Une identité « chantée » Jeunesse, chansons, mondialisation dans la Roumanie postcommuniste

Adrian Dragusanu

Volume 22, Number 1, 2000

Musiques des jeunes
Music and Youth

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087841ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1087841ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dragusanu, A. (2000). Une identité « chantée » : jeunesse, chansons, mondialisation dans la Roumanie postcommuniste. *Ethnologies*, 22(1), 89–114. <https://doi.org/10.7202/1087841ar>

Article abstract

Young people's songs and music can be seen as the places where their identity and understanding of the world are expressed. This article addresses young Romanians' relationship with time. Analysis of their songs shows that these young people are in the grip of an identity schizophrenia, incapable of using either the past or the future in order to make sense of the present. Whereas other more optimistic generations projected themselves positively into the future, these young people are trapped in the present, incapable of envisaging their future, just as they had been under the Ceausescu regime. The three segments of time — the past, the present and the future — are never related to each other. Despite the new social and political context of freedom and democracy, young people remain pessimistic; they have serious doubts about the new System and its leaders. This situation can be seen both as an effect of the transition period and as a legacy of the communist regime. There is a glimmer of hope, however: the integration of Romania into the structures of the global economy, which is happening notably in the musical domain, allows us to foresee the healing of Romanian youth.

UNE IDENTITÉ « CHANTÉE »

Jeunesse, chansons, mondialisation dans la Roumanie postcommuniste

Adrian Dragusanu

CÉLAT, Université Laval

Nées sous le signe de la contestation sociale et de l'affirmation positive des jeunes générations, les musiques rock, pop, rap et *hip-hop* ont toujours conservé un caractère particulier. Ces musiques combinent la mélodie, le rythme et les paroles dans une symbiose parfaite entre l'effet artistique et le message. La jeunesse est la seule partie de la société à être représentée dans ce type de musique. Elle la consomme d'une manière revendicative, en excluant tous les autres membres de la société. Cette pratique rituelle comporte, en plus de la consommation de cassettes ou de disques compacts, deux « moments » fondamentaux et initiatiques — la discothèque et le concert — qui permettent aux jeunes d'affirmer clairement et de façon visible leur attachement à leurs textes et à leurs mélodies préférés. Par ces pratiques, les jeunes s'approprient socialement certaines chansons et certains types de musique. Selon nous, ces musiques sont un instrument qui permet à la jeunesse de se construire et d'exprimer une part de son identité, une identité construite par réactions empiriques, axiologiques et projectives vis-à-vis de la réalité. Les jeunes vivent en grande partie leur sociabilité à travers ce que l'on peut désigner comme étant « leur » musique. Ces chansons traitent des sentiments, des désirs et des rêves des jeunes ; elles leur permettent donc de parler d'« eux-mêmes », de ce qu'ils sont et de ce qu'ils deviennent.

À son tour, la musique a le pouvoir de représenter l'identité de la jeunesse. En considérant le fait que cette musique est produite pour la consommation et qu'elle l'est souvent en fonction d'un public-cible, on peut dire que l'analyse de sa fonction représentative est l'argumentation d'un truisme. Il n'en demeure pas moins que certaines questions se posent quand même, à savoir, par exemple,

en quoi réside le pouvoir des chansons d'exprimer plus ou moins fidèlement « quelque chose » de ce que ressent et de ce qu'est la jeunesse et quels sont les moyens par lesquels cette musique parvient à communiquer dans une forme artistique et de quelles façons elle traduit ce que vit et ce qu'imagine la jeunesse.

Si on se réfère à l'analogie chanson/message, on peut dire que l'émetteur (le compositeur) et le récepteur (le public) se fusionnent sémantiquement dans un « nous » collectif. Cette fusion se concrétise pleinement lorsque le public chante avec les musiciens lors d'un concert. L'identification à double sens contribue à la réduction du degré de subjectivité de ce type de musique. Les chansons sont consommées par le public et sont ainsi aliénées par leurs créateurs dans une sorte d'objectivation. Plus les chansons sont objectivées, plus elles ont la chance de devenir des *hits*. Dans ce processus, le texte, qui est porteur du message, est très important. S'il correspond bien à la sensibilité du public, le texte est la clef qui permet d'ouvrir facilement le cœur de l'auditoire. Les textes des chansons rocks, pop, *hip-hop* et rap constituent donc un ensemble d'objets d'un intérêt certain pour les sciences sociales.

Sur la base de ces prémisses, nous allons essayer d'analyser quelques caractéristiques de l'identité des jeunes Roumains, identité qui se construit par le biais des rapports entre « Nous » et les « Autres ». On peut d'abord soutenir que cette identité est le résultat des interrogations de la jeunesse en ce qui concerne sa place dans la société roumaine, dans l'histoire de celle-ci et dans son devenir. Par ailleurs, il faut également souligner le fait que les jeunes Roumains revendiquent une insertion dans le monde, dans l'espace culturel global actuel. Ainsi, leur identité se construit selon deux coordonnées, l'une temporelle et l'autre spatiale, par un effort intellectuel de compréhension et d'accommodation, d'une part, d'assimilation et d'intégration, d'autre part.

Nous nous sommes d'abord intéressés aux constructions des jeunes et à leurs projections vis-à-vis de la société et d'eux-mêmes selon trois espaces temporels, soit le passé, le présent et le futur. Il nous apparaît clair que la construction d'un nouvel univers, après le communisme, implique essentiellement une démarche de construction identitaire. Cette dernière est étroitement liée au type de rapport que la société établit avec le temps historique. Dans ces espaces, nombreux sont les acteurs sociaux qui perçoivent le processus très complexe de la « transition » uniquement dans sa dimension temporelle, comme un présent continu, linéaire mais instable, qui lie les deux étapes « certaines » que sont le communisme passé et le capitalisme futur. Processus propre aux mentalités collectives, la construction des perceptions et des

jugements sur le temps entre normalement dans le champ de la « longue durée ». Il s'agit d'un bricolage de l'intellect et de l'émotivité impliquant, d'une part, des stéréotypes, des préjugés et des héritages et, d'autre part, de nouvelles acquisitions spécifiques à chaque génération.

En deuxième lieu, nous nous sommes penchés sur les modalités par lesquelles les jeunes Roumains « sentent » et « vivent » le processus diffus mais puissant de la globalisation. Les négociations identitaires prennent place dans un réseau mondial, entre le flux de circulation des produits culturels et l'interconnexion des espaces culturels nationaux. Il apparaît donc que la problématique de la « globalisation culturelle » est étroitement liée, d'une part, à celle du modèle étranger qui s'impose et est assimilé dans un espace autochtone et, d'autre part, à celle de la perspective de cet espace autochtone qui accepte ou non de se brancher au monde, de manière plus ou moins créative, en consommant, en assimilant et en produisant des valeurs universelles.

En dépit du fait que ces deux éléments forment une seule identité, cohérente et intelligible, il n'en demeure pas moins que, dans le cas roumain, ils sont contradictoires, voire antagonistes. Notre première hypothèse est que la jeunesse roumaine se trouve, depuis la période communiste, dans un état de « schizophrénie » identitaire. Les textes de chansons soutiennent, en partie, que la jeunesse ne se sent pas bien dans sa peau et qu'elle refuse par conséquent de s'intégrer et de valoriser son passé et son avenir. Aujourd'hui, comme autrefois, elle « vit » seulement dans et par le présent, en pensant son rapport au temps uniquement dans la perspective du « maintenant ». Le passé n'est pas évalué, l'avenir n'est pas imaginé et, conséquemment, la jeunesse ne parvient pas à donner sens au présent. Cette manière de vivre induit, dans la jeunesse en général et dans chaque individu en particulier, un état d'immobilisme, de lassitude et de pessimisme. Par ailleurs, la jeunesse roumaine a une attitude positive vis-à-vis de la « globalisation culturelle ». En effet, les jeunes acceptent les valeurs musicales étrangères, qu'ils consomment et s'approprient. De plus, ils assimilent ces valeurs d'une manière toute particulière, soit par un processus de « folklorisation », c'est-à-dire en naturalisant ces productions musicales dans l'espace culturel roumain et en les rendant ainsi acceptables et assimilables. Ce processus témoigne de la volonté mobilisatrice et optimiste des jeunes, qui sont désireux de se brancher et ainsi de se « mesurer » au monde, même si ce doit être seulement sur le plan musical.

