le besoin d'une réalité qui semble absente fait la trame et la substance de bien des poèmes:

> «Doar în aparență un poem de noapte;
> în fapt: o pâlnie care aspiră concretul
> care curăță»[1].

D'ailleurs le modernisme poétique lui même devenait pesant:

> «Le poème moderne – concentré de manière obsessive sur les dilemmes métaphysiques de la relation du moi avec le langage – semblait pouvoir faire abstraction de la réalité sociale, physique, humaine d'alentour»[2].

Les nouveaux poètes se tournent donc vers le postmodernisme, qui promettait justement un retour en force vers l'expérience concrète, vers la participation de l'artiste à l'univers des gestes quotidiens, des réflexes banals et de routine.

La prose des quatrevingtistes se construit entre deux pôles de référence: un modèle français (comme le groupe *Tel Quel*) et un modèle américain, combiné avec une référence au discours sur le «*pensiero debole*» de G. Vattimo. C'est le premier pôle, c'est à dire le «textualisme», qui a surtout été retenu dans les analyses faites au sujet des prosateurs quatrevingtistes et de manière générale dans leur réception, cette technique étant associée, traditionnellement, au nom de Mircea Nedelciu. En plus du textualisme, d'autres directions se font remarquer dans la prose quatrevingtiste. Radu G. Țeposu propose une typologie plus large, qui, en plus du «textualisme» remarque deux autres directions: d'une part, il s'agit de la mythologie du dérisoire (Horasagian, Lăcustă) qui implique ironie, perspectivisme, analyse du quotidien, d'autre part la fantaisie allégorique et livresque (Agopian, Vighi, Cușnarencu), qui implique raffinement, nuances paraboliques, érudition[3].

De toute façon cette prose s'oriente vers les textes courts, évitant les romans, considérés démesurés par rapport au but: rendre la rapidité et la violence de la vie quotidienne, les petits détails pittoresques ou significatifs. Dans la préface du volume collectif *Desant '83*, Ovidiu Crohmălniceanu trace un court tableau de la nouvelle prose. Tout d'abord il souligne leur unité de paradigme: «Les préoccupations propres et la façon originale d'écrire convergent chez ces jeunes dans une démarche qui, selon moi, apporte quelque chose de visiblement nouveau dans notre prose»[4]. Il introduit officiellement cette prose dans le dépassement du réalisme socialiste:

> «Voilà presque deux décennies depuis que plusieurs écrivains […] brisaient les clichés avec lesquels œuvrait le soi-disant réalisme socialiste, obligeant notre prose de recevoir une infusion salutaire de vie concrète, observée sur place, sans lunettes noires. Le phénomène se répète, mais de façon différente, aujourd'hui. Les réalités de la vie quotidienne ne sont pas seulement découvertes, mais aussi assumées»[5].

---

[1] Ion Bogdan LEFTER, «Față în față cu dublul», in Bogdan GHIU, Ion Bogdan LEFTER, Mariana MARIN, Romulus BUCUR, Alexandru MUȘINA, *Cinci*, cit., p. 46.

[2] Magda CÂRNECI, *Poetrix*…cit., p. 112.

[3] V. Radu. G. ȚEPOSU, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Eminescu, București, 1993.

[4] Ovidiu CROHMĂLNICEANU, Préface du volume collectif *Desant '83*, *proză scurtă de șaisprezece autori tineri*, Cartea Românească, București, 1983, p. 5.

[5] *Ibidem*, p. 6.

Réception des quatrevingtistes

De nombreux critiques regardent de manière sceptique le nouveau groupe d'écrivains, en tout cas ils voient cette expérience comme isolée et privée de possibilités de développement véritable.

Monica Spiridon connaît bien l'existence des nouveaux écrivains, et une certaine répulsion se dégage de ses notes de 1986:

> «La méta fiction, la pornographie symbolique, la littérature de l'argot; la SF et le néoréalisme photographique, etc. […] tout cela rentre, sans problèmes, sous le genre du Postmodernisme […] Si c'est ainsi que les choses évoluent, nous ne sommes pas surpris par l'inquiétude de ceux qui tirent l'alarme au sujet de la transformation du Postmodernisme dans… une „révolution sans modèle", […] qui finira dans un bric-à-brac»[1].

Une position nuancée se rencontre chez des critiques de Transylvanie comme Ștefan Borbely et Alexandru Cistelecan. Selon Borbely, il existe un bien-fondé du postmodernisme comme construction d'un modèle manquant au modernisme, sans dépasser ses intuitions[2], cependant le postmodernisme est un courant qui ne peut pas vraiment aider à l'évolution de la génération '80 dans son ensemble, et risque au contraire de conduire a une atomisation de cette génération.

Andrei Pleșu participe lui aussi au débat présent dans les pages de *Caiete Critice* nr. 1-2/1986, et parle de «l'inévitable postmoderne»: le postmodernisme apporte un complément bénéfique au modernisme, en proposant de «dépasser le fanatisme du moderne, se tenir, enfin, tranquille, renoncer à hâte continuelle d'un renouveau obligatoire»[3]. Cependant le postmodernisme s'épuise dans une activité de séduction superficielle, de bricolage ornemental mêlé à des sympathies apocalyptiques, tout un complexe étranger à la construction de l'art veritable.

Eugen Negrici note rétrospectivement que le message des quatrevingtistes est *problématique* pour l'ensemble de l'évolution littéraire de la Roumanie communiste. Il explique ce point de vue:

> «Dans une atmosphère fermée sur elle-même, ayant accès en toute liberté à de nouvelles sources d'information, familiarisés avec le mouvement des idées esthétiques et avec l'état général de la poésie mondiale, il était facile pour les jeunes cénaclistes de *mimer la normalité* et de se considérer comme étant des citoyens du monde»[4].

Les procédés mis en œuvre par les quatrevingtistes étaient une façon de montrer que, pour eux, on arrivait à «l'épuisement de différentes modalités de faire de la poésie, longuement fréquentées entre 1960 et 1980»[5]. L'effet a été la propagation parmi les écrivains du moment d'un certain sentiment que *tout a été dit* dans la littérature roumaine, que de larges zones de littérature sont déjà périmées.

---

[1] Monica SPIRIDON, «Mitul ieșirii din criză», *Caiete Critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 89-90 («Postmodernismul»).

[2] V. Ștefan BORBELY, «Postmodernismul, un model cultural oportun?» *Familia*, anul 24, nr. 3, martie 1988, pp. 6-7.

[3] Andrei PLEȘU, «Inevitabilul postmodern», *Caiete Critice*, nr. 1-2, 1986, p. 47 («Postmodernismul»).

[4] Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, cit., p. 402.

[5] *Ibidem.*

Pour la ligne cohérente du procrotonisme, les nouveaux débuts littéraires se font exclusivement sous le signe d'un import culturel, et surtout d'une fuite de la réalité socialiste, évidement nocive et décadente. Chronologiquement, la situation passe d'un bon accueil initial de la part des protocronistes vers une critique croissante, parallèlement avec des difficultés croissantes au moment de la publication subies par les quatrevingtistes. *Textualisation* devient un emblème accusateur, qui désigne pour les auteurs de *Luceafărul* et *Săptămâna* les jeunes écrivains des cénacles qui évadent du canon accepté, et qui sont accusés de trahison de la culture nationale. Mircea Nedelciu témoigne:

> «Textualisation était une première étape, après cela tu étais nommé *cosmopolite* […] *Cosmopolite* n'était pas une appellation bénéfique. Après les chroniques qui te nommaient textualiste, des gros mots dans *Săptămâna* s'ensuivaient, et après cela des difficultés apparaissaient pour la publication du volume suivant. Il se formait une sorte de dossier. On disait „untel est textualiste, il n'est pas trop lié à notre vie"»[1].

Dans *Luceafărul* on souligne l'identité quasi-militaire que veut prendre la nouvelle génération littéraire, ils veulent être un «commando en jeans», et surtout, ce qui les caractérise, c'est le fait qu'ils baignent dans «la boue non-conformiste»[2]. Cependant, toute cette campagne de presse n'a fait qu'attirer l'attention sur les nouveaux venus dans la littérature roumaine: «Les quatrevingtistes sont devenus d'un jour à l'autre des vedettes nationales justement grâce à l'offensive de *Săptămâna* et de *Luceafărul*»[3].

La lecture que fait Nicolae Steinhardt des quatrevingtistes est visiblement bienveillante et admirative, en commençant par la découverte chez les jeunes poètes d'un sentiment de liberté avec lequel il se sent proche:

> «Rythme, liberté, affirmations sincères: ce semble être le triptyque de la poésie des années quatre-vingt […] En lisant le volume *Cinci*, c'est bien cette sensation incomparable de liberté que j'ai éprouvée moi aussi»[4].

Steinhardt note des points spécifiques pour des poètes comme Al. Mușina, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Mariana Marin. En même temps Steinhardt nuance les accuses d' «évasionnisme» apportées aux quatrevingtistes. Pour lui:

> «L'évasion est une solution lâche et en même temps une solution parfaitement justifiée et digne. Tout „évasionnisme" – lorsque le lieu dont on s'évade est malsain […] – est bon, et l'„évasionisme" esthétique est spécialement honorable et possède des précédents mis à l'épreuve dans de nombreuses traditions»[5].

