

Mircea Martin

## De l'esthétisme socialiste

---

### ON SOCIALIST AESTHETICISM

**Abstract:** In the late 1960s, after the break from Moscow and the relative “liberalization” of culture, the aesthetic criterion was officially accepted as a benchmark of literary and artistic value. Despite some moments of ideological backlash, writers gradually acquired some autonomy from the Party directives. Many of them practiced escapism and oneiric fantasy, out of a genuine belief that art should be divested of any moral or political purpose or that it could alleviate the pressures and constraints of social life. What emerged, under communist totalitarianism, was a paradoxical fundamentalism that I have called *socialist aestheticism*, a sort of ad hoc response to socialist realism.

**Keywords:** Socialist Realism; Aesthetic Criterion; Aesthetic Totalization; Artistic Legitimacy; Ideological Commitment; Ideological Detachment; Pan-aestheticism; Aestheticization of Life.

### MIRCEA MARTIN

Université de Bucarest, Roumanie  
mircea\_martin@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.01

Le remplacement progressif du critère de la classe, ayant eu lieu au début des années 60, par le critère national censé permettre au Parti Communiste au pouvoir de gérer la société roumaine, a eu une importance décisive pour la littérature, pour les arts et pour la culture dans son ensemble, puisqu’il permettait la réhabilitation et la remise à l’honneur d’un autre critère, indispensable, voire constitutif de ces domaines spécifiques : le critère esthétique. Avec le temps, celui-ci allait acquérir une importance, un poids et une autonomie tout à fait étonnants.

À la différence du critère socio-idéologique qui, dans sa formule léniniste appliquée avec un acharnement dogmatique dans les années 50, faisait des ravages dans la culture roumaine, le critère national, une fois reconnu et réinstauré en tant que valeur, allait assumer la valeur esthétique sans incompatibilités ni restrictions. Bien au contraire, il y allait de son intérêt à ce qu’il fût représenté par des valeurs artistiques vérifiées et validées du point de vue esthétique ; ce qui n’était guère concevable selon la perspective de l’idéologie de classe.

L’institution de la représentativité nationale (et non plus sociale, de classe) donnait le coup d’envoi à une compétition *différente*, gouvernée par des pères auxquels tous ceux

qui se trouvaient à l'intérieur d'un champ spécifique entendaient se soumettre ; si l'exigence idéologique (imposée et, en tout cas, soumise au contrôle institutionnel) était perçue comme une *contrainte*, l'exigence esthétique a été acceptée tout naturellement. Les critères artistiques ne faisaient pas complètement défaut non plus aux jugements critiques antérieurs, mais ils étaient loin d'être décisifs : ce qui était, c'était la *position* de l'écrivain et le *message idéologique* de son livre. On voit bien quels sont les résultats de cette conception dans le bilan artistique des années 50, dans le déclarativisme et le simplisme déconcertant de la poésie, dans le schématisme de la prose (mises à part quelques grandes exceptions – *Moromeții* de Marin Preda, *Bietul Ioanide* de George Călinescu et *Cronică de familie* de Petru Dumitriu), dans la pénurie d'idées et de moyens de la critique littéraire.

Il semblerait que, bien avant son échec visible en économie ou au niveau de la pratique sociale, le système communiste ait échoué dans les domaines de la littérature et des arts. Quelque forte et sincère qu'ait été leur foi dans les idéaux communistes, les vrais créateurs ne pouvaient s'empêcher de constater l'inadéquation des « recettes » doctrinaires appliquées dans un domaine spécifique ou de reconnaître l'impasse du « réalisme socialiste ». Étant donné que le sourd mécontentement accumulé à la longue génère une certaine pression que le conformisme des auteurs opportunistes atténuait, sans arriver pour autant à l'annuler, et comme le secteur littéraire et artistique n'était pas vital pour le Pouvoir communiste, c'est bien ici que ses premières concessions sont apparues. Une goutte de liberté a suffi pour que la littérature exerce sur les dogmes – non sans précautions au début – une action corrosive des plus extraordinaires.