Les conditions pénibles, souvent insupportables même, dans lesquelles la société roumaine a vécu durant les dernières décennies (les années du

« collapsus » économique et social du régime communiste de Ceausescu et la difficile période de « transition » [d'autant plus qu'elle semble presque sans fin] d'après 1989) sont sans aucun doute responsables de cette schizophrénie identitaire. Cette manière contradictoire et contemporaine de construire l'identité est, en grande partie, héritée de la période communiste.

La tendance actuelle est à la normalisation de la construction identitaire de la jeunesse roumaine. Ce processus est catalysé par les succès, sur tous les plans, que connaît la Roumanie dans son effort d'intégration à l'Occident. Il nous semble que, tant que cette intégration progresse, la société roumaine, y compris sa jeunesse, se comprend et s'accepte de plus en plus elle-même, en devenant plus consciente de son identité et plus responsable vis-à-vis de son devenir.

Cet article est donc un essai de vérification de ces hypothèses, qui s'appuie sur l'analyse de textes de chansons populaires auprès des jeunes. Le corpus, les textes de 60 chansons composées durant la dernière décennie du régime de Ceausescu (les années 1980) et dans la période postcommuniste (les années 1990), correspond bien à l'objectif fixé précédemment : débusquer et analyser des clichés et des transformations qui affectent les mentalités et l'imaginaire de la jeunesse roumaine d'aujourd'hui.

Pour mieux comprendre le rôle et la place des chansons en tant que « voix » de la jeunesse, il est nécessaire de jeter un coup d'œil rapide sur les conditions de la production musicale roumaine et sur la structure de celle-ci avant et après la chute du communisme. De cette façon, nous serons plus à même de comprendre pourquoi les jeunes considèrent, dans ces contextes tellement différents, l'un ou l'autre des genres musicaux comme « leur » musique.

L'espace musical roumain

Les années 1980

Le régime communiste contrôlait totalement la production et la consommation de musique. D'une part, les studios d'enregistrement, les réseaux de diffusion et de consommation — les postes de radio et de télévision, de même que les discothèques — étaient tous la propriété de l'État. D'autre part, le Parti pratiquait une censure idéologique sur la production et la diffusion de la musique. Dans cette perspective, les textes des chansons étaient beaucoup plus « menaçants » que les partitions¹. Ce contrôle a produit une segmentation

1. Dans la période du stalinisme pur et dur (les années 1950) les régimes communistes

de la production musicale en deux univers distincts : celui de la musique officielle et celui de la musique non officielle. La musique officielle comprend la musique « légère » de propagande, le « folklore nouveau » et les chansons promues par le biais des spectacles-concerts organisés par le Cénacle Flacara² [la Flamme] et le Cénacle Serbarile Scanteii Tineretului³ [Les fêtes de *L'étoile de la jeunesse*]. Mises à part les chansons de ces cénacles, la musique officielle n'attirait jamais le public. Avec un son qui évitait les rythmes occidentaux et des textes à caractère idéologique, les chansons de musique « légère » étaient perçues par les jeunes comme désuètes et ennuyeuses. Les chansons du « folklore nouveau », des textes originaux chantant les louanges de la paysannerie socialiste sur des partitions folkloriques connues, produisaient un effet semblable. Dans ces chansons, on mélangeait allègrement les sentiments d'amour, de joie ou de tristesse avec les tracteurs, les moissonneuses-batteuses, le Dirigeant, le Parti et la nation roumaine.

Les jeunes avaient une attitude totalement différente vis-à-vis de la musique qui était promue dans les spectacles des deux cénacles. En effet, ils participaient à ces concerts et appréciaient visiblement les chansons qui y étaient interprétées⁴.

censuraient les rythmes occidentaux, le rock and roll surtout, qui étaient vus comme des éléments de la culture décadente, pourrie, du capitalisme impérialiste. Pour ces régimes, ces partitions avaient la même valeur idéologique négative que les produits Coca-Cola ou MacDonald's.

2. Le cénacle Flacara a été créé dans les années 1970 par le poète Adrian Paunescu, rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Flacara*. Ce cénacle était aussi sous le patronage du Conseil de la culture et de l'éducation socialistes. Après 1980, il a eu un très grand succès public. Cependant, la foudre s'étant abattue, au printemps de l'année 1986, sur le stade municipal de Ploiesti où avait lieu l'un de ses spectacles et ayant provoqué un incendie (quelques spectateurs furent accidentés et les rumeurs parlèrent même de quelques morts), Ceausescu lui-même interdit alors ce cénacle.
3. Le cénacle Serbarile Scanteii Tineretului a été créé, dans les années 1980, selon le modèle du Cénacle Flacara. Il était dirigé par le poète Lucian Avramescu, un des rédacteurs du quotidien *Scanteia tineretului* [*L'étoile de la jeunesse*], une publication officielle du Comité central de l'Union de la jeunesse communiste de Roumanie, et, évidemment, ce cénacle était sous le patronage de cet organisme politique. Il a toujours eu un public important sans toutefois réussir à égaler la popularité du Cénacle Flacara.
4. Les cénacles organisaient des spectacles partout dans le pays : dans de grandes villes, dans des fabriques, dans des villages isolés, dans des stations du bord de la Mer Noire. En général, tous les billets de ces spectacles trouvaient preneurs et on devait souvent présenter des concerts supplémentaires. L'album, composé de trois disques, du Cénacle Flacara, paru en 1984, fut très rapidement épuisé, en dépit d'un deuxième tirage. Il semble bien que celui-ci fut l'album le plus vendu en Roumanie pendant toute la période communiste.

Pourquoi les jeunes étaient-ils attirés par ces spectacles, en dépit du fait qu'il s'agissait, essentiellement, de l'expression de la propagande du régime communiste⁵ ? À notre avis, dans ce cas particulier, le message des chansons n'avait aucune importance. Les jeunes Roumains participaient littéralement au spectacle — un concert de plus de six heures —, qui avait lieu la nuit et qui réunissait les musiques rock, *folk* et pop. Durant cette période, ces rassemblements constituaient des manifestations musicales absolument uniques, aucun groupe ou chanteur ne pouvant bénéficier de telles conditions pour présenter un concert. De plus, pour le public des petites villes et des villages, les spectacles des *cénacles* étaient les seuls concerts où il était possible d'entendre ce type de musique.

La majorité des chansons appartenant à la musique non officielle étaient enregistrées et diffusées en dehors des réseaux institutionnalisés de la musique. Dans la plupart des cas, ces chansons véhiculaient un message alternatif : elles soutenaient des valeurs, des principes et des solutions complètement différentes de celles de la propagande du Régime. Ces chansons appartenaient pour la plupart aux rock, au *folk*, au jazz et au folklore urbain⁶. Malgré le succès qu'elles connaissaient auprès du public, ces chansons étaient très rarement enregistrées sur disque ou cassette et interprétées en spectacle, l'appui des institutions officielles leur faisant défaut. En effet, le Régime les tolérait, mais seulement à titre de phénomène marginal. Les auteurs de ce type de chansons avaient développé une stratégie pour contrer cet état de fait : ils prenaient part à des manifestations patronnées par le régime, comme les festivals-concours qui étaient organisés à différents niveaux, sur le plan local ou central⁷.