Avec la même curiosité bienveillante que chez Nicolae Steinhardt, mais de manière beaucoup plus systématique, l'évolution des quatrevingtistes est analysée par Monica Lovinescu, au long des années, dans les émissions culturelles qu'elle assure à Radio Europa liberă, signalant l'apparition de chaque écrivain. Elle note en 1993:

---

[1] Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate*…cit.

[2] V. Daniel CORBU, *Generația poetică '80 – Portrete critice*, Junimea, Iași, 2000, p. 16.

[3] Mircea CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc*, cit., p. 143.

[4] Nicolae STEINHARDT, in George ARDELEANU, «Nicolae Steinhardt și generația '80 (I)», *Observator cultural*, nr. 124, 2002, p. 12.

[5] *Ibidem*, p. 13.

> «Si on devait choisir des signes, des images-symbole, pour le temps écoulé entre 1983 et 1987, on trouverait facilement du côté du pouvoir le bouldozeur, les remplaçants et la contre culture, et au plan de la littérature l'apparition de la génération '80»[1].

Monica Lovinescu reconnaît que la génération '80 représente un «courant pas uniquement esthétique», et note que les quatrevingtistes sont une nouvelle présence dans l'espace public, un filtre très original des scènes quotidiennes des années 1980.

RÉSISTANCES

Comment comprendre la formule: «résistance par la culture»?

La plus importante distinction dans la somme des gestes, attitudes et discours anti-totalitaires est celle entre *résistance* et *dissidence*. La grille de lecture élaborée par Albert Hirchmann dans *Exit, Voice and Loyalty*[2] est très utile ici: au sujet d'une organisation politique, sa distinction revient à observer que, dans un moment de crise ou de déclin, les membres de l'organisation adoptent deux formes d'attitudes: l'abandon ou la contestation, *exit* ou *voice*. La première attitude représente le fait de quitter l'organisation en question, et vivre en marge de cette organisation, renonçant à toute loyauté, puisque les attentes ont été trop déçues. La seconde attitude implique tout d'abord de rester dans le système, en gardant une certaine loyauté envers lui, mais en essayant de le réformer; la contestation se fera justement dans la mesure ou la loyauté se perd car les attentes ne sont pas satisfaites.

Dans les analyses du communisme roumain, la première catégorie est simple à délimiter. Probablement la remarque de Gabriel Liiceanu restera longtemps difficilement indépassable: «La Roumanie n'a pas eu un mouvement semblable à la Charte 77, ni encore un qui soit semblable à Solidarnosc»[3]. Devant cette affirmation, des cas comme celui de Paul Goma et Doina Cornea semblent, en effet, une exception à une règle acceptable. En tout cas, si cette limite est facile à tracer en ce qui concerne la dissidence, la question se complique en ce qui concerne la résistance, et surtout la résistance par la culture.

Pour analyser cette formule il faut tout d'abord tenir compte des éléments sur lesquels elle prend sens: la censure, l'espace social totalitaire, la culture totalitaire et la «culture commandée», finalement la responsabilité morale qui peut la légitimer. Au fond la substance morale aussi bien que la possibilité même d'une résistance par la culture sont problématiques, puisque de manière générale la formule «résistance par la culture» relie uniquement deux variables, résistance et culture. De quelle culture s'agit-t-il? Cette formule devient facilement extensible dans son interprétation temporelle, sociale et morale, devenant inopérante par rapport à la

---

[1] Monica LOVINESCU, *Est-etice, Unde scurte IV*, Humanitas, București, 1994, p. 5.

[2] Albert HIRCHMANN, *Abandon, contestare și loialitate*, tr. roum. R. Carp, L. Cucu et S. Pop, Nemira, București, 1999.

[3] Gabriel LIICEANU, *Jurnalul de la Păltiniș*, Humanitas, București, 1991, p. 13.

réalité du communisme roumain. Une troisième variable, le totalitarisme lui même, souvent oubliée, est justement celle qui peut mesurer la relation entre résistance et culture. Dans le triangle résistance-culture-totalitarisme trois niveaux de résistance peuvent être trouvés.

Niveau faible de résistance par la culture

Le niveau faible de la résistance par la culture est compris dans cette remarque qu'on rencontre souvent: un résistant est un écrivain qui «s'est tenu à sa place et a essayé de faire une littérature authentique, vraie. Ou bien il s'agit d'un critique qui a refusé de tricher avec les valeurs»[1]. Dans cette perspective, toute zone de production vraie de culture, au fond tout acte vrai, encore plus culturel, est une enclave de dignité, en tout cas de vérité maintenue au sein du système communiste. On rejoint ainsi les développements de penseurs comme Vaclav Havel ou Gyorgy Konrad[2]. Pour Havel, la plus petite publication vraie est «un organe de conscience autoréflexif de la société», ayant un rôle important et invisible «au sein du réseau tortueux qui constitue le circuit de remplacement et transformation des substances nutritives qui maintiennent en vie ce grand organisme stratifié qu'est la société moderne»[3]. Selon ce principe, la multiplication de ces enclaves autoréflexives atteindra à un moment donné des dimensions assez grandes (la société civile active) pour rentrer dans un dialogue effectif avec le pouvoir en place.

Il faut remarquer que cette perspective organique de la société civile ne dit pas ce qui est spécifique à la résistance par la culture: cette qualité de «vérité embryonnaire» peut être retrouvée dans tout domaine de la vie, qu'il soit social, artistique ou économique. D'autre part une simple statue de Mihail Kogălniceanu par exemple a fait toute seule de la «résistance par la culture», car elle représentait la présence d'une culture non-idéologique au sein du système visible. On voit comment la formule «résistance par la culture» a pu se dilater progressivement à mesure que les années '90 ont passé.

Résistance et participation politique

Un niveau différent, le niveau fort d'analyse d'un acte de production culturelle vise l'exercice de participation à l'espace public. Faire de la culture signifie mettre quelque chose en commun: quelle que soit la qualité de cet élément partagé, il est posé dans un espace défini d'avance. Pour la Roumanie des années '80, il s'agit d'un espace contrôlé complètement par le pouvoir du Parti Communiste. Daniel Barbu montre que dans cet espace n'entre et ne sort personne qui ne soit passé par le contrôle de la censure: il s'ensuit que les acteurs et les élites actives pendant le temps du régime communiste «appartiennent intégralement, au-delà de leur volonté explicite, à l'espace crée par le „souverain"» communiste[4].

---

[1] Dumitru ȚEPENEAG, *Răzoiul literaturii nu s-a terminat. Interviuri*, Allfa, București, 2000, p. 66.
[2] V. Konrad GYORGY, *L'antipolitique*, La Découverte, Paris, 1987.
[3] Vaclav HAVEL, *Despre identitatea umană*, tr. roum. J. Grosu, Paideia, București, 1991, p. 26.
[4] Daniel BARBU, «Cenzura și producerea spațiului public», in Bogdan FICEAC, *Cenzura comunistă și formarea «omului nou»*, Nemira, București, 1999, p. 11.

Évidemment, la censure elle même par sa propre existence définit paradoxalement les stratégies possibles de transgression de cette même censure. Mais ces stratégies sont des stratégies de transgression individuelles, et ne sont pas articulées par un projet qui unisse plusieurs citoyens de manière programmatique et systématique. Il ne s'agit pas d'une action effective, mais d'une forme d'activité qui n'a d'impact et d'importance que sur celui qui la pratique.

> «La résistance „par la culture", la résistance à l'intérieur de son propre esprit équivaut donc en dernière instance à une forme quasi pathologique d'„autisme éthique"».[1]

La résistance par la culture ne se légitime donc que par une prise de position aussi bien explicite que spécifiquement contraire ou alternative au pouvoir en place. Si l'absence de cette résistance est un fait reprochable, c'est là une question plus large qui dépasse le cadre de cet article. Par contre, il est possible de souligner que la prétention de faire de la résistance par la culture tout en acceptant le monopole de la censure en place, en jouant les règles du jeu d'édition telles qu'elles sont imposées par le régime communiste, est une prétention exagérée.

Cette même prétention a été reprise, pour montrer qu'au sens strict elle témoigne en fait d'un «assentiment par la culture»[2]. Même si l'intention d'un auteur est de critiquer de manière voilée le régime ou bien de proposer un espace de culture alternative, le résultat de son action est l'inscription d'une nouvelle personnalité dans la liste des producteurs de culture qui participent à l'espace public communiste.

> «En dernière instance, faire de la culture n'a pas représente une forme de résistance, mais une forme de participation, une participation à la dynamique de l'espace publique».[3]

En ce sens l'expérience quatrevingtiste n'a pas la force de créer une zone de résistance. Leur marginalisation elle même peut encore sembler une situation de résistance par la culture, cependant cette marginalisation elle-même n'est pas une intention des quatrevingtistes, mais un acte posé par le régime.

Niveau intermédiaire: la résistance «dans» la culture

Une troisième solution de lecture du triangle résistance-culture-totalitarisme est alors de regarder la résistance non pas du point de vue moral, mais du point de vue de la circulation globale des idées[4], et de l'efficience pure et dure du texte et des attitudes qu'il transmet: quel est au fond le type de culture sensé résister le plus efficacement au totalitarisme? C'est la perspective de cet article.