Cet échange d'informations entre le Pouvoir et les écrivains n'aurait probablement pas eu lieu s'il n'y avait pas eu ce climat d'ouverture et, implicitement, de détente qu'avait provoqué *le renoncement progressif et tacite à la « lutte des classes »* en tant que principe moteur de la société et sa substitution par l'unité nationale. Dans ce cadre plus large, le rôle social de l'art n'était ni abandonné, ni diminué, mais uniquement redéfini d'une manière plus généreuse et plus adéquate. La valorisation esthétique commençait ainsi à entrer en consonance avec la nouvelle direction tracée au corps social.

Cela ne veut pas dire que l'idéologie communiste cessait d'être dominante ou que disparaissait le contrôle idéologique de la culture et de la littérature nationales. Mais les aires thématiques se sont diversifiées, les livres de la plupart des auteurs interdits ont pu être republiés, et – le plus important – l'enjeu artistique a fini par l'emporter sur l'enjeu (ou la condition) idéologique. Jusqu'alors toléré, marginal, le critère esthétique devenait central, primordial. Personne n'a affirmé dès le début sa suprématie, personne ne l'a opposé à l'idéologie unique et, surtout, personne n'a jamais nié le rôle du Parti en tant que principal facteur de décision aussi bien dans le domaine de la littérature que dans la société. Cependant, petit à petit, une fois que de nouvelles générations d'écrivains et de critiques littéraires occupent le devant de la scène, que les auteurs emprisonnés, isolés ou tout simplement interdits refont leur apparition, que de nouvelles équipes éditoriales prennent en charge les revues littéraires ou que l'Union des Écrivains change de comité de direction, on peut identifier les premiers signes d'émancipation du monde littéraire par rapport à l'idéologie.

Pour symptomatique qu'il soit, le phénomène est loin d'être général, car la résistance du dogmatisme idéologique de l'appareil du parti faisait bon ménage avec l'inertie des anciens *apparatchiks* (depuis Leonte Răutu jusqu'à Miron Constantinescu) ou avec les ambitions de promotion politique des nouveaux responsables de la culture (Al. Oprea, Valeriu Râpeanu etc.).

Malgré cette résistance, malgré certaines campagnes de redressement idéologique du journal *Scântea* et malgré le « tournant » menaçant de juillet 1971 (après la visite de Ceaușescu en Chine et en Corée du Nord), l'offensive esthétique allait continuer, et le souci idéologique reviendrait aux articles de fond non signés ou parus sous le nom des mêmes auteurs conformistes bien connus. Vers la fin des années 70, les directives idéologiques seront remplacées petit à petit par les innombrables formes d'expression du culte de la personnalité de Ceaușescu. Même s'il arrive parfois, en effet, que des écrivains importants soient déterminés ou forcés de publier de tels éloges ou adhésions, la littérature, ainsi que la critique littéraire, vont leur chemin : non pas en toute indépendance, mais jouissant dans une large mesure d'autonomie.

En Roumanie a eu lieu une anamorphose nationale (et puis nationaliste) du marxisme. On a pourtant assisté en même temps à une anamorphose esthétique et même – quelque étrange que cela puisse paraître – esthétiste. Cette réinterprétation a été rendue possible grâce à un artifice de la critique littéraire, surtout celle représentée par la jeune génération, à laquelle sont venus se joindre tacitement les plus cultivés d'entre les anciens dogmatiques. Que s'était-il vraiment passé ?

Comme la référence au marxisme était incontournable, on a mis en évidence son caractère *totalisant, englobant, intégrateur*, en opposition avec son interprétation antérieure qui était étroite, exclusiviste. En plus, on a établi une analogie entre cette totalisation d'ordre philosophique et la *totalisation esthétique* (réalisée par l'œuvre d'art selon une vision romantique/moderniste). Il s'agissait en fait d'une *homologie* qui rendait possible la validation idéologique d'une littérature (ou d'un art) qui ne transmettait plus nécessairement un message communisant : il suffisait que celui-ci fût humaniste.

