

LIGIA TUDURACHI

LA « VIE MINUSCULE », LA « VIE UNIVERSELLE », LES « SURVIVANCES » : TROIS FORMES DE VIE SOUS LE TOTALITARISME

C'est une évidence que tout ce qui engage la forme de vie se réduit sous le totalitarisme au maximum : les régimes de l'expressivité, les comportements, les objets, les rapports aux objets, la mode, la publicité, l'éducation dans l'école, la télévision, les habitus corporels, les paysages, etc. Pier Paolo Pasolini¹ décrit un phénomène similaire dans l'Italie des années 70, sous les auspices, cette fois, du consumérisme. Dans un cas comme dans l'autre, des conditionnements oppressifs arrivent à périlcliter les formes de vie, réduisant rigoureusement leur nombre et leur diversité. Mais le rapport que le communisme entretient avec les formes de vie est en réalité encore plus sévère. Il n'engage pas seulement une crise qui appauvrit les styles d'être – jusqu'à l'acceptation d'un seul, qui soit imposé et contrôlé par le régime politique. Quelque chose d'essentiel empêche la *vie totalitaire* – avec ses caractéristiques bien connues (monotonie, gri dominant, alimentation identique sur fond de pénurie, vêtements uniformes, queues pour se procurer quoi que ce soit) d'être un *style de vie*.

D'abord, cette vie unique n'est pas le résultat d'un choix individuel, ni d'un consensus social ; c'est une imposition qu'on supporte de la part du régime politique. La soumission y est obligatoire et toute manifestation critique vis-à-vis de son caractère problématique, voire inacceptable est interdite. Par conséquent, on ne peut pas assumer la responsabilité de ce « régime » d'existence, ni imaginer des solutions pour l'améliorer². On ne peut revendiquer quoi que ce soit. L'autre raison pour laquelle la vie totalitaire ne supporte pas une définition en tant que forme tient du caractère profondément instable des existences qu'elle organise. Car au-delà de la ressemblance et de l'apparente redondance des vies totalitaires, les individus y ont une conscience accrue de leur vulnérabilité. Un geste mineur, une parole quelconque, une rencontre quotidienne sur la rue peut soudainement bouleverser les existences, allant jusqu'à les supprimer. Le changement n'y est pas une chose désirable : il est, par contre, la menace suprême qui fait la différence entre vie et mort, prison et liberté, pour soi et les siens. Sortir de la monotonie du régime n'est possible qu'une fois et avec une perte de soi.

¹ Pier Paolo Pasolini, « Articolul despre licurici » [« La disparition des lucioles »], in Pier Paolo Pasolini, *Scrieri corsare* (1975). Traducere de Oana Boşca-Mălin și Corina Anton, Iași, Polirom, 2006, pp. 131-137.

² Voir dans ce sens Theodor V. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991.

C'est, en même temps, à travers cette conscience de la vulnérabilité sociale et biologique que le communisme instaure, au lieu de la discipline de vie³, un principe de l'accident et du hasard malheureux. Essentiel pour son fonctionnement devient la conviction qu'il n'y a pas d'ordre de l'existence (encore moins un ordre qu'on pourrait contrôler individuellement), que les vies sont/ peuvent être en permanence désordonnées et déstabilisées de manière arbitraire. Tout effort qui vise à établir un rituel, à former une habitude, à maintenir une certaine préoccupation ou même à avoir un tic, est désavoué dans un tel monde, sinon directement incriminé. On s'efforce ainsi de bloquer la consolidation de toute règle d'existence. L'observation était déjà faite en 1951 par Hannah Arendt, dans *Origines du Totalitarisme*⁴. Les régimes totalitaires, dit Arendt, celui fasciste comme celui communiste, ont essayé par tous les moyens d'empêcher les vies à se régulariser. A travers ces régularisations, elles se stabiliseraient et deviendraient par conséquent moins vulnérables. En d'autres mots, les régimes totalitaires ne font pas seulement difficile la définition des styles de l'existence ; ils se mettent contre ceux-ci, niant et annulant leur possibilité. Si Adorno a défini le capitalisme comme forme de vie⁵, si la démocratie peut elle aussi supporter une telle définition⁶, il est sûr qu'on ne peut pas faire de même pour le communisme.

*

Et pourtant, une attention aux côtés formels de l'existence n'est aucunement absente sous le communisme. Il y a certaines zones de la littérature roumaine où non seulement une telle attention peut être attestée, mais elle se manifeste effectivement d'une manière exacerbée, proposant simultanément plusieurs modèles concurrents. Comment doit-on comprendre ce genre de « documents » ?