Il faut se rappeler que le totalitarisme se maintient par une sorte de mouvement spécifique qui est une agitation continuelle sans direction et vide de

---

[1] IDEM, *Republica absentă*, Nemira, București, 1999, p. 55.
[2] IDEM, «Cenzura și producerea spațiului public», cit., p. 11.
[3] *Ibidem*.
[4] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, Paralela 45, Pitești, 2001, p. 187.

substance[1], et les analyses de la littérature de propagande montrent bien que le discours totalitaire est un discours exclusivement agitateur. Voila pourquoi une production culturelle «innocente», simplement privée des concepts idéologiques, ne peut (à elle seule) devenir une résistance par rapport à cette culture totalitaire. En effet, la langue de bois de l'idéologie (communiste en l'occurrence) peut intégrer tout discours extérieur à son discours, en l'assimilant dans sa propre spirale conceptuelle[2], y compris donc non seulement une poésie d'Eminescu, mais bien aussi toute l'histoire de la Roumanie.

Une manière ciblée de faire de la résistance par la culture serait donc la pratique de la résistance «dans» la culture totalitaire. Il s'agit de textes et manières de construire un texte qui ne soient pas simplement «évasionnistes» par rapport à la culture totalitaire, ni contraires (opposés), mais bien contradictoires par rapport à cette culture. Cette «culture résistante» signifie une pratique spécifiquement contradictoire par rapport à la langue de bois et aux concepts de la propagande, elle se construit donc par des mécanismes précis de langage, ainsi que par les attitudes véhiculées à travers le texte. En tout cas, il est logique que l'attention des écrivains vivant sous le communisme n'aille pas vers une compréhension et une déconstruction de l'attraction du totalitarisme, comme après 1989, mais vers une tentative de bloquer tout simplement la culture totalitaire, pour rendre impossible sa circulation, reléguant à plus tard sa compréhension[3].

Pour situer ce type de culture il faut se rappeler tout d'abord le pouvoir des livres pendant le communisme. La propagande communiste elle-même avait fondé la possibilité d'une résistance littéraire: langage rigide et manque d'information faisaient partie des techniques visant à forger l'homme nouveau[4], et dans cette situation les livres recevaient «une structure de légitimation très puissante»[5]. Paradoxalement donc, même si les mots ne signifiaient plus rien, le livre avait une très grande valeur, car l'attention s'y exerçait constamment pour y déceler le moindre sous-entendu, la moindre allusion inusuelle. Les lecteurs aqueraient progressivement une extraordinaire habileté à détecter n'importe quel arrière-sens d'un texte. C'est ainsi que «la force imprimée au langage par le fanatisme communiste „de première heure" a pu être objectivée par rapport à sa source idéologique et se retourner progressivement contre elle»[6].

La «lecture entre les lignes» inaugure un jeu très complexe dans le triangle auteur-texte-lecteur:

> «Un petit nombre d'entre nous ont eu le courage de dire ce qu'ils lisaient entre les lignes, mais nous avons été nombreux à communiquer entre les lignes ce que nous lisions chez d'autres entre les lignes»[7].

La codification, on le voit, crée un circuit fermé.

Cette orientation s'est transformée progressivement dans la recherche de nouveaux paradigmes qui puissent dérouter complètement la censure communiste.

---

[1] V. Hannah ARENDT, *Originile totalitarismului*, tr. roum. I. Dur et M. Ivănescu, Humanitas, București, 1994, pp. 403-448.

[2] V. Françoise THOM, *Limba de lemn*, cit., pp. 71-72.

[3] V. Cristian PREDA, *Le libéralisme du désespoir. Tradition libérale et critique du totalitarisme dans les années 1938-1960,* Editura Universității din București, București, 2000, p. 10.

[4] V. Bogdan FICEAC, *Cenzura comunistă*…cit., pp. 13-33.

[5] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, cit., p. 267.

[6] *Ibidem*, p. 268.

[7] *Ibidem*, p. 89.

«Le changement de paradigme signifiait déconnecter de la source du pouvoir les moyens répressifs conçus pour l'ancien paradigme».[1] Il est évident qu'une bonne part des artifices textuels des quatrevingtistes, même s'ils ne prennent leur origine que dans la curiosité artistique, devient une œuvre dans laquelle justement la nouveauté du langage échappe au régime. Mircea Nedelciu se souvient:

> «L'attitude postmoderne a été choisie par nous de façon presque délibérée pour échapper à la confrontation avec la censure […] celui qui gardait les canons du récit, de la nouvelle, devenait plus vulnérable dans la confrontation avec l'idéologue, qui voulait se rendre compte de ses pensées. Le postmodernisme était une force de codification»[2].

Il est possible donc d'isoler un certain produit culturel qui a un effet particulier: celui de résister à la circulation d'une culture totalitaire. Il ne s'agit plus de rechercher une résistance par intention mais une résistance par la qualité du produit artistique ou intellectuel. Il ne s'agit plus de chercher l'individu qui fait une résistance «par» la culture, et qui vise le pouvoir, mais de chercher le texte même qui est une résistance «dans» la culture, et qui vise uniquement la culture officielle. Cette résistance «dans» la culture semble la plus adaptée pour l'analyse politique du produit culturel des écrivains roumains quatrevingtistes.

LITTÉRATURE QUATREVINGTISTE ET RÉSISTANCE

Littérature officielle et littérature quatrevingtiste: une comparaison

Une constante de la littérature communiste est la dissolution du sujet (du «moi»). L'analyse de la langue de bois faite par Françoise Thom au sujet du discours soviétique cadre très bien avec les clichés rencontrés chez les écrivains communistes roumains: on voit une collectivité en marche, agissante, en train de réaliser une œuvre grandiose. Les quatrevingtistes dépassent complètement ce cliché du moi collectif, et cela en plusieurs sens. Si leur problématique redevient individuelle, les artifices textuels comme l'intertextualité diluent complètement la conscience du moi collectif qui sous-tendait la littérature officielle. Il n'est plus question de continuité historique, l'auteur reprend et revit, de manière exagérée parfois, son réseau personnel de gestes quotidiens. Quand à l'autoréflexivité quatrevingtiste, elle est une nouveauté même par rapport au lyrisme poétique des années '60, qui restait cantonné au niveau de la description des états intérieurs personnels.

Une nouvelle manière de *faire ouvertement le point de sa vie* apparaît ainsi, une manière concrète, parfois obscène ou brutale. C'est une attitude qui peut être vue, d'autre part, comme une apparition du journal personnel dans l'espace public, saturé de lieux communs. Les quatrevingtistes disent de façon crue ce

---

[1] *Ibidem*, p. 93.

[2] Mircea NEDELCIU, «Interviu» (Andrei Bodiu), *Interval*, nr. 4, 1998, http:/members.tripod.com/interval/04-98/nedelciu.htm.

qu'ils ressentent et ce qu'ils voient sur la scène publique, dans une sorte de monologue intérieur qui devient un reportage, ils

> «vagabondent à travers les lieux agglomérés de la cité armés, on dirait qu'ils sont armés avec un appareil d'enregistrement et une camera: sous leurs yeux la rue élève la voix, se querelle, dépérit, passe son temps dans les files d'attente pour l'approvisionnement, se remplit de cris et de ruines»[1].

Par cette sorte de reportage les quatrevingtistes trouvent donc, peut-être sans le vouloir, une façon de *dépasser le double langage*, la permanente discontinuité entre le discours public et le discours privé. Lorsque Mircea Nedelciu observe tout simplement les milieux marginaux absents du cadre visible officiel (petits trafiquants et charlatans, les navetteurs dans les trains, la mafia du tourisme), il introduit un dépassement des deux langages connus jusque-là. Son produit littéraire réunit pour la première fois les caractéristiques de la spontanéité, de l'absence de toute censure, et l'effet spécifique à la publication: le contact avec ce genre de produit littéraire est une sorte d'avant goût de la presse libre.

En effet, la censure est la caméra qui surveille constamment l'espace public pendant le communisme:

> «Dans la culture totalitaire, la censure remplit la fonction d'observateur unique. Aucun écrivain ne passe inaperçu»[2].

Or, voici que les jeunes quatrevingtistes réussissent à devenir à leur tour observateurs, et à avoir part au pouvoir de la censure: le pouvoir de dire de façon directe *ce qui se passe*, de dire tout simplement ce qu'ils voient dans la rue. Donc, si leur produit littéraire n'est pas idéologique, il prend une signification spéciale dans le contexte du pouvoir communiste: *sa spontanéité justement devient politique*.

Au niveau des thèmes et des termes utilisés, les quatrevingtistes quittent complètement le paradigme officiel, qui de leur temps était centré autour du mythe de la patrie socialiste. On trouve chez Eugen Negrici les listes des mots rituels de ce paradigme: *pământ, munți, recoltă, ciocârlie, glie, tezaur, pisc, culmi, epopee, ctitori, strămoși, izvor, plai, vatră, cununnă, rapsod*. Tous ces noms formaient, en liaison avec des adjectifs, des syntagmes obsessives: *vatră sacră, porți de aur, viitor nimbat, pământ strămoșesc, plai mirific*, etc.[3]. Il est évident qu'un fragment comme:

> «Tata cu picioare de cauciuc speră să ajungă pe altă planetă
> Și mai ales cumpără
> Trec femeile cu trupuri de aer
> Purtate de curenții fierbinți ai autostrăzii»[4].

sorte complètement de ce paradigme. Ce fragment est représentatif de la poésie des quatrevingtistes, en ce sens que les objets qui dominent sont des matériaux artificiels, du plastique, de l'acier, réunis dans un paysage qui tient tout aussi bien au *kitch* des casinos américains qu'au fourmillement d'une foire. Bucarest lui-même n'est plus reconnaissable dans cette poésie, en tout cas il n'est plus question de beauté des sites ancestraux ou de la grandeur de l'histoire roumaine.