Au-delà des différents niveaux d'adhésion à l'idée nationale des intellectuels et des artistes, les plus doués et les plus motivés d'entre eux ont compris qu'ils pouvaient tirer profit de l'ouverture que celle-ci offrait à leurs champs respectifs (encore une fois, par comparaison avec l'étroitesse antiartistique et anticulturelle des thèses léninistes) afin de se réapproprier véritablement le champ en question, avec ses objectifs et ses moyens spécifiques et de (re)devenir des professionnels, des spécialistes, et non des activistes – comme on le leur avait imposé jusqu'alors –, dans le but d'initier une reproduction culturelle et artistique (un tant soit peu) normale et d'assurer leur succession. Ce mouvement de reconquête de la spécialisation, de respécialisation, de *recyclage* – réalisé aussi à travers une modernisation, une synchronisation sélective (c'est-à-dire limitée) avec les tendances dominantes de l'Occident – est visible vers la fin des années 60 dans tous les domaines de la science, de la culture et des arts, mais surtout dans la littérature et dans la critique littéraire.

Dans ces derniers domaines, *le national et l'esthétique* sont allés de pair, sans

contradictions, et ce qu'il y a de paradoxal, c'est que leur évolution a été parallèle au marxisme et tout aussi dépourvue de contradictions (à l'exception du grave « tournant » de 1971) dans un cadre social fermement géré par le pouvoir communiste. Vers la fin des années 70, lorsque le national tourne au nationalisme, ce dernier se retourne contre l'esthétique et tente de faire sienne une version réduite *ad hoc* et falsifiée du marxisme qui puisse devenir officielle. Son alliance au stalinisme persistant du régime de Ceaușescu mènera à la formule bien connue du national-communisme.

Le résultat le plus important obtenu par le monde littéraire à la fin des années 60 à la suite d'innombrables débats dans la presse spécialisée, de toutes sortes de confrontations et de tentatives répétées de promouvoir dans des postes à haute responsabilité des écrivains vraiment représentatifs pour la profession et prêts à en défendre les intérêts – comme, par exemple, Zaharia Stancu – a été la reconnaissance officielle d'une *légitimité littéraire et artistique*. Dans un premier temps cela a signifié la reconnaissance de la spécificité du domaine (y compris de ses divers genres ou branches – poésie, prose, critique, histoire littéraire etc.), et ensuite, petit à petit, du droit de « faire la loi », de légiférer à l'intérieur du domaine, sans que les activistes aient encore leur mot à dire, comme par le passé.

Bien que la situation nous semble aujourd'hui normale, à l'époque du régime totalitaire rien ne devait prévaloir sur l'idéologie et sur la politique, qui étaient omniprésentes. Obtenir que la validation des produits littéraires et culturels soit effectuée par des spécialistes, par des personnes appartenant au champ proprement dit, et non pas venant de l'extérieur,

a représenté un extraordinaire pas en avant que la corporation des écrivains a fait sans plus jamais reculer<sup>1</sup> jusqu'en 1989. On est même allé jusqu'à demander aux activistes en charge du domaine d'adopter, sinon un langage spécifique, du moins les critères de la compétence artistique, si bien que, faute de pouvoir encore dicter, ils devaient argumenter leurs opinions et les mesures qu'ils envisageaient en ces termes. Sans que cela signifie la disparition de l'institution de la censure, ses fonctions avaient cependant été distribuées au niveau des maisons d'édition et même si, dans les cas jugés comme « problématiques », la décision finale appartenait au Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste ou à l'occulte *Securitate*, la parution d'un livre était négociable et la dispute de l'auteur avec les représentants institutionnels se déroulait – du moins dans un premier temps – dans des termes professionnels, esthétiques.

S'il y avait des écrivains qui s'employaient à acquérir, à conserver, voire à renforcer un certain statut politique grâce à leur réputation littéraire, la plupart restaient complètement indifférents à cet aspect et préféraient s'en rapporter uniquement à la validation interne et, bien sûr, au succès auprès du public.