Le succès des chansons non officielles résidait essentiellement dans le caractère cosmopolite des mélodies et dans le message alternatif qui était véhiculé

5. Beaucoup de leurs chansons comportaient des textes qui « versifiaient » les slogans et les thèses marxistes-léninistes et nationalistes du régime. D'autres chantaient la figure surnaturelle de Ceausescu. En plus, en spectacle, les interventions d'Adrian Paunescu étaient, le plus souvent, des péroraisons en l'honneur de Ceausescu et de son épouse, Elena.
6. Le folklore urbain est un genre hybride, résultant d'une combinaison de trois éléments : la musique traditionnelle tzigane, le folklore roumain et des thèmes spécifiques à la musique orientale (turque, arabe et indienne). Ses producteurs appartiennent à la minorité tzigane des grandes villes. Son public est plus vaste, englobant surtout le segment social des travailleurs industriels.
7. Parmi les manifestations de ce type, mentionnons le Galla de jazz de Costinesti, le Festival de jazz de Sibiu, les concerts dans les maisons d'étudiants des grandes universités, le festival « Le printemps des balades » de Bucarest.

par leurs textes. Ces caractéristiques se sont parfaitement combinées dans les chansons d'Alexandru Andries. Ce dernier utilisait des mélodies classiques de jazz, de blues, et de *rhythm and blues* et traitait, de façon codifiée, de l'existence pénible et pleine de privations des Roumains sous le régime de Ceausescu. Dans certains cas, une seule de ces clés était exploitée. C'est ce qu'ont fait notamment le groupe *hard-rock* Iris, qui a copié les grands succès du célèbre groupe ACDC, de même que certains chanteurs *folk*, qui s'affirmaient seulement par le biais de textes qu'on pourrait qualifier de courageux. Le folklore urbain était dans une situation semblable, car ses rythmes, ses thèmes musicaux et ses messages étaient complètement différents des genres officiels et donc particulièrement attrayants pour le public. L'impossibilité d'avoir accès aux productions culturelles de l'étranger et le caractère insipide de la musique officielle ont également contribué à la très grande popularité de ces genres musicaux dans la Roumanie des années 1980.

Les années 1990

La Révolution anticommuniste de décembre 1989 a propulsé la société roumaine dans un nouveau cadre de vie, celui de la liberté et de la démocratisation. Cet événement historique a eu trois effets fondamentaux sur la production musicale. En premier lieu, il a entraîné la disparition de la musique officielle et a donc permis aux genres non officiels de s'imposer d'une manière spectaculaire dans la production et la consommation⁸. Par ailleurs, il a permis au marché et à la production autochtones de se raccorder rapidement et efficacement aux espaces musicaux occidentaux. Cette liaison a donné lieu à une transformation radicale de l'espace de la production musicale, puisque, peu à peu, les grandes maisons d'enregistrement (Sony Music, Polygram) ont

8. Après 1989, le rock et le pop sont restés très populaires en gardant leur représentativité sociale, tandis que le jazz s'est retiré comme genre musical spécial. Le *folk* a aussi régressé, car il a été discrédité par un usage long et intense au profit de la propagande communiste, dans les deux cénacles. De son côté, le folklore urbain a connu un processus de réévaluation dans les années 1990–1992, qui virent le public manifester un grand intérêt pour cette musique. Durant ces quelques années, la consommation de cette musique était comparable à celle de la musique occidentale. Mais les progrès constants de l'occidentalisation ont produit, dans les années suivantes, une réorientation des préférences du public roumain. Ce dernier a abandonné le folklore urbain au profit des nouveaux genres à la mode : le rap, le *hip-hop*, le *techno-dance*, le *dance*. Aujourd'hui, le folklore urbain est de plus en plus revendiqué par la communauté tzigane des grandes villes, qui le présente comme un élément essentiel de ses traditions culturelles et, donc, de son identité.

créé des filiales en Roumanie, où les nouveaux genres à la mode dominent aujourd'hui les *tops* et le marché⁹. Ces nouveaux rythmes sont assimilés avec succès, grâce au processus de « folklorisation », qui consiste rarement en une hybridation de la mélodie avec des motifs propres au folklore roumain, mais qui prend plutôt forme par le biais de la « naturalisation » des textes qui accompagnent ces rythmes étrangers. Ces chansons parlent des Roumains ordinaires, des jeunes surtout, de leurs sentiments, de leurs rêves, de leurs peurs, de leurs furies, bref, elles parlent de la vie des jeunes. La « folklorisation » n'est pas une nouveauté dans la production musicale roumaine ; celle-ci avait déjà été utilisée avec succès, notamment par Alexandru Andries, qui avait réussi, dans les années 1980, à attirer le public vers ces rythmes « exotiques » (jazz, blues, *rhythm and blues*).

Finalement, le contexte politique de la période 1990-1996 a engendré des chansons contestant le pouvoir. Plusieurs compositeurs s'opposaient au régime de Ion Iliescu et le dénonçaient comme étant un pouvoir essentiellement conservateur, anti-réformiste et réticent envers l'Occident, bref, comme étant un régime « néocommuniste ». À l'occasion des manifestations antigouvernementales qui ont eu lieu entre le 23 avril et le 4 juin 1990 à la Place de l'Université de Bucarest, les chansons étaient utilisées pour exprimer les revendications. Les auteurs et l'auditoire poursuivaient ainsi la « fronde » anticommuniste commencée dans les années 1970, par le biais de la musique. Après le succès de l'opposition aux élections de novembre 1996, la production de ce type de chansons a simplement cessé.

Temps, jeunes, musique

Par un regard empirique et démagogique, la classe politique roumaine d'après 1989 a réduit la « transition » à une compétition de modèles. Le discours politique, surtout durant les années électorales (1990, 1992, 1996), était dominé par une avalanche de projets utopiques selon lesquels la Roumanie devait devenir une Suède, une Corée du Sud, une Chine ou une Belgique du monde postcommuniste. Dans ce discours, la classe politique se débarrassait

9. Dans les *tops* des chansons roumaines de n'importe quel mois des années 1998-1999, on trouve toujours, aux trois premières places, des productions *hip-hop*, *dance*, *rap* (voir la revue *Bravo* pour la Roumanie). Par conséquent, les records de disques vendus appartiennent au groupe *hip-hop* BUG Mafia, avec un total de plus de 600 000 ventes en cinq ans, et au groupe *dance* 3 Sud Est, avec 150 000 ventes en 1998.

partiellement du passé, d'un côté, en le considérant comme sans valeur mobilisatrice dans la construction d'un nouvel avenir et du présent, et de l'autre, en ignorant l'effort de penser des moyens concrets pour réaliser ce présent et cet avenir. Selon nous, il s'agit là essentiellement d'un héritage de la pensée communiste, pour laquelle seul l'avenir est important et sûr et, par conséquent, qui considère que le présent et le passé doivent suivre. Comme la *nomenklatura* d'alors, les politiciens ont vécu dans une nébuleuse messianique et finaliste. L'avenir radieux et éternel n'était plus « la société parfaite, sans classes », mais le capitalisme prospère et solide.

Le problème qui est soulevé ici est de savoir si cette mentalité, qui consiste à « vivre exclusivement dans l'avenir », généralisée dans l'espace politique postcommuniste, est aussi spécifique à la société et, plus précisément, à la jeunesse. Notre hypothèse est que les jeunes Roumains ne sont pas contaminés par cette maladie « fuite vers l'avenir ». Très présente dans l'esprit des membres de la classe politique, la pensée sur l'avenir est quasi absente dans le discours social de la jeunesse. Celle-ci ne considère pas qu'elle a un réel avenir davantage maintenant, dans les années de la liberté et de la démocratie, qu'elle n'en avait dans la période du régime de Ceausescu.

L'impensable avenir dans le régime communiste de Ceausescu

Dans la dernière décennie du communisme en Roumanie, les textes des chansons témoignaient de la tyrannie d'un présent écrasant la société. En dépit de la valorisation sans limite du passé héroïque et de l'avenir radieux dans la propagande nationaliste du régime communiste, la société vivait exclusivement dans le présent. Deux hypothèses peuvent expliquer cette contradiction. Tout d'abord, le passé et l'avenir ont été monopolisés par la propagande, qui, d'une part, les transformait en tabous et, d'autre part, les aliénait par rapport à la société. Dans ce cas, le rejet critique de l'utopie marxiste-léniniste est catalysé dans le caractère essentiellement répressif et restrictif du régime de Ceausescu. Idéalistes, par définition, mais aussi assoiffés de liberté, les jeunes rejetaient à priori un projet d'avenir élaboré par un tel régime dictatorial, régime qui offrait seulement un présent effrayant par sa précarité matérielle et spirituelle ainsi que par ses permanentes violations de la dignité humaine de ses sujets. De plus, en Roumanie, le présent des années 1980 était tellement lourd qu'il dominait l'être de chaque Roumain. Ce présent ne permettait aucune espérance. Tout semblait éternel — les privations alimentaires et d'énergie, la violence idéologique et physique exercée par les autorités, le Parti et même le Dirigeant

et sa femme, Elena. Les jeunes étaient les plus pessimistes, parce qu'ils identifiaient leur vie au présent des années 1980. Ils n'avaient pas de souvenirs de temps meilleurs du point de vue matériel, comme en avaient ceux qui avaient connu la société capitaliste et démocratique d'avant 1948 ou la période du régime communiste des années 1960.