---

[1] Monica LOVINESCU, *Est-etice, Unde scurte IV*, cit., p. 5.
[2] Daniel BARBU, «Cenzura și producerea spațiului public», cit., p. 12.
[3] V. Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism,* cit., p. 69.
[4] Traian T. COȘOVEI, «Tata Rockfeller», *Ninsoarea electrică*, Cartea Românească, București, 1979, p. 101.

Parmi les normes très claires de l'art socialiste fixées par Andrei Jdanov, en plus de sa simplicité et de l'absence d'un personnage problématique, il existe une pédagogie de l'enthousiasme, un optimisme invincible. Les hymnes, les hommages, les odes accompagnent la marche enthousiaste des communistes: en effet, la victoire finale ne peut faire l'objet du doute.

Or, les descriptions que Mircea Cărtărescu fait des alentours du Cirque au milieu de la Capitale, avec ses tramways sales et remplis de rouille, ainsi que des passages comme:

> «Clipa când privești orașul cum dispare cu trenuri de navetiști
> La subsoară
> Când abătut presezi butonul televizorului
> Si-n cameră năvălesc deodată căștile albe ale forțelor de descurajare
> Si-ți descurajează până și musca de pe gâtul fotografiei
> Vreunei rude bogate»[1]

transmettent, de leur part, un manque d'espoir évident. L'atmosphère fondamentale de la poésie des quatrevingtistes devient rapidement la décomposition et la ruine, un pessimisme envahissant qui ne vient pas de la subjectivité individuelle de l'écrivain, mais découle directement des objets et des réalités sociales, perçues ainsi sans aucun équivoque et sans aucun espoir d'y remédier.

Si la propagande communiste est optimiste et généreuse, elle est en même temps décidément sérieuse, solennelle, affichant une monumentalité qui frise le ridicule. Cette monumentalité se retrouve immédiatement au niveau du style architectural, mais elle est présente aussi au niveau littéraire par l'absence d'ironie et de place laissée à l'interprétation. Raymond Aron parle d'un «monopole de l'interprétation», une technique utilisée par tous les systèmes totalitaires dans l'élaboration de leur pouvoir.

Or une œuvre quatrevingtiste, comme toute oeuvre postmoderne, comprend «un art de la critique, sans aucun message en dehors du besoin continuel d'interrogation. C'est un art de l'inquiétude, qui ne définit son public que par la somme des individus prédisposés à douter et à rechercher»[2]. La prose courte des quatrevingtistes suit le modèle construit par le courant de la fiction postmoderne, fiction qui met en doute le bien-fondé de toute autorité. Tout cela, évidemment, ne cadre pas du tout avec la vision de l'homme nouveau qui «n'interprète pas, il croit seulement»[3].

Cette attitude de doute programatique devient souvent une ironie désabusée, à mettre en lien avec le ludique tel que Gilles Lipovetsky l'analyse comme spécifique du postmodernisme[4]:

> «À la dénonciation railleuse corrélative à une société fondée sur des valeurs reconnues s'est substitué un humour positif et désinvolte, un comique *teen-ager* à base de loufoquerie gratuite et sans prétention»[5].

---

[1] Traian T. COȘOVEI, «La sfârșitul unui ospăț de cuvinte», in IDEM, *Cruciada întreruptă*, Cartea Românească, București, 1982, p. 142.

[2] Charles RUSELL, in Linda HUTCHEON, *Poetica postmodernismului*, tr. roum. D. Popescu, Univers, București, 2000, p. 78.

[3] Bogdan FICEAC, *Cenzura comunistă*…cit., p. 29.

[4] V. Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1993, pp. 194-247.

[5] *Ibidem*, p. 200.

Cette attitude se retrouve dans les textes des quatrevingtistes, et a sûrement un lien avec le comportement de la «génération en jeans» des années '80.

En plus des thèmes et des attitudes véhiculées, le bricolage textuel et l' «innovation textuelle» sont la marque visible (non pas essentielle) du changement de paradigme opéré par les quatrevingtistes, techniques à mettre en lien avec le changement de paysage social et économique dans lequel vivent les quatrevingtistes. Le souci de bien exprimer ses sentiments, caractéristique pour les années '60, se brise devant un monde qui devient toujours plus cynique dans son manque de perspectives. Dans cette situation les stratégies possibles sont celles qui assument de manière individuelle les contradictions environnantes. Les textes ambigus aux fils narratifs impossibles à suivre, ainsi que les textes cryptiques, ce sont autant de manières de transmettre un message social et non pas seulement amusement littéraire. L'ambiguïté délibérée du texte n'est pas faite pour être résolue, elle est justement *la partie essentielle* du message qui est transmis. «Réduire le récit à un cliché moraliste porte atteinte à sa dynamique. Peut-être que le message du récit se trouve justement dans cette dynamique»[1].

Les quatrevingtistes parlent de la résistance par la culture

Déjà pendant le communisme on remarque des affirmations théoriques assez nettes concernant la valeur extra-esthétique des produits quatrevingtistes, comme ce commentaire de Cristian Moraru, en 1985:

> «L'acide ironique, non moins corrosif que l'acide sulfurique, attaque […] non seulement la logorrhée pleine d'emphase et répressive, mais aussi l'évasionnisme utopique. Le texte littéraire ne peut être que politique et impliqué. Textualiser veut dire assumer le monde, le discours artistique contient donc nécessairement un discours idéologique»[2].

Ce message artistique qui prend une signification politique sans parler directement des acteurs politiques, en l'occurrence du Parti Communiste, est rencontré dans beaucoup d'analyses. On souligne par exemple que:

> «Dans le contexte des années '80, les options pour la pluralité des rhétoriques, pour la démocratisation du langage, pour l'histoire démythifiée, raccordée au niveau de l'homme qu'on rencontre dans la rue, […] montrent clairement que la théorie littéraire devient aussi un terrain d'essai d'anciennes valeurs civiques, politiques»[3].

Mais cette réflexion individuelle sur la valeur politique d'un texte ne semble pas s'accompagner d'une conscience explicite et partagée, pour le groupe des

---

[1] Sorin ALEXANDRESCU, *Identitate*…cit., p. 223.

[2] Cristian MORARU, «Către o nouă poetică», publié en 1985, in Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă*…cit. p. 29.

[3] Caius DOBRESCU, in *Ibidem*, p. 524.

quatrevingtistes, de cette même valeur. Pour Alexandru Mușina il est évident que la résistance par la culture ne fut pas le but du groupe des quatrevingtistes:

> «Il ne faut pas faire un mythe de *Cenaclul de luni,* en lui attribuant d'autres mérites. Notre défi était la poésie, une poésie nouvelle. Si cela nous menait vers une contestation du système, c'était en quelque sorte, sans qu'on le veuille, et sans qu'on s'en rende compte»[1].

Cependant, dans le temps la valeur de l'action des quatrevingtistes aurait pu prendre une allure bien plus significative politiquement: «Probablement que, s'il n'avait pas été arrêté brusquement, le Cénacle en serait arrivé à la dissidence»[2].

Pour Mircea Nedelciu, on a vu que les techniques comme le «textualisme» étaient des manières de codifier les pensées et d'échapper à la censure, puisque la censure ne comprenait rien à ces techniques (tout comme au postmodernisme, surtout).

Selon Magda Cârneci, les quatrevingtistes ont commencé par formuler une orientation simplement littéraire. Il s'agissait de dépasser un certain modernisme modéré des années qui venaient de s'écouler. Pour ce faire, les quatrevingtistes ont fortement insisté sur les images de la réalité quotidienne, sur la perception non-truquée des situations quotidiennes. Donc, non seulement il ne s'agissait pas de s'évader du réel, mais *au contraire de le décrire de manière délibérée*, le faire ressortir avec une technique bien plus mise au point. Cependant, les quatrevingtistes ont

> «réalisé, progressivement, que ce genre de littérature du quotidien non-truqué pouvait devenir et même est devenue une forme de „résistance culturelle" devant les faux, optimistes et idéologiquement truqués, de la culture officielle»[3].

Enfin, les analyses de Eugen Negrici indiquent que le désir de nouveauté des quatrevingtistes les a conduit à des thèmes et des procédés inconnus ou peu connus, démarche qui a été confondue avec un courage politique. «Il ne s'agissait pas vraiment d'un courage politique, mais d'une hardiesse esthétique, celle d'aborder une zone depuis bien trop longtemps ignorée par la poésie (et même par la prose)»[4]. Toutes les images un peu brutales sorties des gestes de chaque jour ont été détournées de leur signification originelle (cantonnée au domaine esthétique) vers le domaine de la résistance au régime. Cette «erreur bénéfique de réception»[5] a fait de ce nouvel exercice artistique une activité d'opposition contre les clichés répandus quotidiennement par le régime pour masquer le vrai état des choses.