Par conséquent, toute une série d'artistes et d'intellectuels échappent à la représentation sociologique largement partagée selon laquelle tout actant du champ en question s'efforce d'obtenir un prestige et une autorité culturelle afin d'accroître ses chances d'influencer le pouvoir politique et/ou d'avoir accès aux ressources allocatives de ce dernier. Bien au contraire, ils sont assez nombreux ceux qui préfèrent se forger une image de non-conformistes, en comptant justement sur le fait qu'un

livre officiellement critiqué ou retiré des librairies assurait un intérêt accru de la part du public, encourageait sa vente illicite, tout en créant un horizon d'attente favorable pour les livres à venir.

Comme il a déjà été dit, personne n'a contesté la suprématie du Parti, mais on considérait de moins en moins le Parti comme le commanditaire effectif de la production littéraire même si, ne l'oublions pas, le monopole de l'état, ou plutôt du Parti-État, continuait de s'exercer pleinement au niveau de tous les moyens de production et de diffusion culturelle (typographies, maisons d'édition, librairies etc.). L'affranchissement tacite du patronage du Parti, dans une Roumanie qui n'en était pas moins communiste pour autant, est un phénomène qui mérite une attention spéciale. Avec le temps on constate pratiquement une atténuation de la fonction attribuée initialement à l'art et à la littérature, notamment celle de promouvoir l'idéologie communiste et de former l'« homme nouveau », bien qu'elle soit encore, par moments, réclamée officiellement.

On assiste également à un changement d'attitude de la part des auteurs marxistes, qui pourrait s'expliquer entre autres par la contradiction qu'ils ont dû ressentir à un moment donné entre le principe de *l'engagement* et celui de la valorisation esthétique. Qui plus est, les conditions mêmes de l'engagement, ainsi que ses enjeux, avaient changé entre temps. Quoi qu'il en soit, il est significatif qu'à partir du moment de la prise de distance par rapport au dogmatisme léniniste-stalinien (vers le milieu des années 60), ils ont cessé de contester l'autonomie de l'esthétique. La seule contestation est venue de la part des promoteurs du nationalisme qui, à partir de

la fin des années 70, l'ont envisagée, entre autres, comme une manière de régler leurs comptes avec une critique littéraire peu encline à reconnaître leurs mérites.

C'est toujours à l'époque qu'apparaissent les premières réactions critiques à l'égard des abus nationalistes (le protochronisme est un cas central, sans être néanmoins le seul). Mais à part ces attitudes polémiques, on voit s'affirmer également une réserve intellectuelle de plus en plus compacte à l'égard des instrumentalisation politiques de l'idée nationale. La mise en sourdine du *national* lui-même (comme réaction au nationalisme) vient s'ajouter à celle qu'on avait déjà appliquée à l'idéologie communiste – je pense, bien évidemment, à l'attitude des intellectuels dignes de ce nom, et non pas aux opportunistes.

C'est ainsi que la *désidéologisation*<sup>2</sup> se poursuit à l'intérieur de la culture et surtout de la littérature, encore une fois malgré tant de campagnes de propagande et malgré les « thèses de juillet 1971 » et leurs conséquences. L'agent de cette désidéologisation progressive, de la délégitimation symbolique – non seulement du communisme, mais aussi du nationalisme –, le catalyseur ou même l'acide dissolutif a été *l'esthétique* lui-même.

Après avoir acquis une certaine légitimité dans la société socialiste grâce à la totalisation marxiste, après s'être allié ensuite au *national* afin d'échapper, dans la mesure du possible, à la pression de l'idéologie communiste officielle, *l'esthétique* en vient à miner et à rejeter le nationalisme. En fait, il *semble* avoir continué tout seul la course, en dépit des intempéries idéologiques ou des accidents politiques.

Si, au début des années 60, la restauration du national n'avait pas été ressentie

comme une idéologie en raison de l'agression antérieure plutôt hâtive de l'idéologie communiste officielle, deux décennies plus tard, lorsque le national tourne au nationalisme, son caractère idéologique n'était plus du tout problématique. C'est ce qui fait que la seule opposition constante à l'égard de l'idéologie en général (à l'égard de toute idéologie !) ait été celle de l'esthétique. Dans la littérature et dans les arts (à l'exception du cinéma) la fonction esthétique a non seulement obturé, dévié, surpassé la fonction de l'idéologie, mais des fois elle l'a même complètement remplacée. Qui plus est, au fur et à mesure que les possibilités d'action des autres domaines et valeurs diminuent, l'esthétique devient de plus en plus englobante, de plus en plus large.