On remarquera d'abord qu'il s'agit de proses des décennies 7 et 8, c'est-à-dire des textes apparus dans la période qu'on appelle « de libéralisation » ou du « dégel culturel » en Roumanie, (la période qui commence en 1965, peu de temps avant l'arrivée au pouvoir de Nicolae Ceaușescu⁷). Ces textes sont signés par Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Petru Creția et Radu Cosașu. Les premiers trois écrivains

³ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 86-93. Voir également Sandra Laugier, « La vulnérabilité des formes de vie », *Raisons politiques*, 57, 2015, 1, p. 78.

⁴ Hannah Arendt, *Originile totalitarismului [Les origines du totalitarisme]* (1951). Traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Humanitas, 2014, p. 484.

⁵ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, p. 15.

⁶ Albert Ogien, « La démocratie comme revendication et comme forme de vie », *Raisons politiques*, 2015, 57, 1, pp. 31-47. DOI 10.3917/rai.057.0031.

⁷ En 1964, encore sous le régime de Gheorghe Gheorghiu-Dej, se produit en Roumanie une nouvelle orientation de la politique, qui vise l'éloignement de l'Union Soviétique. Cette direction est continuée une fois avec l'installation au pouvoir de Nicolae Ceaușescu, en 1965. Après le IX^{ème} Congrès du Parti Communiste de la même année, le climat culturel devient plus permissif, situation qui dure jusqu'en 1977, quand est déclarée officiellement l'annulation de la Censure.

appartiennent à une direction littéraire connue sous le nom de *Școala de la Târgoviște*. Ses membres, nés entre 1927 et 1929⁸, débuteent assez tard (1971 – Costache Olăreanu ; 1970 – Radu Petrescu ; 1979 – Petru Creția), et restent sur des positions marginales dans la vie littéraire. La formule de leur prose est livresque et raffinée. Congénère avec eux (né en 1930), Radu Cosașu a un autre type de parcours. Il commence sa carrière en 1944 comme journaliste et écrivain proche du régime communiste⁹, pour prendre ses distances en 1956, après les événements d’Hongrie, quand il change également de poétique. Cosașu se montre sensible aux formes de l’existence dans une série de volumes qu’il rassemble en 1973 sous le titre de *Survivances*¹⁰.

Les textes de tous ces auteurs choisissent la même forme narrative : l’écriture des romans autobiographiques, en format de journal intime ; c’est donc exclusivement la matière de la propre vie qui y nourrit la fiction. Ces vies sont exploitées comme des « fabriques » des singularités qui, une fois mises en discours, perdraient leur spécificité et seraient proposées comme des formes de vie générales. On est bien loin, dans cette utilisation du journal, de tout ce qui implique l’exploit de l’intériorité, le pacte de l’authenticité ou la valorisation de la sincérité. Comme on est loin, également, d’un modèle de biographie qui suit l’ordre des événements marquants. Ce qui qualifie ici le journal intime comme genre de prédilection est sa perméabilité par rapport aux détails minuscules qui composent une vie et qui finissent par l’articuler en tant que « programme » ; donc sa capacité de structurer le réel suivant les régularités qui se créent naturellement. C’est un effet dû au caractère spontané de cette écriture qui laisse l’impression de se produire dans le rythme de la respiration : la vie est enregistrée « en temps réel », dans son écoulement lent entre des temps « internes », consommés avec de petites obligations, des occupations sans importance ou dans une pure contemplation (le rien-faire). Ce qui est important, c’est que ces temps ne communiquent pas avec l’Histoire. C’est le rythme qui est ici important, plus que la subjectivité à laquelle il se lie. Une définition du journal chez Costache Olăreanu est de ce point de vue relevant : « Combien de jours ne passent *sans que tu fasses quelque chose*, ou *sans que tu aimes quelque chose*. Eh bien, le journal intime consigne exactement de telles journées infortunées où la monotonie produit

⁸ Radu Petrescu est né en 1927, Costache Olăreanu et Petru Creția sont nés tous les deux en 1929.

⁹ Entre 1948 et 1956, Radu Cosașu est rédacteur à « Scântea Tineretului », l’organe de propagande du Parti Communiste ; il signe également, avant 1956, plusieurs volumes de proses réaliste-socialistes.

¹⁰ Dans cette première édition, seulement les premiers deux volumes portent le titre effectif de *Survivances*, les autres, numérotés à l’intérieur de la série ont des titres distincts (Radu Cosașu, *Supraviețuiri* [*Survivances*], I-II, București, Cartea Românească, 1973-1977 ; *Meseria de nuvelist* [*Le Métier de prosateur*], București, Cartea Românească, 1980 ; *Ficționarii* [*Les Fictionnaires*], București, Cartea Românească, 1983 ; *Logica* [*La Logique*], București, Cartea Românească, 1985 ; *Cap limpede* [*Tête claire*], București, Cartea Românească, 1989).

des *tics* et des *manies*, pendant que les gens deviennent de simples prétextes »¹¹. A côté de ces « rythmes » de la non-variation, c'est également un « comment » qui fait l'objet de ces proses. Celui-ci se présente également sous un mode « naturel », impersonnel. Au lieu d'une subjectivité, suivie dans sa manière de faire les choses, c'est la phénoménalité du réel qui produit ce « comment » : ses qualités sensibles, perceptibles, ses apparences. Donc sa constitution sur un plan purement visuel.

