

particulièrement des données sur l'implication des Italiens dans le domaine des travaux publics, particulièrement dans la construction des chemins de fer, des rues, des fabriques, des constructions publiques etc. Les Italiens étaient renommés comme de bons maçons, tailleurs de pierre, artisans plâtriers-stuques. De nombreuses constructions publiques bâties avant la première guerre mondiale ont bénéficié du travail hautement qualifiée de la communauté italienne: l'ancien bâtiment de la Chambre des Députés, la Chambre de Commerce, le Théâtre National de Jassy, le Lycée "Unirea" de Focșani, le pont ferroviaire de Fetești-Cernavodă, les ports de Constanța, Brăila, Galați. En se référant à l'émigration italienne, l'auteur inclut aussi l'émigration temporaire que celle permanente. Une statistique de 1902 révèle un nombre de 3943 italiens résidant en Roumanie, parmi lesquels 2873 hommes et 1070 femmes (p. 340).

Rudolf Dinu offre au lecteur une perspective documentée des coulisses de la diplomatie dans une période compliquée de formation des alliances politico-militaires qui ont dominé l'histoire de l'Europe pour 30 ans, mais il fait aussi une profonde analyse sociale et démographique du phénomène de l'émigration italienne en Roumanie.

Mirela-Daniela Tirnă

**Magda Cârneci, *Art et Pouvoir en Roumanie 1945-1988, "Aujourd'hui l'Europe"*, collection dirigée par Catherine Durandin, Éditions l'Harmattan, Paris, 2007, 282 pages**

Ce livre reproduit – avec quelques modifications – le texte de la thèse de doctorat dirigée par Alain Besançon et soutenue en 1997 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) sous le titre *Discours du pouvoir – discours de l'image: l'art roumain pendant l'époque communiste*.

L'auteur présente dans l'introduction (p. 7-14) les objectifs de l'étude -- l'analyse du phénomène artistique roumain dans le contexte est-européen inséré dans une fourchette chronologique allant de la fin de la Seconde Guerre Mondiale jusqu'au 1989. La chronologie appliquée à l'étude de l'évolution des arts en Roumanie renvoie à la périodisation de l'histoire factuelle, c'est-à-dire l'établissement du régime dit "de la société socialiste" (1945-1965), le renforcement de la société socialiste (1965-1974) et le déclin du communisme (1974-1989). On présente ensuite les hypothèses de travail (le conflit irréductible qui définit à la fois les modèles idéologique/politique et esthétique/artistique) et les difficultés méthodologiques (le manque d'informations systématisées sur l'art plastique roumain et la difficulté d'accès aux sciences interdites où profondément idéologisées pendant le régime communiste). En ce qui concerne les sources utilisées, l'auteur évoque les quotidiens politiques du temps ("*Scântea*", "*România Liberă*") et la revue "*Arta Plastică*", renommé après 1968 tout simplement "*Arta*". Nous sommes d'avis qu'un recensement plus appliqué des documents officiels du parti communiste pourrait fournir un filtrage supplémentaire du contexte politique responsable pour l'orientation (idéologique) de l'art roumain.

Le premier chapitre (p. 15-100) révèle l'image du réalisme socialiste manifesté dans l'art roumain dans la période 1945-1964. L'auteur montre les traits essentiels de

l'ambiance culturelle roumaine de l'époque et ses altérations à la fois méthodiques et progressives provoqués par les intrusions idéologiques du parti communiste. On conclut sur le succès du pouvoir politique à imposer un langage artistique uniforme.

Les campagnes idéologiques représentent des éléments constitutifs de la nouvelle réalité culturelle imposée par le régime communiste. Le pouvoir central les poursuit agressivement dans un milieu ayant une réceptivité réduite à l'égard du projet communiste, au but de dénoncer les anciennes mentalités artistiques et pour introduire le nouvel *Weltanschauung*. Ainsi l'art est à la fois réduit à jouer le simple rôle d'instrument de propagande et obligé à utiliser un répertoire thématique décidé et contrôlé par le parti communiste (p. 66-68). Le réalisme socialiste arrive à désigner l'esthétique officielle, la voie de transmission d'un message politique et social qui ne connaît l'équivoque. À partir de ce moment-là, le *prolétcultisme* (la culture du prolétariat) intervient dans le noyau de la politique culturelle de type révolutionnaire promue par le régime officiel. Malheureusement, l'auteur évite de faire les distinctions nécessaires entre les possibilités de faire équivaloir des notions de réalisme socialiste et prolétcultisme.