L'analyse de notre corpus documentaire confirme ces hypothèses. Dans les chansons, même si l'on reconnaît le caractère transitoire du présent qui est parfois vu comme un « train », rien n'est dit sur les deux bouts de son parcours — le point de départ et celui d'arrivée. Le « train » arrive de nulle part et se dirige vers nulle part. Il peut être bon seulement si « les jeunes qui ont à marcher/ se montrent sans cesse, à chaque station » et le transforment, selon l'idéal « qui reste toujours dans leur cœur », en leur train « libre », « bon » et « beau ». Cette volonté de transformation du présent aboutit naturellement au conflit avec les autorités restrictives de l'État communiste. Le « parrain »¹⁰, symbole de cette autorité, leur demande leurs billets, des billets que les jeunes n'ont pas et ne veulent pas avoir. Le conflit est résolu par le débarquement du parrain dans une « halte ». Le train devient ainsi un « train sans parrain », et les jeunes peuvent proclamer que « des jours et des années/ le chemin c'est notre but/ c'est notre train/ le train des gens sans argent » (Iris 1984, « Trenul fara nas [Le train sans parrain] »). Nous rencontrons la même allégorie dans la chanson « La ballade du contrôleur » du groupe Holograf. L'autobus, sans passé et sans avenir, c'est le présent dynamique que les jeunes doivent prendre. Mais ici « tu es pris de court/ par un contrôleur ». Et même si tu réussis à le tromper « après quelques stations/ de nouveau un contrôleur se montre/ et avec sa voix basse et suave/ il t'interroge en soupirant tranquillement/ — Est-ce que tu as un billet ?/ — Oui ! Non ! Oui ! Non ! ». Cette fois, la solution au conflit n'est pas la révolte violente contre l'autorité, mais la négociation, l'arrangement. Ce n'est pas difficile de le faire et, à toutes les stations, un nouveau contrôleur arrive. Pour rester dans l'autobus, il faut toujours faire des compromis (Holograf 1997 : « Balada controlorului [La ballade du contrôleur] »).

Mais le présent peut apparaître tragique dans toute sa substance et pénible dans toute son essence, comme une époque de la pénurie totale où la vie ne se vit pas, elle se gaspille. C'est un temps dans lequel, « nous, les hommes, vivons mal » et tout est un sort « d'ersatz » (Nicolescu 1982 : « Ordinea de zi [L'ordre du jour] »). C'est un monde terrorisé par le froid (« Le matin quand je me

10. En Roumanie, c'est la dénomination populaire donnée au contrôleur de billets de train.

réveille, j'ai froid/ donc je n'ouvre pas la fenêtre ») (Andries 1990 : « Blues de sezon [Blues de saison] ») et par la pénurie alimentaire : « Bien que tous ces rayons soient vides/ le magasin est toujours bondé de gens » (Andries 1990 : « Blues-ul magazinului [Magasin-blues] ») ; « Il m'interdit de manger de la viande/ Il m'interdit de boire du lait/ Il m'interdit de manger du fromage/ Il m'interdit de manger du beurre/ Il m'interdit de manger de tout ! » (Andries 1990 : « Ma doare maseau ! [J'ai mal à la dent !] »)¹¹.

Le tableau de la vie quotidienne est dominé par des constructions industrielles (« Dans mon quartier/ dans ton quartier/ dans son quartier/ des fabriques et des usines !/ Quelle belle ville ! ») (Andries 1990 : « Ce oras frumos ! [Quelle belle ville !] »), dans lesquelles tout le travail est vain parce que, d'une part, c'est « une industrie de la scorie » (Andries 1990 : « Dracula blues ») et que, d'autre part, il existe toujours des directives, des indications, « des nouvelles corrections totalisent quarante-huit pages » émanant des autorités communistes (Andries 1990 : « Noua mesteri mari, cu Vasile zece [Neuf grands maîtres et dix avec Vasile] »). La propagande et la répression amplifient cette sensation d'étouffement. Le discours officiel est un mensonge fortement médiatisé et Ceausescu en est le porte-parole¹². Le contrôle des autorités sur l'individu est aussi total¹³. Par conséquent, la société tombe dans le sommeil, mais elle rêve toujours aux horreurs du présent.

11. Plus directement : « Aujourd'hui, pour un instant, j'ai vu au journal télévisé/ de nouveau, du fromage/ J'ai regardé tout le programme/ jusqu'à la fin/ mais il n'apparaissait pas/ cela ne fait rien/ parce que demain, pour un instant/ je verrai de nouveau, au journal télévisé/ du fromage » (Andries 1990 : « La "Telejurnal" [Au journal télévisé] »).
12. « Il y a là un type qui chante toujours./ C'est impossible que tu ne le saches pas !/ Et un bon sommeil te prend » (Andries 1990 : « Mi-e somn ! [J'ai sommeil !] »). Qu'est-ce qu'il « chante » ? Un discours sur notre travail plein d'abnégation (Noua mesteri mari, cu Vasile zece »).
13. « Quand le facteur m'apporte le journal/ Il me dit, en souriant, avec un ciseau dans la main/ "J'ai coupé tout ce qui m'a semblé dangereux/ Vous pouvez le lire !/ Bon appétit !"/ Je me mets devant le téléviseur/ Et un serveur apparaît/ "Bonsoir, chers téléspectateurs !/ Tout de suite, je vous apporte la bouffe !"/ J'ai renoncé à parler au téléphone/ Parce que, aussitôt que je décroche/ J'entends une voix qui me dit/ Allô ! Essaye plus tard !/ En ce moment nous avons une défection/ Le moteur s'est détraqué et la bande s'est rompue/ Chez moi l'eau coule très rarement/ Quelqu'un m'a dit que ça se passe/ Parce qu'il y a trop de microphones sur le réseau. » (Andries 1990 : « Blues paranoic [blues paranoïaque] »).

Dans ce contexte, le passé est pensé seulement à travers le filtre du présent. Le passé est séparé en deux segments successifs mais indépendants — « l'ancien régime » (la Roumanie d'avant le communisme) et « l'autre régime » (le communisme de la répression de masse et de la violence généralisée des années 1950) (Andries 1990 : « Am pneumonie ! [Je souffre d'une pneumonie !] »). Le passé est donc invoqué comme élément de contraste, négatif ou positif, par rapport au présent, mais il n'est jamais pensé comme une clef qui peut expliquer le présent ou construire l'avenir.

À son tour, l'avenir est complètement bloqué. Même l'avenir dans la fuite qu'est l'émigration est impossible. Les Roumains faisaient la queue, « mais on nous demandait des passeports/ Tandis que nous avions seulement/ Des cartes d'identité » (Andries 1990 : « Blues-ul magazinului [Magasin-blues] »). Les gens réalistes refusent ce rêve en annulant tout leur avenir. On peut synthétiser l'état d'esprit relatif à l'avenir qui prévalait dans la Roumanie des années 1980 avec l'expression d'Andries « À l'été, il neigera aussi ! » (1990 « Blues de sezon [Saison blues] »).

Les trois segments du temps restent donc isolés. Ils ne sont pas liés, ils ne forment pas un tout. Pour les jeunes Roumains, il n'existe que ce présent trop lourd. Comme le reste de la société, ils se résignent, en acceptant l'idée qu'il n'existe aucune possibilité de changer cet état ou de sortir de là.

