

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

MIRCEA MARTIN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

•

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La révivification (*replenishment*) doit-elle nécessairement se faire précédé par un épuisement (*exhaustion*), comme veut nous le faire croire John Barth?<sup>4</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cela étant, on a du mal à admettre l'opinion suivant laquelle la génération des années '60 serait, à son tour, postmoderne du fait qu'elle a «renoué avec la tradition», surtout la tradition proche, de l'entre-deux-guerres. N. Manolescu<sup>5</sup> fonde cette hypothèse sur l'opposition entre le postmodernisme et... le proletcultisme, sur ce que le premier «recupère au lieu d'abandonner, mise sur la continuité et non pas sur la rupture». Deux remarques s'imposent:

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

## NOTES

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