QUATREVINGTISTES ET POSTMODERNISME

Un deuxième niveau de l'analyse des quatrevingtistes regarde leur orientation vers le postmodernisme. Au beau milieu de la morne et triste décennie '80 de la dictature communiste, alors que des choix culturels moins orientés vers le pluralisme, comme le *yoga* ou certains courants religieux minoritaires sont interdits,

---

[1] Alexandru MUȘINA, «Cuvinte din bătrâni », cit.
[2] *Ibidem*.
[3] Magda CÂRNECI, *Poetrix*…cit., p. 48.
[4] *Ibidem*, p. 403.
[5] *Ibidem*.

voici que des jeunes écrivains roumains se permettent d'entrer officiellement dans le sillage du courant le plus constitutivement tourné, au moins dans sa manifestation, vers la diversité des choix et l'autodétermination individuelle. C'est un paradoxe qu'il faut expliquer.

Postmodernisme et postmodernité: distinctions utiles

La première distinction dans ce domaine est la distinction entre postmodernité et postmodernisme: la postmodernité est une étape de l'évolution socio-économique, alors que le postmodernisme est un courant culturel, philosophique et artistique.

La postmodernité est vue comme un fait de civilisation, et dans ce sens elle signifie une étape distincte, apparue après les années '50 dans les pays occidentaux et en Amérique. Cette étape est tout d'abord postindustrielle, et comprend le passage entre le capitalisme fordiste et le capitalisme flexible. Cette étape voit ensuite l'apparition de nouveaux rapports entre l'homme et les objets, et donc un changement de la valeur des objets[1], sous le signe de compression espace-temps[2], conduisant finalement a de nouvelles stratifications sociales, de nouvelles élites, et a un nouvel univers moral[3].

Le postmodernisme peut être vu premièrement comme un effet de la postmodernité, une continuation linéaire de la postmodernité dans les zones culturelles: autrement dit le postmodernisme est la «logique culturelle du capitalisme tardif»[4]. Mais le postmodernisme est plus qu'un un simple effet de la postmodernité (bien qu'un conditionnement entre les deux demeure toujours), il est surtout vu en rapport avec le modernisme et la modernité. Il serait, ainsi, une évolution au-delà du modernisme et de la modernité.

En fait le postmodernisme apparaît premièrement dans la littérature et dans l'architecture. S'il est signalé de manière explicite premièrement dans la littérature, c'est dans l'architecture qu'on considère qu'il atteint le plus vite une dimension complète, avec les ouvrages de Robert Venturi et ses etudes au sujet des casinos de Las Vegas. Développant les intuitions de Robert Venturi au sujet de l'architecture communicationnelle a Las Vegas[5], Charles Jencks fixe les repères d'une architecture postmoderne: il s'agit de dépasser le modernisme (représenté par l'unité entre l'art et la technologie promue par le courant Bauhaus) pour entrer dans une «double codification: combiner les techniques modernes avec quelque chose d'autre (d'habitude avec la construction traditionnelle), pour pouvoir communiquer avec le public[6]. D'autre

---

[1] V. Jean BAUDRILLARD, *Sistemul obiectelor*, trad. roum. H. Lazăr, Echinox, Cluj-Napoca, 1996.

[2] V. David HARVEY, *Condiția postmodernității*, tr. roum. Cr. Gyurcsik et I. Matei, Amarcord, Timișoara, 2002.

[3] V. Zygmunt BAUMAN, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité,* Le Rouergue/Chambon, Rodez, 2003.

[4] V. Frederic JAMESON, «Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, nr. 146, 1984, pp. 53-92.

[5] Robert VENTURI, Denise SCOTT-BROWN, S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts, 1972.

[6] Mihaela CONSTANTINESCU, *Postmodernismul. Forme în mișcare*, Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 97.

part, si le postmodernisme apparaît ainsi dans les années '70 surtout dans le milieu artistique américain, la réflexion au sujet des nouveaux produits artistiques donne naissance progressivement à la théorie postmoderne, commencée surtout de l'autre coté de l'océan. C'est en Europe que se forme un noyau d'auteurs, comme Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, qui légitiment dorénavant la théorie postmoderne. On considère que «La condition postmoderne»[1], apparue en 1979 en France, et traduite en 1984 en Amérique, lance le débat proprement postmoderne au niveau de théorie.

Pour introduire la littérature postmoderne, il est d'usage de noter la liste des distinctions entre modernisme et postmodernisme faite par Ihab Hassan[2], ou bien de suivre l'évolution du nouveau concept dans la critique littéraire, en commençant par les écrits de Charles Olsen[3]. Pour cette analyse restreinte des quatrevingtistes, il est plus significatif de fixer quelques thèmes et formules littéraires que les écrivains postmodernes assument de manière spécifique. Ces auteurs mettent en doute la certitude de nos connaissances, et s'emploient à faire communiquer ce sentiment d'incertitude quasi-ontologique. Intertextualité et bricolage textuel sont des procédés courants, qui changent tout d'abord le statut de la relation auteur-œuvre, et ensuite le statut de la relation auteur-lecteur. Les significations d'un texte peuvent être multiples et les textes sont construits de manière a montrer que l'interprétation ne s'impose plus, le lecteur étant donc invité à la découvrir au fur et à mesure de la lecture, plus encore: l'auteur s'estompe devant un texte qui doit être complété non pas seulement par l'imagination du lecteur, mais aussi par sa propre interprétation. Nombreuses sont les œuvres qui proposent des débuts incertains et des fins multiples, on rencontre la technique de l'histoire qui s'ouvre dans une autre histoire, et ainsi de suite les cadres s'enchaînent sans qu'un referant objectif ou final soit indiqué. L'intertextualité veut aussi illustrer «la ruine de l'originalité comme valeur littéraire»[4].

D'autre part, on rencontre une prolifération des créations fantastiques, comme chez Borges et Marquez, qui laissent le sentiment que l'histoire ne se distingue pas de la fiction, que la fiction et l'histoire s'unissent pour créer une atmosphère d'irréalité fondamentale. L'ironie prend une valeur de jugement implicite, et devient aussi une forme de détachement du réel et de l'histoire. En parlant de romans comme *Cien anos de soledad* de Gabriel Garcia Marquez, Linda Hutcheon montre que ce genre de méta-fiction historiographique

> «remet en question l'autorité de tout acte d'écrire, en situant les discours de l'histoire et de la fiction dans le cadre d'un réseau intertextuel toujours en expansion, qui ironise toute notion de causalité simpliste ou d'origine unique»[5].

Ainsi, si le modernisme recherche une certaine cohérence, désirant racheter «les défauts du langage», le discours artistique postmoderne s'articule justement sur les coordonnées «de l'arbitraire (du signe, mais aussi de l'histoire), et de

---

[1] Jean-Francois LYOTARD, *La condition postmoderne,* Éditions du Minuit, Paris, 1979.

[2] V. Ihab HASSAN, *The Dismembrement of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New-York, 1982.

[3] V. Charles OLSON, *Human Universe and Other Essays*, Grove Press, New York, 1967.

[4] Mihaela CONSTANTINESCU, *Postmodernismul*…cit., p. 181.

[5] Linda HUTCHEON, *Poetica postmodernismului*…cit., p. 208.

l'absence (du sujet, mais aussi de la transcendance)»[1]. Le postmodernisme ne cache pas les contradictions, au contraire: il s'emploie à les exposer jusqu'à ce qu'elles deviennent définitoires pour lui. Cette attitude, quand même, n'est pas gratuite, et son but n'est pas de créer un art du désordre, mais de transmettre ce double message: «Il existe plusieurs ordres et systèmes dans le monde, et nous sommes ceux qui les créons à chaque fois. Voici leur justification et leur limite»[2].

Les quatrevingtistes sont-ils postmodernes?

Ion Bogdan Lefter montre que, a l'exception du fameux numéro 1-2/1986 de *Caiete Critice* qui traite du postmodernsime, jusqu'en 1989 il n'y a pas eu de publications de textes fondamentaux du postmodernisme, et c'est pourquoi les affirmations des critiques de cette période '76-'85 sont parfois contradictoires: à cause du manque complet d'information.

Même s'il a perdu dans le temps sa sympathie initiale envers les quatrevingtistes, Eugen Simion leur concède ouvertement l'appartenance au postmodernisme: leurs anthologies «expriment de manière programmatique la poésie de type biographique, un nouveau pacte avec le réel, une poésie récupératrice, ironique, autrement dit la poésie postmoderne»[3]. Laurențiu Ulici parle d'un postmodernisme roumain auquel toutes les promotions ont participé, un postmodernisme à spécificité roumaine «plus facile a vérifier au niveau des plus récentes promotions littéraires, et surtout la promotion des années '80»[4].

En fait, l'apparition des quatrevingtistes oblige de nombreux intellectuels à se former une opinion sur le postmodernisme, fut-il littéraire ou théorique. Et la majorité des analystes littéraires ou extra-littéraires qui ont une telle opinion arrivent à cette question fondamentale: peut-on justifier l'existence d'un postmodernisme dans une société qui n'a pas atteint les caractéristiques de la postmodernité? Selon les définitions «classiques» de la postmodernité, il est douteux. La simple définition de la postmodernité comme étape post-industrielle exclut la société communiste de la postmodernité. Cependant, il existe des points de communication entre les expériences des deux zones.

Du point de vue de l'industrialisme, on peut considérer que le postmodernisme

> «peut s'appliquer aussi pour décrire l'échec de celui-ci (de l'industrialisme), dans un moment ou les pays de l'Est cherchent un nom pour la crise apparue après qu'il ne fut plus possible de se cacher le fait que l'industrie socialiste […] à échoué»[5].