Une autre chose importante à préciser tient du décalage qui se crée entre la production de ces textes (sous le communisme) et leur réception comme investissement fait dans les formes de vie, qui est beaucoup plus tardive, survenant seulement après la Révolution du décembre 1989. Cette récupération a lieu chez Costache Olăreanu dans un volume publié en 2002 sous le titre *Cum poți să fii persan* [*Comment peut-on être persan*], qui rassemble une série de petits essais écrits pour le journal « Adevărul literar și artistic » entre 1989 et 1999. Se référant à sa propre création et à celle de Radu Petrescu, Olăreanu y identifie trois formes de vie différentes, dont la constitution serait le but même de ces textes. Il les appelle « vie minuscule »¹², « vie universelle » et « survivances »¹³. Le dernier terme réapparaît chez Radu Cosașu. Après avoir publié dans les années 70-80 la série de six volumes sous ce signe, sans l'expliquer, Cosașu y revient en 2002. Par un geste de récupération, il reprend sur la même titulature de *Survivances* six volumes, qui ne coïncident pourtant pas exactement avec ceux de la première série¹⁴. Les *survivances* deviennent de cette manière un emblème général de sa prose écrite pendant les dernières décennies communistes. C'est toujours à ce moment-là que Radu Cosașu reconfigure ces fictions en tant que *journaux*, afin de

¹¹ Costache Olăreanu, *Vedere din balcon* [*Vue depuis le balcon*], București, Eminescu, 1971, p. 79.

¹² Nous choisissons de traduire ce qu'en roumain est « viață mică » par « vie minuscule », en reprenant le syntagme de Pierre Michon (*Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984), pour des explorations toujours du genre autobiographique, qui s'appuient sur les vies anodines, infimes et parcellaires, dans une gamme exclusive du mineur.

¹³ Costache Olăreanu identifie ces formes de vie dans les textes de Radu Petrescu, surtout dans *Catalogul mișcărilor mele zilnice. Jurnal 1946–1951, 1954–1956* [*Catalogue de mes mouvements quotidiens. Journal 1946–1951, 1954–1956*], București, Humanitas, 1999 (voir Costache Olăreanu, *Un catalog al mișcărilor mele zilnice* [*Un catalogue de mes mouvements quotidiens*] et « A serie despre lucruri umile » [« Ecrire sur les choses humbles »], in *Cum poți să fii persan* [*Comment peut-on être persan*], II^{ème} édition, București, Cartea Românească, 2002).

¹⁴ Radu Cosașu, *Supraviețuirile 1. Rămășițele mic-burgeze* [*Survivances 1. Mes racines petites-bourgeoises*], București, Editura Fundației PRO, 2002 ; *Supraviețuirile 2. Armata mea de cavalerie* [*Survivances 2. Mon armée de chevalerie*], București, Editura Fundației PRO, 2003 ; *Supraviețuirile 3. Logica* [*Survivances 3. La Logique*], București, Editura Fundației PRO, 2004 ; *Supraviețuirile 4. Pe vremea când nu mă gîndeam la moarte* [*Survivances 4. Le temps quand je ne pensais pas à la mort*], București, Editura Fundației PRO, 2005 ; *Supraviețuirile 5. Gărgăunii* [*Survivances 5. Les frelons*], București, Editura Fundației PRO, 2006 ; *Supraviețuirile 6. În jungla unui bloc de gheață* [*Survivances 6. Dans la jungle d'un cube de glace*], Iași, Polirom, 2007. Entre 2011 et 2014 il y aura une troisième édition, définitive, qui consacre ces histoires comme appartenant au cycle des *Survivances*.

remplacer un « ordre de l'inspiration » par « un ordre de la vie ». Qui plus est, dans la *Note sur l'édition*, il fait également explicite que tout cet effort de reconstruction soit nécessaire pour la mise en évidence de l'investissement dans une *forme de vie* : « tend à établir la continuité d'une respiration, d'une *forme de vie*, dans la pensée et dans la réalité ».