On assiste ainsi à l'installation imperceptible et silencieuse (c'est-à-dire sans qu'elle soit proclamée ou reconnue) d'une sorte d'hégémonie esthétique dans l'ensemble de la culture, d'une sorte de *panesthétisme* sous-jacent. La perspective esthétique devient une perspective inclusive, dans la mesure où elle impose ses critères (sans rencontrer la moindre résistance) et qu'il lui arrive plus d'une fois de localiser le débat intellectuel ; des annexions symboliques ont lieu du côté de la philosophie, de l'éthique, de la sociologie. La définition moderniste englobante de « l'esthétique comme anthropologique<sup>3</sup> » n'a probablement trouvé nulle part ailleurs une illustration sociale concrète plus prégnante que dans la Roumanie communiste des années 70 et 80. En tout cas, une telle propension généralisée envers l'esthétique ne s'est manifestée dans aucun autre pays communiste de l'Europe de l'Est.

Cette dérobade massive n'était qu'une *dérobade par rapport au politique*, à ses

sollicitations, à ses offres et à ses pressions. Confrontés à un ordre politique ressenti de plus en plus comme extérieur, illégitime, aberrant, un grand nombre d'intellectuels et d'artistes ont cherché refuge à l'intérieur de la légalité et de la légitimité esthétiques. À partir d'un certain moment, l'ordre esthétique et l'ordre politique ont suivi des trajectoires *parallèles*, malgré quelques croisements forcés et superficiels.

La question serait si l'une de ces trajectoires n'était pas plutôt imaginaire ou si le refuge lui-même n'était pas en fait une réserve bien circonscrite, une oasis dans le désert de la politique totalitaire et, peut-être, même pas une oasis, mais une Fata Morgana.

Cela ne signifie pas que l'esthétique ne puisse être considérée comme une idéologie, étant donné qu'elle peut en miner d'autres. À l'exemple du communisme et du nationalisme, elle reste une conception et une pratique signifiante, mais cette fois-ci spécifique d'un domaine, intérieure et intériorisée. À la différence des autres, ce type de pratique signifiante évite, voire rejette l'engagement politique. De ce point de vue, l'effet de son action est neutralisant et, implicitement, corrosif pour toute autre idéologie.

Pourtant, quand il s'agit d'une idéologie totalitaire, le non-engagement politique de l'esthétisme devient – contre le gré de ceux qui le pratiquent ou même, des fois, de leur plein gré – une attitude politique (quelque biaisée qu'elle soit). Nous sommes très loin – il faut le dire – de ce que l'art et la littérature auraient dû être pendant le socialisme, à savoir des actes idéologiques par excellence, les messagers de « la conception du monde la plus avancée ».

C'est précisément afin d'étayer une telle fonction et afin de motiver les artistes

et les écrivains que le régime communiste totalitaire a renforcé la valeur symbolique de la littérature, tout en escamotant sa valeur commerciale : l'effort économique que la production d'un livre supposait était subordonné, invisible, anonyme, ce qui comptait vraiment était son effet éducatif, mobilisateur.

Mais, comme il n'y avait que les écrivains ou les « collaborationnistes » reconnus qui s'y essayaient, cet effet s'est progressivement affaibli. La plupart des écrivains et des artistes – ou, en tout cas, les meilleurs d'entre eux – faisaient de leur mieux pour s'y dérober. Leur évasion a pris diverses formes, mais elles relevaient toutes d'un système de valeurs esthétiques, d'une idéologie esthétique conçue comme une alternative à l'idéologie officielle et à ses valeurs.

La possibilité d'une alternative n'est évidemment apparue qu'à la suite du « dégel » politique et idéologique du début des années 70.