Ainsi, le postmodernisme peut se construire sur une zone de pessimisme et d'échec, du moins de transition indéfinie, qui se retrouve *des deux cotés* du Rideau de Fer.

---

[1] Carmen MUȘAT, «Modernitate și postmodernitate», in Liviu PAPADIMA, Mircea VASILESCU (coord.), *Cercetarea literară astăzi, Studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Polirom, Iași, 2000, p. 182.

[2] Linda HUTCHEON, *Poetica postmodernismului*…cit., p. 80.

[3] Eugen SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Cartea Românească, București, 1989, p. 467.

[4] Laurențiu ULICI, *Literatura română contemporană*, cit., p. 62.

[5] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, cit., p. 163.

D'autre part, la non-syncronisation des expériences économiques et sociales entre l'Occident et les pays communistes n'est pas un argument suffisant pour bloquer l'accès de ces derniers pays au phénomène postmoderne. Selon Aurel Codoban, une unité peut se faire entre les deux zones au niveau de l'expérience subjective des générations historiques. Il s'agit surtout d'une unité dans le sentiment *d'une désillusion profonde*, sentiment coexistant avec le maintient d'un esprit critique face au passé[1]. Autrement dit la société totalitaire de type communiste et la société postindustrielle ont un point en commun qui n'est pas irélévant du point de vue social:

> «L'aliénation et la déshumanisation de l'individu, l'érosion de l'identité individuelle et collective, à la fois la mise entre parenthèses de la réalité et son remplacement d'avec un réseau d'images contrefaites»[2].

En plus, les quatrevintistes eux-mêmes ont découvert l'existence du postmodernisme *après avoir commencé* leur activité littéraire. La question d'«être ou ne pas être postmoderne», obsédante après 1989, se réduisait en 1980 à une simple découverte. Des images, des techniques et des intuitions roumaines semblent tour à tour entrer en étroite filiation avec des intuitions trouvées dans les textes occidentaux et américains. Si les motifs de cette convergence étaient différents à l'Ouest et à l'Est, il reste que le postmodernisme est devenu premièrement «un instrument commun de travail» partagé aussi bien par l'Est que par l'Ouest[3].

Il est ainsi très possible qu'une unité se retrouve entre les deux zones bien que les conditions de vie soient différentes. D'ailleurs les quatrevingtistes restent premièrement des artistes, et ils peuvent donc plus facilement se sentir synchrones de certaines attitudes observées dans la société occidentale, même si *le débat suscité par eux* au sujet de la postmodernité et des stades d'évolution de la société roumaine a dépassé la sphère artistique.

Significations politiques du postmodernisme pendant le communisme

De nombreux auteurs signalent ce fait assez paradoxal: le postmodernisme a été le sujet du plus intense débat culturel du milieu et de la seconde moitié de la neuvième décennie.

> «De nombreux intellectuels de toutes les générations se sont laissé attirer dans les disputes interminables autour du postmodernisme – concept controversé, insuffisamment conceptualisé (plutôt impossible à conceptualiser). Avides de problématisation et de nouveauté, ceux-ci n'avaient eu depuis le structuralisme des années 60 un sujet aussi séduisant»[4].

---

[1] V. Aurel CODOBAN, «Postmodernismul, o contrautopie», in Manfred FRANCK, Gunter FIGAL, Claude KARNOOUH, Matei CĂLINESCU, Aurel CODOBAN, *Postmodernismul, deschideri filosofice*, Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

[2] Carmen MUȘAT, «Modernitate și postmodernitate», in Liviu PAPADIMA, Mircea VASILESCU (coord.), *Cercetarea literară astăzi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Polirom, Iași, 2000, p. 177.

[3] *Ibidem*.

[4] Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism,* cit., p. 406.

Donc il semble que la signification politique du sujet n'est pas premièrement de centrer la discussion sur l'Amérique ou sur l'Occident, mais réside dans *sa capacité de créer un débat intellectuel* au sein de la société roumaine communiste. Un débat comme celui au sujet du postmodernisme est non seulement insolite parmi les publications officielles, mais il devient lui aussi part d'une déconstruction de l'idéologie dominatrice:

> «Les débats intellectuels et culturels autour de quelques notions-clé – comme nation, communisme national, modernité, autonomie esthétique, postmodernisme – ont représenté une modalité importante […] de déconstruire le marxisme – ou nationalisme communiste en Roumanie –, c'est-à-dire l'idéologie légitimante, totale et abusive du régime, en offrant des espaces alternatifs de problématisation»[1].

Mais cette manière de problématiser était-elle accessible à toute la population? La relation entre élites et masses est contradictoire pour la culture postmoderne. Si la transmission du postmodernisme semble «limitée sociologiquement aux lecteurs venant surtout du milieu académique, intéressés par les textes compliqués»[2], Linda Hutcheon souligne cependant que le postmodernisme peut facilement rallier culture académique et culture de masse, il renferme justement l'abîme rencontré d'habitude entre l'art «élevé» et la culture de masse[3]. Elle propose comme exemple des romans postmodernes qui sont devenus rapidement des *best-sellers, en* concluant que «le postmodernisme est autant élitiste que populaire, académique et accessible en même temps»[4].

Cela explique comment des poésies comme celles des volumes *Aer cu diamante* et *Desant '83* ont pu rallier autant les jeunes adolescents et l'intérêt très professionnel de critiques littéraires, ont pu parler aussi bien à des lecteurs plus simples et à des spécialistes. À cette condition près que dans la mesure où le produit des quatrevingtistes contenait un message contraire ou alternatif à la culture officielle, ce message n'était pas transmissible au lecteur normal roumain: celui-ci ne retenait de ce produit que le bricolage textuel, une certaine bizarrerie, et tout au plus, justement, un certain «évasionisme». En effet, même si la problématique mise en mouvement par la génération '80 semble très risquée politiquement dans le contexte de la censure communiste, il reste que pour accéder tout simplement à cette problématique il faut un bon acquis de littérature, sociologie, histoire, ainsi que des informations qui n'étaient pas accessibles au Roumain habituel. En tout cas, le postmodernisme comme tel reste un concept universitaire, académique, or «ce ne sont pas les concepts purement académiques qui peuvent avoir un impact sur un public plus large, sur l'opinion publique, au-delà de la communauté très restreinte des spécialistes»[5].

En analysant les attitudes civiques qui constituent le nouveau courant postmoderne, Gilles Lipovetsky montre que le postmodernisme est un courant de personnalisation qui porte jusqu'aux détails l'individualisme fixé de manière prescriptive dans les droits. Le postmodernisme est pour beaucoup la manifestation

---

[1] Magda CÂRNECI, *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, București, 2000, p. 176.
[2] Douwe FOKKEMA, in Linda HUTCHEON, *Poetica postmodernismului*…cit., p. 81.
[3] Linda HUTCHEON, *Poetica postmodernismului*…cit., p. 81.
[4] *Ibidem*, p. 82.
[5] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, cit., p. 267.

du processus de personnalisation, qui, incompatible avec toutes les formes d'exclusion et de dirigisme, substitue le libre choix à l'autorité des contraintes pré tracées, le cocktail fantaisiste à la raideur de la «juste ligne»[1]. Le postmodernisme philosophique s'articule de manière évidente autour de la notion d'option, bien qu'il problématise l'influence qu'une option peut finalement avoir dans un système social complexe. En tout cas la pensée postmoderne veut «la même chose que les Lumières: rendre l'homme indépendant, le traiter en grande personne»[2]. «Pour rentrer effectivement dans l'ère de l'autonomie», le postmodernisme veut «transformer en options toutes les obligations de l'âge autoritaire»[3]. Le radicalisme de cette pensée se transmet aussi dans l'art postmoderne, et ne pouvait pas passer inaperçu aux yeux des jeunes quatrevingtistes.

Guy Scarpetta, participant en 1977 à la Biennale de Venise, consacrée à la Dissidence de l'Europe de l'Est, rencontre des écrivains de la dissidence, comme Julia Kristeva, et se rapelle expérience de communication très profonde:

> «J'ai la curieuse sensation de m'accorder immédiatement avec tout ce que j'entends, – et non pas seulement avec les idées et les observations, mais plus profondément, presque de manière intuitive, au niveau des réflexes. Comme si ma propre expérience du déracinement m'aidait à mieux comprendre le naufrage, comme si tous ces discours illuminaient ce que je savais depuis toujours, sans vouloir assumer cela jusqu'au bout: le sens de la communauté impossible, de l'exclusion fondamentale, de l'éthique d'exil»[4].

Selon Guy Scarpetta, des auteurs comme Alexandre Zinoviev, par exemple, montrent clairement la pression que peuvent créer les liens sociaux posés comme originaires par rapport à l'individu, et il pose la «nécessité d'une résistance quotidienne, tenace, premièrement subjective, contraire à toutes les dogmes»[5]. Ce message de résistance lui semble donc utile pour l'Occident, en même temps qu'il reconnaît une affinité au niveau des «réflexes», des attitudes, entre son expérience occidentale et ce message qui vient de l'Est.

Le même type d'affinité imprévue témoignait, dans la même période, en 1978, le poète Alexandru Mușina, en découvrant la poésie américaine:

> «Lorsque, autour de 1978, au Cercle de Critique est venu Simion Stavors Deligiorgis, lecteur américain, pour nous expliquer un peu ce qu'est la poésie américaine, nous avons découvert avec stupéfaction que nous, une partie des „lunedistes"[6], nous en savions plus long sur cette poésie, et plus en profondeur, que le critique américain lui-même […] J'ai découvert la poésie américaine du XXe siècle […] Ces poésies m'ont choqué: elles étaient différentes, mais elles m'étaient proches, quelque chose me touchait dans leur message, peut-être non pas cosmique, mais essentiel»[7].

