

Postmodernisme et langage

RODICA ZAFIU

Introduction

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

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

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

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

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

Les discontinuités du langage. Le langage hybride

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

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

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

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

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

Les jeux de mots

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

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

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

Le langage-masque

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

L'autoironie

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

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

La superprésence

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

La narration

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

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

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

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

La perspective instable

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

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

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

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

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

NOTES

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

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