Sans qu'elle fût encore aussi stricte qu'auparavant, la censure idéologique, répétons-le, n'avait pas disparu. On assiste néanmoins, en plein socialisme (!), à un processus de *purification* de la littérature, des arts et de la culture dans son ensemble, au sens d'une prise de distance par rapport aux hétéronomies antérieures. La thèse léniniste de la « réflexion » était dépassée, le concept de *réalisme* s'élargissait jusqu'à valider et à incorporer les formes du modernisme, de l'avant-garde – considérées jusqu'alors comme « décadentes » par l'esthétique du réalisme socialiste.

Le terme même de « réalisme » allait bientôt perdre de son éclat. L'esthétisme de l'époque était par excellence anti-mimétique et il se plaisait à promouvoir

les hypothèses fantastiques ou ludiques, généralement aux dépens des motivations réalistes. Après avoir conquis son statut spécifique, défini premièrement par opposition à la prose et au réalisme (auxquels on l'avait condamnée jusqu'alors !), la poésie devient le genre le plus *libre* de tout le paysage artistique de l'époque ; et cette liberté supplémentaire, exceptionnelle découlait justement de son *irréalisme*.

Ce qui était en fait en jeu c'était la liberté de l'artiste, du créateur, quelque limitée qu'elle fût. Le refus ou même l'allergie à l'idéologique, témoignée par certains écrivains et critiques, s'explique en premier lieu par le fait qu'ils avaient affaire à une *idéologie déterministe*. Sans qu'il y eût de leur part une action concertée, les critiques autochtones de toutes les générations se sont tous employés à déconstruire le déterminisme de l'art et d'en protéger l'autonomie, ce qui constituait une réaction commune devant le danger toujours imminent des intrusions idéologiques, ainsi qu'une manière de promouvoir la liberté individuelle, quoiqu'elle ne fût pas assumée et reconnue ouvertement.

Dans les grandes lignes, la période allant de la fin des années 60 jusqu'au début des années 80 pourrait être caractérisée (entre autres) par ce que j'appellerais une *autonomie généralisée de l'esthétique*. En effet, au-delà de la promotion et du maintien d'un statut artistique spécifique, c'est-à-dire autonome, on assiste aussi à un autre phénomène, plus subtil et plus complexe, d'*esthétisation de l'existence elle-même*. En évitant l'engagement *politique* de leur littérature (et plus rarement de leur personne), les écrivains roumains acceptent cependant l'engagement *existentiel*, allant plus d'une fois jusqu'à envisager, de manière

symptomatique d'ailleurs, l'écriture elle-même comme existence. C'était, sans doute, prendre très au sérieux l'écriture, l'art, la littérature, mais aussi n'attribuer (essentiellement) à la vie qu'un sens esthétique. L'esthétique devenue un mode d'existence représente moins une manière de vivre la littérature qu'une façon de vivre sa vie sur le modèle de la littérature, de vivre, en fait, dans un *monde* alternatif.

La pensée de ces auteurs était isolante, leur regard passait généralement outre les aspérités de la vie de tous les jours afin de découvrir une brèche vers un « ailleurs » infiniment plus précieux. La vision épiphanique était censée accentuer la distance, l'écart entre la littérature (l'art) et l'existence proprement dite, dont le poids, la consistance, la signification dépendaient du geste créateur.

À l'origine de cette attitude il y avait un *culte de la gratuité* qu'on pouvait développer sur le mode *grave* ou *ludique*, le jeu verbal et, surtout, le jeu esthétique étant, dans sa complexité, une réaction normale de vouloir s'échapper, fuir le marasme de la propagande. Les deux versions ne sont pas nécessairement contradictoires, allant même parfois jusqu'à fusionner et à se confondre à l'intérieur d'une seule et même œuvre. Cet ordre de la gratuité n'était sans doute pas déclaré en tant que tel. Cependant, sans être explicité, il était profondément impliqué dans l'ensemble d'une conception qui allait entrer dans les mentalités, sinon de tout un champ, du moins d'un large groupe de professionnels de l'écriture, malgré leurs manières et styles personnels différents ; il suffit de penser à des auteurs tout aussi différents les uns des autres – et qui abordent des genres tout aussi différents – que Marin Sorescu,

Dumitru Țepeneag ou Mircea Horia Simionescu.