L'introuvable avenir dans la période postcommuniste

En faisant une lecture, même rapide et superficielle, des textes des chansons d'après 1989, on est tout de suite frappé par l'éclipse de l'avenir, qui est absent des textes comme il l'était pendant le régime communiste, alors que les jeunes, faces à l'avenir, ne se construisaient aucun projet cohérent, ni individuel ni collectif. Ce pessimisme est en contradiction avec le nouveau contexte politique et social de liberté et de démocratie, de même qu'avec les utopies qui dominent la pensée de la classe politique. Le présent encore difficile et le doute sur l'honnêteté et les compétences des politiciens peuvent expliquer ce pessimisme. Une question demeure toutefois : pourquoi les jeunes ne se construisent-ils pas un avenir alternatif, différent des projets de la classe politique ? Pourquoi n'ont-ils aucun désir de réaliser leurs propres projets ? Notre hypothèse est que le scepticisme des jeunes est autant un effet de la difficile « transition », qu'un héritage du régime communiste.

Dans cette décennie postcommuniste, la société roumaine a connu deux brefs moments où il était possible d'espérer un changement profond et rapide

du présent. Le premier a été celui de la Révolution de décembre 1989. À ce moment-là, les jeunes ont réalisé que leurs protestations fermes et ouvertes avaient produit la chute du régime de Ceausescu et, donc, du communisme. L'avenir était alors complètement ouvert. Il était devenu un repère crédible et possible. Mais cet état d'esprit s'est rapidement évaporé. En effet, l'ascension au pouvoir d'une classe politique formée d'anciens activistes du Parti, ainsi que ses mesures antidémocratiques (les désordres produits à Bucarest par les mineurs de la vallée de Jiu en juin 1990 et en septembre 1991) et antiréformistes (le blocage de la restructuration et de la privatisation de l'économie) ont été les causes de cette nouvelle chute de la jeunesse dans le pessimisme. Dans les années suivantes, accompagnant le rythme de la dégradation continue du niveau de vie, le pessimisme s'est généralisé. L'espoir a toutefois refait surface au moment du changement de pouvoir qui a suivi les élections de novembre 1996, mais l'incapacité des nouveaux gouvernants (réformistes et pro-occidentaux) à stopper le déclin économique et à créer les prémisses d'une vie meilleure pour les Roumains a éteint tout optimisme face à l'avenir.

Pourtant, il nous semble qu'une autre explication est encore nécessaire, car, s'il est vrai que, dans la Roumanie d'aujourd'hui, presque rien ne prédispose à l'optimisme, cela n'explique pas le blocage des capacités projectives de la société et, surtout, de la jeunesse. C'est peut-être là l'effet d'une immunité envers les projets d'avenir que les Roumains ont acquise pendant la période communiste. En effet, à l'époque, le régime a administré à ses sujets des surdoses d'utopie. Avec des substances idéologiques complètement différentes, les nouveaux gouvernements d'après 1989 ont maintenu ce « traitement ». Aujourd'hui, les Roumains regardent les rêves collectifs qui proposent un avenir meilleur avec ironie ou, le plus souvent, avec indifférence.

Notre corpus documentaire confirme ces considérations. Les réalités historiques délimitent deux étapes dans la période postcommuniste : l'une « avant » et l'autre « après » novembre 1996. Cependant, dans les textes de chansons de ces deux périodes, nous n'avons trouvé aucune différence essentielle dans les façons de penser le passé, le présent et l'avenir. Par conséquent, nous avons analysé d'une manière unitaire la production musicale de toute la période 1989-1999.

Pour cette période, on peut partager les textes de chansons qui nous intéressent en deux catégories : ceux qui contiennent un message politique et ceux qui contiennent seulement un message social. Le premier groupe est formé exclusivement de textes qui contestent le régime de Iliescu (décembre 1989-

novembre 1996). Leurs auteurs se sont ralliés aux organisations civiques et aux partis politiques qui forment l'opposition démocratique. Pour cette raison, on observe dans leurs textes une manière de se rapporter au temps historique qui est typique du discours de cette force d'opposition.

Tout d'abord, il existe deux sortes de passé, aux valeurs et aux fonctions antagonistes — celui, « récent », de la Révolution de 1989 et celui, « ancien », du régime communiste de Ceausescu. Le premier est un passé héroïque dominé symboliquement et en pratique par le sacrifice des révolutionnaires. Il est le temps mythique, légendaire, de la lutte anticommuniste, le passé qui légitime la lutte de l'opposition (« Il était une fois, comme dans les contes/ il était en Roumanie/ une grande bande de voyous/ qui a rejeté l'esclavage ») (Paturca 1991 : « Imnul manifestantilor din Piata Universitatii — Imnul golanilor [L'hymne des manifestants de la Place de l'université — L'hymne des voyous] »). C'est précisément son essence mythique qui détermine la rupture avec le présent. Ce passé est spécifique à une autre réalité, celle des « contes ». Il peut être valorisé au présent seulement dans une forme immatérielle, par l'évocation des esprits des héros qui sont tombés ici en tant que forces protectrices des protestataires antigouvernementaux (« Les esprits de ceux qui ont été tués ici/ sont parmi nous/ et ils nous protègent/ face au nouveau carnage ») (Paturca 1991 : « Imnul manifestantilor din Piata Universitatii — Imnul golanilor »).

Le passé « ancien », celui de la dictature de Ceausescu, est superposé au présent postcommuniste pour légitimer l'affirmation prétendant que rien n'a changé, qu'il s'agit du même type de régime, mais avec un dirigeant « gorbatchevien ». L'essence du discours contestataire anticommuniste de l'opposition réside dans cette superposition. Parfois, cette image est seulement le résultat de la caractérisation du gouvernement d'Iliescu comme « néocommuniste »¹⁴. D'autre fois, le présent est décrit avec les touches sombres de l'époque communiste. On parle dans ces textes du même manque de liberté et de la même violence répressive des autorités¹⁵. La superposition du passé

14. « Nous ne nous sommes jamais confondus/ avec les "hommes de cœur",/ en réalité des "néocommunistes"/ et des gens sans vergogne. » (Paturca 1991 : « Imnul manifestantilor din Piata Universitatii — Imnul golanilor [L'hymne des manifestants de la Place de l'université — L'hymne des voyous] »).

15. « Il y a des millions de futurs détenus politiques/ répartis dans des bâtiments en fer et en béton/ Ce n'est pas une sentence donnée par hasard/ Elle a été approuvée par la majorité aux élections » (Sterian 1992 : « Viitorii detinuti politici [Les futurs détenus politiques] »).

communiste et du présent est réalisée d'une manière encore plus forte par l'identification de Iliescu à Ceausescu. Les manifestants de la Place de l'Université de Bucarest ont ainsi lancé le slogan « Pour nous Iliescu est un autre Ceausescu » et ils ont chanté le vers qui associe « l'activiste » au « dictateur »¹⁶. Ainsi, il en résulte un seul personnage, le dirigeant communiste intolérant, violent et grossier. Dans un autre cas, la superposition passé/présent est réalisée par la mise en parallèle des slogans spécifiques aux propagandes des deux dirigeants. On relève ainsi qu'il s'agit d'un culte de la personnalité pratiqué par le même type de dirigeant, « ESCU » (« Notre estime et notre fierté/ (Ceaus)ESCU - la Roumanie !/ Quand (Ili)ESCU apparaît/ Le soleil se lève ! ») (Sterian 1992 : « ESCU »)¹⁷.

Dans les textes véhiculant des messages politiques, l'équation temporelle est simple : si « l'âge d'or » est le passé de la Révolution et le présent est la lutte contre le « néocommunisme », l'avenir est donc le retour à cet état de grâce spécifique aux journées de la chute du régime de Ceausescu. De cette manière, l'avenir est aussi mythique que ce passé « récent ». Il est évident qu'il est inutile de bâtir un tel avenir. La chute du régime d'Iliescu, par le biais des élections ou même par l'insoumission civique et les manifestations contestataires, suffit pour que cet avenir se matérialise¹⁸. L'avenir n'a donc rien de réel. Il est seulement considéré comme l'état de la liberté accomplie. En fait, la lutte politique antigouvernementale est le seul aspect qui relie le présent au passé.