---

[1] Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide* ...cit., p. 175.
[2] Alain FINKIELKRAUT, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987, p. 14.
[3] *Ibidem*, p. 14.
[4] Guy SCARPETTA, *Elogiu cosmopolitismului*, trad. roum. P. Spinu, Polirom, Iași, 1998, *p.* 180.
[5] *Ibidem*, p. 181.
[6] Appellation courante des membres de *Cenaclul de Luni*.
[7] Alexandru MUȘINA, «Cuvinte din bătrâni», *Interval*, nr. 10, 1999, http:/members.tripod.com/interval/10-99/musina.htm.

D'autres textes témoignent aussi du fait que les produits culturels littéraires des deux côtés du Rideau de Fer parlent parfois le même langage, sans savoir exactement ce qu'ils ont en commun.

De manière plus fondamentale, le postmodernisme semble chercher des garanties anti-totalitaires dans l'individu lui-même, dans ses attitudes. La culture du «fragmentaire» est en partie une manifestation au niveau artistique du désir de trouver une garantie quasi ontologique contre tout système totalitaire. Si le postmodernisme perd définitivement la confiance dans tout système et dans tout «grand récit», c'est parce que il veut dorénavant chercher la pluralité non pas dans «les programmes», mais «dans les petits détails», c'est à dire au niveau des réflexes, des attitudes quotidiennes.

On comprend comment les théories qui proclament la mort des méta-narrations, la culture du fragmentaire qui résiste à l'inscription dans un système quel qu'il soit, le primat de l'individualisme poussé jusqu'au bout et l'affirmation de la force de l'interprétation personnelle, sont toutes des productions occidentales et américaines qui trouvent un singulier écho dans l'expérience des jeunes écrivains roumains des années '80. La problématique postmoderne exerce une séduction justifiée sur les jeunes artistes roumains des années '80, et qui plus est, le postmodernisme (dans de nombreuses de ses facettes) n'est pas une forme qu'ils adoptent sans aucun fond personnel réceptif, tout au contraire: il est justement une confirmation, le seul corrélat objectif formel qui convient au fond, au niveau des attitudes, a leur sentiments.

IDENTITÉ DE LA GÉNÉRATION '80

On parle toujours de la «génération '80», trois décennies après son apparition, au point que Mircea Cărtărescu lui-même note, dans son ouvrage sur le postmodernisme roumain:

> «Chaque année on assiste au début d'un autre „quatrevingtiste en retard", et l'on se demande, a moitié amusé, à moitié terrifié, combien ont-ils donc été, au fond, tous ces auteurs?»[1].

Dans tout le pays il était évident qu'un changement se faisait parmi les jeunes écrivains, et même ceux qui n'étaient pas très proches de centres comme *Cenaclul de Luni* etaient préoccupes par ce fait. L'écrivain Liviu Ioan Stoiciu, par exemple, personnage plutôt solitaire parmi les quatrevingtistes (en tout cas ne faisant pas partie de *Cenaclul de Luni)* affirmait en 1981, dans le journal *Scânteia tineretului* du 11 avril, sur la page «Opinia literară și artistică»: «Oui, nous avons une nouvelle génération littéraire. Pourquoi refuse-t-on encore de le reconnaître?». Bogdan Ghiu intervient dans une communication faite en 1982 en parlant des «poètes de la génération '80»[2]. Selon lui, ces poètes:

---

[1] Mircea CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc*, cit., *p.* 364.

[2] Bogdan GHIU, «Proiectul istoric de generație și proiectul generației '80», communication faite en septembre 1982 à «Colocviile de la Dej», in Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă*…cit., p. 23.

> «Veulent liquider le „complexe" de l'histoire littéraire inscrite dans la critique littéraire. En arrivant à se considérer comme „génération", ils témoignent, en commençant avec cette titulature qu'eux-mêmes ont choisi, qu'ils veulent se auto-instituer»[1].

Si de manière générale Caius Dobrescu a des remarques positives au sujet des quatrevingtistes, il juge exagérée la qualification de «génération '80», concept qui «se réfère plutôt […] à un état d'esprit et moins à une réalité „bio-culturelle"»[2]. Cependant la naissance de cette génération est invoquée par ses membres comme la naissance d'une «dispute canonique»[3] menant tout d'abord à une séparation entre générations, entre deux visions de l'art[4]. La nouvelle génération s'inscrirait donc dans la relation plus vaste tradition-avangarde, mais de manière plus profonde qu'une simple avant-garde.

Alex Ștefănescu souligne que «la génération '80 ne s'est pas imposée par des personnalités, mais par une activité de groupe, et n'a pas promu l'idée d'œuvre, mais celle de technologie de fabrication d'une œuvre»[5]. La manière selon laquelle Nicolae Manolescu travaillait avec les étudiants a contribué à ce qu'il n'y ait pas une personnalité artificiellement désignée en tant que chef du mouvement.

L'unité des quatrevingtistes se dessine donc premièrement par la poursuite d'un certain projet, constitué par de nouvelles directions et de nouveaux procédés techniques. Une certaine fierté et le sentiment d'une appartenance remarquable en a découlé, ainsi que certaines attitudes qui ont fixé pour longtemps un air spécifique des quatrevingtistes. Cette unité par un projet est soulignée aussi par Nicolae Manolescu:

> «L'intention des quatrevingtistes de changer le paradigme littéraire a précédé le changement effectif réalisé par les œuvres. Les enfants terribles des années 1980 se sont proposé ce changement d'emblée, comme un pari fait avec eux-mêmes»[6].

Cependant, on a pu dire que la génération '80 est une génération opportuniste, qui a profité de manière délibérée de thèmes qui pouvaient la propulser à ce moment-là sur la scène culturelle. Il serait vrai que l'utilisation des thèmes et concepts du postmodernisme auraient été la tentation d'une recette de succès. Mais cela aurait été vrai dans le contexte d'une sensibilité collective de la communauté des lecteurs roumains à l'égard de ce postmodernisme, quel qu'il soit. Or, «la vogue théorique et critique du postmodernisme a commencé en Roumanie presque une décennie après les premiers débuts rebelles dans les cénacles»[7]. Le sujet était méconnu par la plupart des lecteurs roumains, ce qui revient à dire que, loin d'être opportunistes, les quatrevingtistes ont au contraire le mérite d'avoir ouvert un chemin artistique qui apportait au lecteur roumain des informations et des oeuvres nouvelles.

---

[1] *Ibidem*.

[2] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, cit., p. 267.

[3] V. Ion Bogdan LEFTER, *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*, Paralela 45, Pitești, 2002, p. 115.

[4] V. Mircea CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc*, cit., p. 202.

[5] Alex ȘTEFĂNESCU, «Generația bovarică», in Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă*...cit. p. 519.

[6] Nicolae MANOLESCU, in *Ibidem*, p. 510.

[7] Magda CÂRNECI, *Poetrix…* cit., p. 69.

En ce sens, rompant avec la notion d'«opportunisme», Magda Cârneci suggère la notion d' «opportunité» qu'on saisit. Elle explique que si les jeunes poètes quatrevingtistes se sont reconnus dans une certaine mesure dans le postmodernisme américain, cela a donné naissance à une certaine aspiration, à un désir d'entrer en résonance avec ce courant. Pour ces jeunes poètes:

> «Il s'agit plus d'un état d'esprit diffus et d'une aspiration en cours, que d'une appartenance consistante et réelle. On pourrait ici introduire la notion paradoxalement positive d'opportunisme culturel ou opportunité culturelle, ce qui signifie tout simplement l'aspiration d'entrer en résonance»[1].

En tout cas, l'opportunité est proche de la question de la pertinence du postmodernisme comme option: dans la mesure où le postmodernisme était pertinent comme option, il est possible d'affirmer que la génération '80 a constitué un groupe significatif de producteurs de culture alternative; dans la mesure où cette pertinence ne se justifie pas, la génération '80 reste cantonnée sous la catégorie de l'evasionisme artistique, ce qui réduit aussi fortement les critères de constitution de son groupe.

Raymond Aron montre que dans les sociétés communistes l'apparition des groupes conscients de leur cohérence est presque impossible. «La formation de groupes cohérents est difficile, car, par définition, le pouvoir n'accepte pas leur constitution, leur organisation»[2]. Dans une telle société peuvent continuer à exister «des différences sociales et des inégalités économiques, sans que pour cela apparaisse la coagulation de groupes conscients d'eux-mêmes»[3]. Le même auteur signale qu'une préoccupation principale d'un tel régime est d'exclure toute possibilité qu'ont les groupes d'acquérir une conscience de soi les uns par rapport aux autres[4]. De ce point de vue le projet littéraire initié par les étudiants roumains offre, justement, une telle conscience de groupe, d'autant plus significative que la création des cénacles a été leur initiative, non pas celle de Nicolae Manolescu, ni des instances administratives venant du pouvoir.