L'auteur envisage l'effort de promotion du nouveau dogme esthétique qui est accompagné des transformations institutionnelles significatives dans le domaine de l'enseignement artistique et la publication de la revue "*Arta Plastică*" qui dictera fidèlement la voie politique et culturelle suivie par la société roumaine à l'époque communiste. Cette revue – l'unique consacrée à l'art contemporain – arrive à fournir la source essentielle, exploitable non seulement pour l'étude du phénomène artistique roumain exprimé pendant les années de la terreur idéologique et autarchie culturelle, mais aussi pour mettre en lumière les tentatives répétées d'appréhension et d'assimilation par les artistes roumains des courants visuels provenant de l'Occident.

Aux rigides années '50, particulièrement caractérisés par militantisme, contraintes politiques et production artistique stéréotype suivent les années de la "libéralisation culturelle" (1965-1974) qui sont analysés dans le deuxième chapitre (p. 101-172). Selon l'auteur, ce sont des impératives politiques qui aboutiraient à l'abandon du réalisme socialiste. Dans la nouvelle ambiance – sensiblement plus relâchée – du "communisme national", on encourage la pluralité des options artistiques et la diversité culturelle, réclamées par l'indispensable regroupement de la nation face aux pressions soviétiques. En dépit d'une détente incontestable, on maintient l'art officiel qui conserve intacte sa fonction politique. Les artistes envisagent maintenant de nouvelles expériences visuelles et investigations esthétiques. Le milieu artistique reste pourtant suffisamment prudent pour ménager les susceptibilités du pouvoir politique: l'autocensure est presque omniprésente, on organise des expositions thématiques et anniversaires du régime et l'habitude de répondre aux demandes d'État reste encore très fréquente.

La détente du contrôle idéologique eut des conséquences durables en ce qui concerne la naissance d'une autonomie esthétique qui restera vivante même dans les circonstances de la "révolution culturelle" déclenchée à partir de 1972. La réalité d'une tutelle incontestable mais "adoucie" par rapport à l'époque antérieure manifestée par le régime politique sur le phénomène culturel tend ainsi à offrir une nouvelle configuration de la relation établie entre intellectuels/artistes et le pouvoir communiste (p. 105-109). L'art officiel maintient la position dominante mais on permet le développement contrôlé d'un art alternatif, concentré sur un ainsi-dit "dépassement du réalisme" ou

“élargissement du réalisme” (p. 132), ce qui traduit l’intégration du non-figuratif dans le langage artistique. Dans la deuxième moitié des années ’60 on observe l’orientation de l’art roumain vers l’abstraction, tandis que pendant les années ’70 on remarque le fleurissement des courants artistiques expérimentalistes, plus ou moins liés au mythe de la “révolution technique et scientifique” qui était récemment lancé par l’idéologie officielle.

Ces libertés artistiques doivent assumées néanmoins par leur intégration dans la culture socialiste. Même si on considérait licites les diverses perspectives interprétatives, l’idéologie reste un sujet intangible. Compte tenu du contenu politique de l’œuvre d’art, on fait la différence parmi les trois catégories d’artistes: les conformistes, les faux conformistes et les non-conformistes (p. 147-153). Les derniers, peu nombreux, essayent de valoriser la fonction esthétique de l’art, en lui refusant à la fois les dimensions sociale et politique.

La récupération ou la recherche consciente et parfois obstiné de l’esthétique s’était transformé en action authentique de résistance culturelle pendant les années 1975-1989, correspondant à la dernière phase du communisme roumain qui est analysée dans le troisième chapitre du livre (p. 173-220). Selon l’auteur, la dégradation accentuée et accélérée du milieu politique et culturel s’était réalisée officiellement à partir des “Thèses du juillet” (1971), complétées avec les “Thèses de Mangalia” (1983).

“La révolution culturelle” à modèle chinois promue à cette époque faisait rentrer dans le circuit artistique des méthodes de contrôle et canons de représentation qui étaient depuis longtemps abandonnés. Les activités intellectuelles ne seraient pas justifiées que seulement dans la mesure où sont subordonnées aux activités politiques. La fragile mais la nécessaire distinction introduite antérieurement entre la “culture d’élite” et la “culture de masse” (p. 152) était annulé par le revirement en force des normes idéologiques et esthétiques. L’élément central de l’art officiel – doublé par la manifestation agressive du protochronisme – était représenté par l’iconographie de la famille Ceaușescu.