Dans les textes ne comportant pas de message politique, l'avenir est aussi impensé. Sans une projection de la liberté accomplie, ces textes nous semblent plus pessimistes. De plus, ils ne font aucune référence au passé. On peut dire qu'ils « vivent » exclusivement dans le présent. C'est un présent lourd, mais sans les privations politiques des années du communisme. C'est le présent de la crise économique, du chômage et de l'insécurité sociale. Dans ce « monde

16. « C'est mieux d'être rôdeur que traître !/ C'est mieux d'être "hooligan" que dictateur !/ C'est mieux d'être "voyou" qu'activiste ! / C'est mieux d'être mort que communiste ! » (Paturca 1991 : « Imnul manifestantilor din Piata Universitatii — Imnul golanilor [L'hymne des manifestants de la Place de l'université — L'hymne des voyous] »).

17. Dans un autre texte : « Le plus aimé, le plus respecté/ et le plus vénéré, à la radio/ à la télévision/ et dans les journaux/ Le soleil se lève seulement à sa guise/ Nous lui chantons donc, un hymne de gloire/ Ilici, Ilici, ber alles ! » (Sarmalele reci 1996 : « Ilic, Ilici, ber alles ! »).

18. L'un des slogans de l'opposition contre le régime de Iliescu était « Nous rebâtirons l'espoir ! ».

de chiens » la vie est un « jeûne », l'existence est « éphémère » (Gheorghiu 1994 : « Trist dar adevarat ! [Triste, mais vrai !] »). C'est une Roumanie postcommuniste dans laquelle rien n'a changé. Un pays qui rate toutes les occasions de se sortir de cette pénible situation.

Encore une fois, aujourd'hui nous fêtons la victoire
 et le doute se cache dans l'esprit
 Encore une fois, aujourd'hui nous fêtons la victoire
 et le moral est une autruche avec la tête dans le sable
 Tu te demandes, s'il existe quelques changements
 aux gens de ton entourage
 Je vous demande : « Est-ce qu'il existe quelques changements
 aux gens de votre entourage ? »
 (Timpuri noi 1996 : « Victoria [La victoire] »).

Mais d'une manière paradoxale, ici la vie est extrêmement incertaine (« Mais nous ne taillons pas une bannette/ parce que nous vivons entre deux nouvelles/ Et tiens ! Comme notre vie se coule !/ L'une chaude, l'autre froide./ L'une chaude, l'autre froide ») (Pascu 1996 : « Una calda, una rece [L'une chaude, l'autre froide] »).

Le lourd héritage économique du passé communiste est l'une des explications de ce présent difficile. En dépit du fait que, dans ce contexte, elle est la réflexion la plus facile à faire, nous l'avons trouvée dans un seul texte (« Nous courrons après un train/ qui nous portera vers le futur/ Mais le lourd passé/ tout simplement, nous immobilise ») (Gheorghiu 1994 : « Trist dar adevarat ! »). Refusée par la société, cette explication est très souvent utilisée par la classe politique. Cette divergence est un témoignage de la rupture qui existe en Roumanie entre politiciens et citoyens. De plus, pour les Roumains, la classe politique est justement coupable de ce présent pénible.

Je m'adresse à vous, les gens sans talent !
 Je m'adresse à vous, les pécheurs à l'air humble !
 Je m'adresse à vous, les combattants à la poitrine découverte
 et à toi aussi, politicien misérable !
 Je m'adresse à vous, ceux qui ont encore le pouvoir !
 Sentez le mal qui reste caché en vous !
 Vous, ceux qui vous fatiguez seulement pour acquérir notre fortune !
 Tandis que nous vivons en fouillant l'ordure !
 (Timpuri noi 1996 : « Victoria »).

À partir de ce présent, on ne peut pas construire d'avenir. Il est comme une prison. On peut vivre ici, mais on ne peut pas y rester. De ce présent, on

peut seulement s'évader par le biais de l'émigration, des drogues, de la croyance religieuse ou même par le suicide. Mais finalement, aucune de ces évasions ne représente un avenir réel.

Après la chute du communisme, l'émigration est devenue une réalité, surtout pour les jeunes. Même si, aujourd'hui, le nombre de Roumains qui émigrent baisse constamment, dans les années 1990-1996, l'émigration faisait l'objet d'une véritable crise d'hystérie nationale. Surtout que beaucoup de Roumains ont alors réussi à l'étranger. Quelle est alors le fondement de ce pessimisme et même d'une dépréciation de l'émigration dans les textes des chansons ? Cette attitude s'explique peut-être par le caractère contre-nature de ce processus. D'une part, l'émigration implique une dépersonnalisation de l'individu. Il devient un « homme sans nom » que tout le monde regarde « avec une ombre de mépris » (« Tu as oublié ton nom/ tu es l'homme sans nom/ le citoyen de seconde zone ») (Sarmalele reci 1996 : « Omul fara nume [L'homme sans nom] »). D'autre part, l'émigration est un univers dans lequel les espoirs sont brisés.

Tu sais laver des vitres ou balayer des allées
à moins que, si tu veux, demain tu sois millionnaire
Émigrant, émigrant USA !
Les photos collées sur des clôtures te disent « Viens ! »
Si tu as le visa, une « Cadillac » t'attendra
Émigrant, émigrant USA !
Un eldorado se cache
sous des lumières et des étincelles
Mais tu ne sais pas où le chercher
Mais tu ne peux pas le toucher
Émigrant, émigrant USA !
Everyday USA !
Tu ne sais pas ce que tu trouveras
tu as seulement des espérances
(Timpuri noi 1996 : « Émigrant USA »).

Cet univers entretient une hostilité spéciale envers les gens qui viennent de Roumanie, en raison de la fréquente évocation, dans les médias occidentaux, d'infractions commises par des citoyens d'origine roumaine ou, le plus souvent, tzigane¹⁹.

19. « Les envahisseurs ont pénétré dans la ville/ les envahisseurs mouillés de sueur et non rasés/ En vain les Allemands doublent/ les gardes à leurs frontières/ En vain certains rêvent/ au temps des camps de concentration/ En vain les Viennois/ cachent leurs

L'évasion est aussi possible pour ceux qui restent en Roumanie. Ainsi, parmi les moyens qui permettent de fuir la réalité, il y a celui qui consiste à transformer le monde en un univers fictif par l'altération des fonctions perceptives des individus. Les drogues, l'alcool et même la télévision sont des véhicules qui transportent dans un autre monde. Pour les Roumains ordinaires, ce sont des moyens d'évasion beaucoup plus accessibles que l'émigration. Les drogues, l'*aurolac*²⁰ autochtone rudimentaire ou, plus élaborées et étrangères, le hachisch et l'héroïne, rendent possible le rêve dans un monde qui se refuse à permettre l'optimiste.

Si la vie est difficile
 et les hommes se complaisent
 si tu veux avoir ton monde
 pour oublier la pauvreté
 Prise, prise *aurolac* !
 Si le monde est mal
 si l'univers est sombre
 tu as la possibilité de les inventer
 à ton gré
 Prise, prise *aurolac* !
 (Sarmalele reci 1996 : « Aurolac »).

Le monde se change. Il n'est pas tellement idiot
 Quand je fume du hachisch, je le vois tel qu'il est
 Quand je fume du hachisch, je comprends pourquoi
 (BUG Mafia 1998 : « Hai sa fim "high" ! (Allons-y ! Soyons "high" »).

C'est pour ça que je prends 77 et je me couche sur le dos !
 Sortir de la réalité, c'est tout ce que je veux !
 BUG Mafia 1998 : « Cand te loveste realitatea [Quand la réalité te frappe] »).

Il importe de préciser que les auteurs de ces chansons ne sont pas indifférents aux dangers que représente la drogue pour les individus. Ils parlent de drogue seulement parce qu'elle fait partie de la réalité roumaine d'aujourd'hui et surtout parce qu'elle est l'un des problèmes des jeunes. Ils ont donc compris

cygnes/ En vain les Suédois/ surveillent leurs épouses. *All you need is birth control !/ All they need is another brick !/ All they need is another wall!* (Sarmalele reci 1996 : « Invadatorii [Les envahisseurs] »).