L'expérience du groupe devient ainsi un volet important et politiquement significatif du phénomène de la génération '80. Dans une anthologie comme celle de Gheorghe Crăciun[5] on voit qu'un dialogue très centré s'était lié entre des écrivains de plusieurs villes de Roumanie et il est ainsi possible de voir dans l'évolution des étudiants et écrivains intéressés au nouveau phénomène littéraire la naissance d'un «refus à large échelle de s'intégrer dans la société national-communiste, refus qui s'est traduit par des relations personnelles urbaines, libres, basées sur le respect réciproque de la personnalité»[6]. En tout cas, l'expérience quatrevingtiste dépasse ainsi le simple fait du maintient d'une normalité littéraire et culturelle: cette expérience a réussi un exploit qui tient beaucoup de l'expérience et aussi de la conscience spécifique a un groupe actif au plan social. Ion Bogdan Lefter témoigne:

---

[1] *Ibidem*..

[2] Raymon ARON, *Lupta de clas*ă. *Noi prelegeri despre societăţiel industriale*, tr. roum. G. Sfichi, Polirom, Iaşi, 1999, p. 211.

[3] *Ibidem*, p. 211.

[4] *Ibidem*, p. 87.

[5] V. Gheorghe CRĂCIUN, *Competiţia continuă*...cit.

[6] Caius DOBRESCU, *Inamicul personal*, cit., p. 56.

> «On vivait alors dans une sorte de souterrain de la littérature, avec d'autres règles que celle de la surface […] Dans les décennies précédentes, le régime communiste avait pratiqué des stratégies d'absorption institutionnelle des séries de jeunes intellectuels, ce qu'il n'a plus fait avec nous. Par conséquence – notre vie a été plus dure, avec des navettes et de la misère, mais plus libérée des compromis»[1].

Ion Bogdan Lefter montre que la génération '80 se définit premièrement par une option d'intégration dans un courant de civilisation, option qui dépasse le simple domaine des techniques littéraires. La tentation de polémiser indéfiniment autour des simples techniques du postmodernisme est nocive surtout parce que elle fait rater «l'espace de signification»[2] du concept en cause. En effet:

> «Utiliser trop facilement le concept de postmodernisme conduit à une inadmissible perte de généralité, et ainsi on n'observe plus que l'inscription du postmodernisme au même rang avec l'avant-garde, le surréalisme, le „textualisme", etc., est une impossibilité théorique: le postmodernisme suit au modernisme dans la ligne des grands courants littéraires, des paradigmes culturelles amples, de la taille du classicisme ou du romantisme»[3].

Le corollaire: la génération qui a la chance (l'auteur parle premièrement de *chance historique*) de lancer une transition vers un tel nouveau grand courant sort de la succession classique des promotions et des décennies.

Cette réflexion sur le terrain littéraire est progressivement transposée vers la sociologie. Aux visions classiques de la promotion littéraire et des générations (trois générations pour un siècle, par exemple) on ajoute l'influence que le mouvement de la société peut avoir sur la formation d'une génération. C'est ainsi que les analyses sociologiques des vagues de générations d'après-guerre trouvent des points communs entre les générations de l'Est et de l'Ouest d'après-guerre. Ces générations biologiques sont mal encadrées par des institutions, et le développement socioculturel de ces générations implique des mutations beaucoup plus rapides et originales. Si la génération des années '50-'60 est décrite comme «existentialiste» et la génération '60-'70 est considérée la «génération aliénée», la génération '80 reçoit la description de génération «postmoderne», dans un contexte de fluctuation des répartitions culturelles habituelles dans les anciennes classes sociales[4]. En transposant, si la génération '80 est vue par ses membres comme «le mai '68» des Roumains, la grille selon laquelle ils se justifient indiquerait plutôt que le «mai '68» n'a jamais existé parmi les jeunes roumains, et ce «mai '68» se retrouve sublimé dans la génération '80, qui prend directement les caractéristiques dominantes d'une génération postmoderne: cette génération ne lutte plus contre l'aliénation, elle est à la fois révoltée et indifférente, les solutions possibles lui sont indifférentes[5]. La génération roumaine des années '80 ne pouvait d'ailleurs pas lutter contre l'aliénation, voilà aussi pourquoi elle est apparue directement comme une génération postmoderne, fondamentalement désabusée, inscrite parmi les phénomènes de *outsider*.

---

[1] Ion Bogdan LEFTER, *Postmodernism…* cit., p. 192.
[2] *Ibidem*, p. 59.
[3] *Ibidem*.
[4] Cf. Agnes HELLER, F. FEHER, *The Postmodern Political Condition*, Columbia University Press, New York, 1988.
[5] V. Aurel CODOBAN, «Postmodernismul, o contrautopie», cit.

On peut se rappeler que dans les pays communistes avaient déjà existé des phénomènes d'utilisation de la poésie comme moyen de retrouver une activité publique qui défie le régime en place, tels que les rassemblements «Mayak» rapportés par Vladimir Bukovski[1]. Il existe aussi des arguments pour considérer que la culture en général est beaucoup plus facilement une façon d'être ensemble des hommes de l'Est, ce qui expliquerait que la majorité des dissidents de ces pays ont été écrivains. Cependant à «Mayak» la poésie a été un moyen choisi dans un but précis: reconquérir l'espace public et les libertés civiques, alors que pour le groupe des quatrevingtistes la poésie n'est pas un moyen mais bien la préoccupation principale: la génération '80 ne cherche pas à recouvrer des libertés civiques.

Ceci étant dit, il faut ne pas oublier que l'expérience littéraire quatrevingtiste a créé quand même une plage d'enthousiasme bien fondée pendant ces années '80. Pour tous les quatrevingtistes l'expérience de la naissance de leur nouvelle littérature a été une expérience unique au sens d'intéressante, voire admirable. Une certaine fierté en a découlé, et le sentiment d'une possible mission destinée à la nouvelle génération au sens large. Ion Bogdan Lefter fait très bien sentir ce fait dans la préface de son ouvrage sur le postmodernisme:

> «Les revues *Săptămâna*, *Luceafărul* nous attaquaient. De l'autre part, *România literară* et toutes les publications culturelles qui comptaient nous apportaient des éloges, sans compter Europa liberă. Avec Monica Lovinescu et Virgil Ierunca de notre côté, et dans le pays avec Nicolae Manolescu et beaucoup d'autres, il n'est pas étonnant que nous ayons pris un très grand élan!»[2].

Donc, un esprit de mission au nom de la culture roumaine est bien justifié, crée par l'ensemble de ce contexte motivant et favorable, sans oublier également la jeunesse que Ion Bogdan Lefter reconnaît aussi: tous les mauvais signes possibles étaient traités «avec la superbe caractéristique pour cet âge»[3].

CONCLUSION: UN MESSAGE *A-TOTALITAIRE*

Trois niveaux d'analyse se font jour dans l'expérience quatrevingtiste: leur intention, leur activité et leur impact. Même si leur intention a été strictement esthétique, le complexe constitué par leur œuvre conjointe aux conditions de leur activité était en contradiction formelle avec la politique du régime en place: mais cette contradiction elle-même ne pouvait être perçue par les catégories larges de la population, et d'ailleurs n'était pas soutenue par un choix cohérent et explicite du groupe quatrevingtiste.

Le communisme commence à se décomposer au niveau secret des représentations sociales de l'individu et de ses attitudes. Si l'État totalitaire impose une «supra-realité» idéologique[4], dans le temps la réalité concrète regagne du terrain, en faisant apparaître des manifestations de la vie normale et complète, des

---

[1] V. Vladimir BUKOVSKI, *Și se întoarce vântul*, tr. roum. D. Bălan, Fundația Academia Civică, București, 2002, pp. 137-143.

[2] Ion Bogdan LEFTER, *Postmodernism*…cit., p. 10.

[3] *Ibidem.*

[4] V. Alain BESANÇON, *Présent sovietique et passé russe*, Hachette, Paris, 1986.

mouvements qui ne peuvent pas être totalement contrôlés. Ainsi, après les années '60 le monopole du parti unique subit des fissures, et des communications apparaissent (au moins des connivences paradoxales) entre la société réelle communiste et la société réelle capitaliste.

Au plan économique ces connivences paradoxales se retrouvent, par exemple, dans le deuxième principe de l'économie soviétique explicité par Besançon: la secrète présence d'un capitalisme suffisant au sein de l'économie planifiée[1]. Au plan culturel ces connivences paradoxales se font par le refus conceptuel des méta-narrations et surtout par les attitudes véhiculées dans le texte écrit, dans une unité invisible avec les occidentaux: c'est de cette unité paradoxale que les artistes postmodernes sont, justement, les témoins.

Finalement, premièrement intéressante dans l'expérience postmoderne avant la lettre semble être la capacité qu'ont eu certains artistes de produire un exil si intense au niveau de leur mentalité qu'ils ont rejoint, sans le savoir, et surtout sans le prévoir, l'état d'esprit des occidentaux et des americains. Un passage imprévisible et invisible s'est fait dans le silence du paysage communiste, non pas au niveau de la culture mais au niveau même du vécu humain, avec *des conséquences* dans la culture.

Un nouveau langage est né: la capacité de transmettre *un message invisible et silencieux situé au niveau de l'architecture interne des lignes écrites, qui dit le pluralisme sans le clamer hautement* sur la place publique, qui transmet une attitude simplement mais fondamentalement *a-totalitaire*.

[1] IDEM, *Anatomia unui spectru*, *Economia politică a socialismului real*, trad. roum. M. et S. Antohi, Humanitas, București, 1992, p. 39.