L'évasion du côté de l'idéalité, de l'invention fantastique, de la divagation onirique, des artifices formels, de l'absurde ou du livresque etc. – interprétés tantôt sur le mode sérieux, tantôt sur le mode ironique ou autoironique – étaient autant de manières spontanées ou volontaires, programmiques, de bâtir un *nouvel* espace et de le délimiter par des marques spécifiques en tant qu'espace de la poésie, de la fiction, de l'imagination ; il ne s'agissait pas tant de le séparer du monde environnant (même si une telle intentionnalité existait aussi comme une réaction aux confusions antérieures), que de le protéger des influences politiques et des intrusions du Pouvoir. À l'artiste qui refusait de devenir un instrument du Pouvoir il ne restait plus qu'à croire au rôle compensatoire de l'art, à la possibilité que l'œuvre puisse un jour le « venger » de la médiocrité d'une existence sociale asservie grâce à son impact sur le public et à sa durabilité, qu'elle porte un témoignage réparateur et expiatoire – d'autant plus absolutisé qu'il serait plus abstrait – sur son auteur et sur son époque.

Les régimes totalitaires ont probablement « favorisé » l'apparition d'un tel espoir et beaucoup d'écrivains des autres pays de l'Europe de l'Est devaient penser de la même manière. Ce qui est certain, c'est qu'en Roumanie on n'a jamais cru si fermement à l'art *comme une compensation au destin*, on n'a jamais investi des ambitions tellement démesurées dans les œuvres artistiques comme on l'a fait pendant ces quelques décennies.

Ce thème n'était pas étranger non plus à nos écrivains de l'entre-deux-guerres (comme Camil Petrescu par exemple),



mais la souffrance qu'ils ressentait devant l'indifférence bourgeoise résonne différemment par rapport à celle qu'infligeait le fardeau communiste totalitaire. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale qu'un vers comme celui d'Alexandre Philippide : « Je m'accroche à toi, Poésie, comme un enfant qui s'accroche à sa Mère... »<sup>4</sup> acquiert une signification à la fois biographique, existentielle et exponentielle.

En dépit de l'agression de 1971 et de celle des années 80, ayant représenté deux formes distinctes, voire opposées, du dogmatisme idéologique officiel, la période qui a suivi le « dégel » des années 60 peut être considérée comme une époque où l'on a pratiqué une sorte de « religion de l'art ». L'esthétisme en question est, en fait, un *artistisme* qui, autrement dit, prend pour repère central non pas le beau, mais l'art : un art capable de donner un sens nouveau au monde, à l'existence, à la vie de tous les jours non pas grâce à la beauté, mais grâce à son expressivité complexe.

S'il s'agit, bien entendu, de son rôle ou, en tout cas, de son effet à toutes les époques, la capacité – artistique par excellence – de l'art d'opérer une *conversion des valeurs* était plus que jamais mise à contribution. Malgré ce qu'en pouvait attendre le totalitarisme communiste – à savoir qu'il fût porteur de certains préceptes éthico-idéologiques, voire politiques – l'art défie une telle tâche pour emprunter d'autres voies. Cependant la gratuité artistique n'est pas forcément antipolitique (au sens d'anticommuniste), mais plutôt apolitique : dans leur (grande) majorité, les écrivains et les artistes de l'époque essayaient d'éviter l'idéologique, et à plus forte raison le politique, sans les contredire. Autrement

dit, si la « religion » de l'art représentait un véritable culte de « l'art pour l'art », l'art était également investi d'une fonction existentielle avec parfois des retombées sur le social, en dehors de la médiation du politique.