20. En Roumanie, l'*aurolac* est le nom d'une teinture dorée. Les enfants des rues l'utilisent pour se droguer. Ils mettent l'*aurolac* dans un sac et ils inhalent ses vapeurs. L'effet est une sensation d'ivresse. Pour cette raison, les enfants des rues ont été dénommés *aurolaci*.

qu'on ne peut pas faire abstraction de ce problème. Mais les chanteurs font toujours l'effort de responsabiliser la jeunesse, en précisant que le monde des drogues est un mauvais choix, qui conduit bien souvent à la mort²¹. L'alcool, drogue traditionnelle, permise et accessible, a cette même fonction de rendre possible l'impossible. Par le biais de l'alcool, les gens peuvent se sortir de la réalité et gagner un pouvoir qui leur permettra de continuer à vivre dans cette réalité ou même de la changer.

Mieux nous buvons pour oublier
 parce que le Roumain est patient !
 Allons-y les gars que nous buvions une bière !
 Débarrassons-nous du chagrin et de la douleur !
 Allons-y les gars que nous buvions une bière !
 Peut-être qu'elle nous donnera une nouvelle vigueur
 (Rusu 1996 : « Hai baieti sa bem o bere ! [Allons-y les gars que nous buvions
 une bière !] »).

Je cherche mon espoir dans un verre de *Feteasca*²²
 L'alcool est vie !
 La vie est alcool !
 (Parazitii 1999 : « Bagabontii 99 RMX [Les rôdeaus] »).

L'ivresse peut également adopter la forme télévisuelle. On provoque cet état très facilement, l'évasion pouvant être sans fin puisque les canaux de télévision émettent en « *non-stop* ».

Qu'importe ce que tu as accumulé
 un dégoût de la vie
 ton existence a un sens
 quand tu regardes MTV
 Il semble que le monde entier se caille
 et chaque seconde de ta vie est un vidéoclip
 Quand tu regardes MTV
 L'écran est un soleil et même un œil qui te regarde
 Tu restes devant lui et tu veux seulement
 que le programme continue jusqu'à l'aube
 (Sarmalele reci 1996 : « MTV is my Friend »).

21. Par exemple, sur la couverture du disque « Aurolac » de « Sarmalele reci », il est écrit le slogan « *Drugs kill* ». Elle a aussi comme illustration une peinture représentant deux canards sauvages morts.

22. Vin traditionnel roumain.

C'est un univers fantastique où tout est rendu possible. (« Tu presses le bouton et tu vois tout à coup/ des poissons qui volent, des papillons qui nagent/ et tu veux naviguer parmi eux ») (Sarmalele reci 1996 : « MTV is my Friend »). D'une manière ou d'une autre, la télévision peut se substituer à tous les autres types d'évasion qui sont dangereux pour la vie des individus. L'ivresse télévisuelle peut même remplacer la voie du suicide.

Il était en train de se sectionner les veines
 quand, au dernier moment
 il préféra regarder MTV
 « *MTV is my Friend !* »
 Au moment où il voulait dire « Adieu ! »
 À la vie, il entend une voix qui l'appelle : « *I see you !* »
 « *You are not alone !* »
 (Sarmalele reci 1996 : « MTV is my Friend »).

La croyance religieuse et le suicide sont deux types opposés d'évasion d'un présent difficile. L'individu qui prend la voie religieuse doit avoir une vocation stoïque. En effet, en dépit, ou même en conséquence du fait que la vie soit pénible, il faut valoriser l'épreuve. Il faut la vivre comme un don de Dieu, en gardant toujours à l'esprit le fait qu'au-delà de l'épreuve se trouve le Paradis. Dès maintenant, on peut y arriver par une croyance profonde en Dieu. Dès maintenant, on peut ainsi se construire un lieu de refuge face au présent trop lourd.

La vie n'est pas une prison
 La vie est un nuage porté par le vent
 La vie n'est pas une prison
 Elle est un brin d'herbe sous le soleil
 La vie est la chose la plus sainte
 Au-delà du mur, il existe une croix dans la verdure
 Au-delà du mur, il existe un nouveau matin
 Au-delà de vous, il y a une lumière immaculée
 Au-delà de vous, la mort se transforme en vie
 Au-delà de vous, il y a un corps sans visage
 Au-delà de vous, tous et toutes passent
 Au-delà de vous, le vent de la liberté souffle
 (Rusu 1996 : « Nu e viata inchisoare [La vie n'est pas une prison] »).

Le besoin d'entrer dans cet univers est catalysé par les difficultés du présent jusqu'au point critique où la vie est envisagée comme la seule barrière dans l'accomplissement du rêve. Mais il ne nous est pas permis de dépasser cette

limite. Toute cette affaire est au gré de Dieu. Nous pouvons seulement lui demander de nous libérer du supplice de la vie quotidienne. (« Quand tout ça se finira-t-il ? Je prie les anges d'arriver et de m'élever au ciel ! Élève-moi au ciel ! Élève-moi au ciel ») (Bug Mafia 1998 : « Ridica-ma la cer [Élève-moi au ciel] »).

L'évasion par le biais du suicide est le résultat de la totale dévalorisation de la vie et de la méfiance vis-à-vis du religieux. Dans ce cas, la vie est considérée comme une cage, un espace absolument fermé, duquel Dieu est absent.

Je sens la cage de la vie trop étroite
 et même Dieu
 avec sa force divine
 ne peut pas sans trêve
 nous donner la lumière
 pour le jour de demain
 Je sens la cage de la vie trop étroite
 et je commence à penser
 à une possibilité de me réveiller
 au-delà d'elle
 dans le monde de la liberté
 dans la contrée gouvernée par la mort
 (Sterian 1992 : « Colivia vietii [La cage de la vie] »).

On observe donc que, dans ce type de chansons, le passé n'explique rien et l'avenir ne construit rien. Le présent est immuable et atemporel et l'avenir, pensé comme un autre univers, est dans une discontinuité absolue tant avec le présent qu'avec le passé. C'est donc la même façon de se rapporter au temps historique que dans la période communiste. De même, les trois segments du temps sont pensés de manière isolée. De même, les jeunes vivent seulement au présent. De même, l'avenir n'existe pas. Les stéréotypes de la mentalité collective sont en continuité avec le passé, ce qui pose de sérieux problèmes pour le processus de « transition » dans la Roumanie postcommuniste.

La globalisation de l'espace musical roumain par le biais de la « folklorisation »

Tout d'abord, il faut préciser que le processus de « folklorisation » se manifeste comme une pratique par laquelle des morceaux de « réalité » roumaine sont introduits dans les textes ou dans les partitions des chansons, et ce dans le but de pénétrer plus facilement la sensibilité et l'imaginaire du public. En

général, cette pratique n'a aucun lien avec les traditions folkloriques des Roumains. Dans la musique légère roumaine, le folklore a été et est resté une figure de style. Les chansons contenant des éléments traditionnels n'ont pas pour but de diriger le public vers les valeurs du monde rural ou d'émettre un message spécifique à cet espace social et culturel. Le jazz, le pop, le rock, le *hip-hop* ou le *dance*, même « folklorisés », restent des genres urbains.

Dans une certaine mesure, la folklorisation est un effet de l'intérêt d'artistes, en général, et de compositeurs, en particulier, pour le renouvellement de leurs sources d'inspiration par le biais de l'intégration des traditions. Mais il semble que cette pratique est fondamentalement utilisée dans le but de donner une touche autochtone, roumaine, à ces rythmes cosmopolites. La folklorisation a ainsi un double effet. D'un côté, elle permet au public roumain de connaître et de comprendre la musique à la mode dans l'espace mondial et, de l'autre, elle rend possible la participation aux processus globaux de créateurs autochtones, ce par l'affirmation d'éléments d'origine roumaine dans cet espace. L'espace musical roumain utilise donc d'une manière complète les outils de l'interconnexion au monde qui sont mis à sa disposition par la globalisation. Il s'agit, dans le sens d'un enrichissement du marché autochtone, de l'assimilation de modèles et de valeurs musicales et de l'élaboration de nouvelles valeurs, par l'hybridation créatrice de modèles « universels ». On peut affirmer que, pour l'espace musical roumain, la folklorisation du texte ou de la mélodie est la voie spécifique lui permettant de se « globaliser ». C'est le cas pour la période postcommuniste, comme ce le fut pendant le règne de Ceausescu.