La culture ou l’art alternatif (p. 147) qui était engendrée pendant la courte période de libéralisation culturelle ne disparaît pas, mais elle était chassée de l’espace public et prenait ainsi le caractère d’une culture subversive, parallèle et désengagée. Les tentatives de contestation ou de-résistance face à l’art officiel privilégié sont liées plutôt des courants néo-expressionnistes et néo-byzantins. L’épilogue du régime communiste arrive dans un moment où le postmodernisme était le plus diffusé dans l’ambiance culturelle roumaine. Ce phénomène couvrait des réalités, des courants et options visuelles parmi les plus variés, plus ou moins conformistes.

Dans le dernier chapitre (p. 221-257) l’auteur conclut que l’art réussit en dépit des contraintes politiques de développer des stratégies capables à rejeter – du moins partiellement – les pressions du régime. La tension permanente existante entre le modèle idéologique et le modèle esthétique contribuait ainsi à l’érosion du concept de totalitarisme et art totalitaire (p. 235-240). L’époque du réalisme socialiste qui était dominée par l’art idéologique ne s’était soustraite des conflits esthétiques. On développait ainsi un désaccord entre “l’irréalité idéologique” (c’est-à-dire le modèle qui devrait être imposé au public) et la réalité contigüe (p. 69-71; 225). Une pareille contradiction établie entre les deux types de discours s’était multipliée au fur et à mesure que le contrôle politique était devenu plus supportable. L’art tend naturellement vers l’autonomie, vers la

valorisation d'un langage spécifique. C'est pourquoi il reste insuffisant d'expliquer l'évolution du phénomène artistique roumain et est-européen sous le communisme seulement par les interventions politiques (p. 223-227). L'art est-européen à l'époque du communisme peut être considéré selon l'auteur comme "variante de l'univers européen modern" (p. 255) et non seulement l'image de la décadence artistique.

Dans le final du livre on explique dans la perspective de la "longue durée" de l'histoire le rapport établi entre l'art/image et le pouvoir/autorité au cours du régime communiste. Selon l'auteur, seule la perspective de la "longue durée" (p. 256) permet la connaissance plus nuancée de l'esthétique particulière dans cet espace culturel. L'étude ici présenté est une démarche intellectuelle qui a tenté à récupérer une identité culturelle déformée par une ambiance politique défavorable au libre développement des arts, sans l'exclure de l'histoire de la modernité européenne.

Elena Cirjan

**CNSAS, *Arhivele Securității* (coordonnateur Silviu B. Moldovan), Bucarest, Éditions Nemira, 2004, 624 p.**

Le recueil d'études *Arhivele Securității* porte sur le rôle de la *Securitate* dans la société roumaine, et il contient les analyses de certains documents de l'époque communiste, des notes de lecture des livres de spécialité et des présentations des *symposia* dans lesquelles on a analysé les politiques du régime communiste. Le lecteur est ainsi introduit dans l'univers du **collaborateur de la *Securitate*** (espèce très blâmée dans l'espace public après la chute du communisme) dans les étapes typiques de son activité: le profile optimal lors du recrutement, pendant/durant la collaboration avec les organes de la *Securitate* et lors de l'abandon de son activité d'informateur. Le collaborateur est caractérisé par cinq éléments spécifiques: extraversion, agréabilité, conscience, névrotisme, un horizon intellectuel et culturel ouvert et il a la capacité de développer le réseau d'informations.

Les raisons susceptibles d'engendrer l'ouverture d'un "dossier de *Securitate*" à quelqu'un représentent un autre sujet d'intérêt du livre, qui traite certains délais d'analyse statistique (1945-1955, 1956-1966, 1967-1977, 1978-1989). On pouvait se faire ouvrir un dossier pénal pour raison de mécontentement envers le leadership du parti et de l'État, pour des activités illégales, relations avec les médias étrangers, appartenance aux partis et organisations illégales, le fait d'être ancien membre d'un parti "historique"\* ou légionnaire\*\*, franc-maçon, relations avec des étrangers, dissidence, suspicion d'attentat, appartenance à certains catégories socio-économiques, opposition à la collectivisation des terres et bien d'autres. Les raisons pour clore un dossier étaient: la conversion en

---

\* Les communistes appelaient "partis historiques" les principaux partis qui existaient dans l'entre deux guerres et qui avaient résisté peu de temps sur la scène politique après l'arrivée au pouvoir du PCR: le Parti National Paysan et le Parti National-Libéral.

\*\* La légion de l'archange Michaël, formation politique d'extrême droite.