À la différence de l'esthétisme initial (et occidental) théorisé par Walter Pater<sup>5</sup> et, surtout, par Oscar Wilde<sup>6</sup> en tant que forme du libéralisme (ou du libéralisme extrémiste) bourgeois, l'esthétisme... socialiste ne découlait pas d'un scepticisme ontologique et n'exhibait pas non plus la moindre attraction hédoniste. Bien au contraire, l'exigence de la forme et de la qualité artistique acquérait une dimension existentielle. « L'étude de la perfection » invoquée dans *Le Portrait de Dorian Gray* prend la forme d'une mobilisation presque ascétique chez nombre d'auteurs roumains.

On pourrait même parler, en l'occurrence, d'une sorte de *fondamentalisme esthétique* ; par rapport au fondamentalisme idéologico-administratif officiel, ce dernier faisait, bien entendu, figure de libéralisme, mais il n'en restait pas moins fondamentaliste dans son essence et dans son intransigeance intérieure. D'où une *autre* forme d'autoritarisme ou, plus exactement, un exclusivisme, dont les victimes étaient les écrivains qui préféraient la transparence de l'expression à l'opacité suggestive ou bien ceux qui péchaient par maladresse stylistique, alors que leur univers fictif était plein d'intérêt. La preuve, un prosateur comme Augustin Buzura, dont les romans, qui faisaient la part belle non seulement aux contorsions psychologiques, mais aussi à la misère quotidienne du socialisme réel, étaient appréciés par un public nombreux, ne réussit à vraiment s'imposer que dans les années 80, lorsqu'on assiste à un changement

non pas des formes de valorisation de la critique littéraire, mais du rapport entre les facteurs considérés comme décisifs.

De toute façon, la prose roumaine d'après-guerre garde, après les années 50, un caractère ouvertement « artistique » et reste profondément imprégnée par la poésie. D'ailleurs, pendant ces quelques décennies, la poésie va s'ériger en modèle de la littérature dans son ensemble. Le fait même que la poésie en soit venue à l'époque à donner la mesure de la liberté et

de l'intensité du vécu artistique n'est certainement pas sans rapport avec l'esthétisme ... socialiste.

Au-delà de la prééminence du poétique, ce qui reste symptomatique et paradoxal, c'est le passage – visible dans les œuvres de nombre d'écrivains, d'artistes et de critiques – de l'« appropriation esthétique du monde », telle que l'imaginait Marx dans ses écrits de jeunesse, vers la « justification esthétique » du monde préconisée par Nietzsche.

## NOTES

1. Les exceptions n'ont malheureusement pas manqué. Il suffit de rappeler ces filtres politiques imposés dans les années 80 comme critères de sélection pour devenir membre de l'Union des Écrivains et qui visaient surtout les *jeunes*.
2. Le terme d'« idéologie » est employé ici selon l'acception offerte par le contexte même de référence : un système d'idées imposé à l'aide de moyens de propagande et moins une conviction intériorisée. Même dans les situations où l'on ne saurait contester la bonne foi de certains de ses adeptes – ce qui est valable pendant la période antérieure à l'instauration du communisme ou lors de ses débuts – on peut constater de graves intrusions dans la problématique de spécialité (surtout intellectuelle lorsqu'il s'agit des sciences humaines). L'idéologie s'oppose en l'occurrence à la spécialisation et l'assujettit, allant même jusqu'à s'y substituer dans les conditions du totalitarisme. Bien que l'idéologie dominante de l'après-guerre ait été le marxisme, il s'agissait d'une version déformée et réduite à la seule pratique sociale et politique, ce qui justifie mes références fréquentes à une idéologie et à un marxisme officiels.
3. Il s'agit, bien entendu, d'une neutralisation toute relative, puisque tout positionnement à l'intérieur d'un contexte social ou d'un champ de forces a également une signification politique, même lorsqu'il ne produit pas d'effets mesurables sur le plan politique proprement dit.
4. Alexandru Philippide, *M-atîrn de tine, Poezie*, in *Visuri in vîietul vremii*, Bucarest, Ed. Fundațiilor Regele Carol I, 1939.
5. Walter Pater, *Marius the Epicurean: his sensations and his ideas*, Londres, Macmillan, 1885.
6. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [prima pubblicazione in «Lippincott's Monthly Magazine», juillet 1890], Ward, Lock and Co., Londres, 1891.