Dans les années 1980, les deux modalités de folklorisation ont coexisté. Alexandru Andries, par exemple, a pratiqué avec bonheur la folklorisation des textes. On peut résumer ainsi la recette de son très grand succès : chanter des mélodies qui appartiennent aux plus authentiques styles *jazz* et *rhythm and blues* en parlant des plus authentiques réalités roumaines de son temps. On est ainsi branché au monde et à la société roumaine en même temps. Andries racontait, sur les rythmes de jazz et de blues, les mésaventures quotidiennes du Roumain ordinaire, les efforts déployés chaque jour pour l'acquisition des aliments de base, l'inconfort créé par les restrictions dans la distribution de l'électricité et de l'énergie thermique, l'atmosphère de suspicion généralisée suscitée par l'omniprésence de l'appareil répressif du Régime, l'étouffement et la nausée provoqués par les aberrations énoncées par la propagande agressive du Parti. Sans aucun complexe, Andries faisait aussi des incursions dans la tradition historique des Roumains : il satirisait quelques sujets tabous pour la

propagande nationaliste du régime (par exemple, les succès militaires et politiques des princes [*voivodes*] roumains sur l'Empire Ottoman) ou bien il transformait les contes historiques en leur juxtaposant des problèmes contemporains (il racontait, par exemple, l'épisode du tribut en enfants payé par les *voivodes* roumains au sultan ottoman, en le transformant en une allégorie sur l'émigration). Le groupe Phoenix, lui, utilisait la folklorisation des mélodies. Il chantait une sorte de rock alternatif, mélangé avec de nombreux éléments spécifiques aux chansons et aux danses folkloriques roumaines. Il en résultait une sorte d'« ethnorock », qui provoquait, simultanément, une impression de modernité et d'authenticité. Grâce à ce style musical, Phoenix a gagné pour toujours le cœur des jeunes Roumains. Adrian Enescu, le premier compositeur roumain à utiliser un synthétiseur, a lui aussi pratiqué la folklorisation des mélodies. Les mélodies folkloriques ont formé la matière première des morceaux de ce pionnier du *techno*. Il mélangeait les mélodies les unes avec les autres, selon sa sensibilité, et les fondait ensuite dans les matrices spécifiques du *techno*. Il en a résulté de véritables succès.

On trouve des exemples semblables pour les années qui ont suivi 1989. Ainsi, le groupe BUG Mafia pratique la folklorisation des textes, en chantant des partitions fidèles au *hip-hop* de la Côte-Ouest des États-Unis tout en parlant de la vie des jeunes Roumains des quartiers pauvres des grandes villes. Les Romania, quant à eux, utilisent la folklorisation des mélodies, en accommodant d'anciennes chansons folkloriques roumaines aux rythmes actuels du style *dance*. Ces deux groupes sont, grâce à ces tactiques, très aimés du public roumain et particulièrement des jeunes.

Il faut ajouter qu'en Roumanie, les chansons de *jazz*, de *rhythm and blues*, de *hip-hop*, de *techno* et même de *dance* n'ont pas un grand succès si elles ne sont pas folklorisées. Dans ce cas, le public considère ces chansons comme de mauvaises copies et il préfère, évidemment, les originales occidentales. Grâce à la folklorisation, le sens du rapport entre le modèle et ses copies est inversé. Dès lors, le public roumain n'apprécie pas ce type de chansons comme des copies mais les considère comme des productions qui ajoutent une spécificité roumaine à l'universalité de chacun de ces genres musicaux. Les musiciens et le public reconnaissent ainsi l'efficacité et la légitimité de la folklorisation comme moyen d'introduire les produits musicaux roumains dans l'espace, le contexte et, même, le marché mondial.

Loin d'être perçue comme une menace qui pourrait détruire le spécifique de l'espace musical roumain, la globalisation est donc considérée comme une

véritable opportunité ouvrant des portes à un enrichissement des valeurs dans la production musicale autochtone. Les défis de la globalisation sont ainsi assumés. L'assimilation, la participation, la compétition demandent aux compositeurs roumains beaucoup de volonté et d'efforts pour l'intégration dans l'espace musical mondial. On retrouve, dans le public roumain, chez les jeunes surtout, la même attitude positive d'acteur actif et responsable dans ce processus d'interconnexions culturelles et identitaires. De ce point de vue, on peut saisir les enjeux identitaires de la folklorisation qui est simultanément un effort de construction et d'affirmation de l'identité des jeunes Roumains. Les conclusions pessimistes issues de l'analyse des rapports des jeunes au temps historique sont donc infirmées. Les jeunes n'ont pas une attitude d'indifférence et d'immobilisme. Ils se posent des questions sur leur place et leur rôle dans la société et dans le monde. Le processus complexe de la construction de leur identité s'organise en fonction de ces réponses. Il en résulte une identité ouverte, qui se renouvelle et se renforce dans une accommodation permanente avec les traits fondamentaux des traditions des Roumains, accommodation qui est catalysée par la participation à l'espace culturel mondial.

Vers une « guérison » de l'identité des jeunes Roumains

La schizophrénie identitaire des jeunes Roumains n'est pas incurable. Les causes de l'immobilisme dont témoignent l'impossibilité d'imaginer l'avenir et l'indifférence vis-à-vis de la valorisation du passé sont identifiables et, donc, vulnérables. La solution est la réforme aussi bien sur le plan économique que sur celui des mentalités. On peut ainsi dépasser le pessimisme issu, d'une part, du présent encore lourd, pénible et incertain et, d'autre part, de l'inertie imaginative et projective héritée du régime communiste. Aujourd'hui, il existe des prémisses favorables à ce processus de guérison. En effet, depuis quelques années, l'économie roumaine s'est peu à peu reconstruite et la Roumanie progresse dans le sens de l'intégration dans les structures économiques, politiques et culturelles de l'Occident — la Communauté européenne et l'OTAN. L'espace roumain est, de plus en plus, branché sur le monde. De plus, il a toujours existé, dans l'être des Roumains, des « ressources d'espérance ». Aujourd'hui, ces ressources donnent lieu au souci qu'ont les Roumains de participer au flux culturel mondial, souci catalysé par la globalisation. Dans le domaine de la création musicale, la folklorisation est l'un des exemples possibles d'effets de ce souci d'intégration et d'affirmation. La réforme des mentalités en Roumanie postcommuniste, enjeu essentiel de sa « transition », est donc

possible. Toujours plus nombreux sont les jeunes qui s'identifient aux deux des plus récents succès qui disent que :

La première chose qu'il faut avoir dans ta tête
Est que dans la Roumanie l'avenir est illimité
Ici j'ai tout ce que je veux ! Ça me donne de l'espérance !
(BUG Mafia 1999 : « Romania »).

Tout est dans ta tête !
Tout est dans ton pouvoir !
Utilise-le !
Tout est dans ton pouvoir !
Ouvre ta tête !
(Zob 1999 : « Altceva, altceva [Autre chose, autre chose] »).

Références

- Andries, Alexandru, 1990, *Interzis* [*Interdit*].
- BUG Mafia, 1998, *De cartier* [*Chansons de quartier*].
- , 1999, *Romania*.
- et Loredana, 1992, *Colivia vietii* [*La cage de la vie*].
- Gheorghiu, Gheorghe, 1994, *Doi ochi caprui caut si acum* [*Je cherche encore deux yeux bruns*].
- Holograf, 1997, *69% unplugged* — *live*.
- Iris, 1984, *Iris*.
- Nicolescu, George, 1982, *Cenaclul Flacara* [*Cénacle la flamme*].
- Pascu, Ioan Gyuri, 1996, *Caseta care nu minte, are inima si face gura* [*La cassette qui ne ment pas, qui a du cœur et qui fait du tapage*].
- Parazitii [Parasites], 1999, *Dance hits '99*.
- Paturca, Cristi, 1991, *Cantecele Pietii Universitatii* [*Chansons de la place de l'Université*].
- Rusu, Mircea, 1996, *Chef in Grozavesti* [*Ripaille en Grozavesti*].
- Sarmalele reci [Sarmale froides], 1996, Aurolac.
- Sterian, Valeriu, et Compania de sunet [La compagnie de son], 1992, *S-a votat Codul penal* [*On a voté le Code pénal*].
- Timpuri noi [Les temps nouveaux], 1996, *Unplugged* — *live*.
- Zob, 1999, *Altceva, altceva* [*Autre chose, autre chose*].