L'existence d'un tel décalage temporel entre la production de la littérature qui illustre la forme/ les formes de vie et sa réception en ces termes soulève au moins une question : la forme de vie a-t-elle été accompagnée, dès le moment de sa réalisation, d'une conscience de sa signification et de la responsabilité qu'impliquait un tel engagement ? (il ne serait pas devenu explicite par des raisons politiques ; car on formulait de cette manière des soulèvements par rapport à la vie totalitaire, des *vita nova*). Ou la conscience même de la *forme de vie* a-t-elle manquée au moment respectif, devenant possible à peine une fois avec la tombée du régime communiste ? C'est à ces questions-là que je me propose de répondre en ce qui suit. Et pour ce faire, je passerai rapidement en revue les trois formes de vie dont il est question.

La « vie minuscule »

La « vie minuscule » en tant que forme de vie se construit, comme son nom l'indique, par une attention aux détails de l'existence. C'est l'exercice d'une perception augmentée, aigüe, qui cherche à distinguer des nuances et à faire des différences, là où celles-ci restent habituellement imperceptibles. Il ne s'agit pourtant pas de décomposer jusqu'à l'infime un monde qui cherche sa signification dans les détails. On procède, par contre, à l'invention des « champs » entiers d'illustrations du minime, comme alternative au procès de signification : « un détail comme un éléphant »¹⁵, écrit Olăreanu, pour suggérer cette capacité de l'insignifiant de transformer ce qui se trouve sur sa surface en une source apparemment infinie d'extensions. Le minuscule tient ici d'une capacité de la *vue* de générer variation en unité et multitude en singularité. La sortie de la signification dans la « pure apparence », dans le visuel, se fait par reproduction, par prolixité, ou bien par propagation. Instituer cette forme de vie engage ces gestes, ces postures, ces vêtements et ces décors qui laissent l'impression qu'ils ne puissent pas s'épuiser. Au lieu de se consommer, ils s'enrichissent au four et à mesure qu'ils sont enregistrés. En effet, la « micro-vie » évite d'engager des individus qui aient des profils clairs et une intériorité bien déterminée, pour le simple fait qu'elle se définit en-dessous de leur « dimension » : au niveau de leur corps, des parties de leurs corps (ceux qui soutiennent des gestes et des actions), ou au niveau des objets qui les entourent dans les contextes où ils se trouvent.

¹⁵ Costache Olăreanu, « Despre pantofi » [« Au sujet des chaussures »], in *Cum poți să fii persan*, p. 90.

Voilà, chez Costache Olăreanu, dans *Confesiuni paralele (Confessions parallèles)*¹⁶, un roman-journal publié en 1978, la narration de sa propre naissance :

Ensuite mon père, qui se trouvait dans la cuisine, pour consommer son temps, et parce qu'il ne savait pas quoi faire avec ses mains, a commencé à laver la vaisselle. Il a fait culbuter une casserole sur le sol, et, bien sûr, il a réussi à lui entailler l'émail, ensuite il a cassé deux assiettes plates et un verre. Mais combien d'autres *diableries* n'a-t-il encore fait, tout en essayant de se rendre utile. Si j'ajoute qu'il a aussi versé du gaz quand il a essayé de remplir les lampes et que, voulant l'effacer avec une chiffon il s'est cogné d'une petite table qui tenait sur elle un grand pot aux fleurs, faisant s'écouler sur le sol non seulement le gaz, mais aussi de la terre, d'où sortait un ver de terre long et spongieux, et que, enfin, voulant enlever la terre avec une pelle, il n'a pas fait attention aux débris de verre cassé et qu'il s'est blessé au doigt, le sang avait commencé à couler, il a été effrayé et s'est tourné vers un petit armoire qui...¹⁷

Ce qu'on voit ici c'est une succession de gestes, de mouvements, d'intentions de mouvement du père – des actions inefficaces, car elles ne composent rien, ni un événement, ni un portrait. Elles ne font que s'inscrire dans une durée, dans un temps qui se consomme exclusivement sur le plan visuel. C'est une expressivité du geste qui n'a pas plus de valeur que le geste lui-même, qui n'offre rien en dehors de cette expressivité même et de son manque de résonance. Comme si le seul but de ce personnage était de trouver des moyens (ce que, génériquement, il appelle « diableries » ; ou, autre part, « des futilités »¹⁸) avec lesquelles consommer le temps de sa propre existence et celui des existences des autres.

Une autre prose de dimensions réduites, qui porte le titre *Amiaza fericită (L'après-midi heureux)*¹⁹, raconte la consommation d'une pastèque dans un décor de vie familiale et estivale :

A ce moment-là ma mère commençait une histoire interminable, en racontant comment elle était allée au marché, comme elle s'est tournée et retournée et puis elle avait fait demi-tour, comment elle l'avait trouvée dans le bas d'un chariot, comme elle l'avait pesée, l'a tâtée, l'a marchandée, s'est querellée, a fait semblant de partir, ce qu'elle avait dit et ce qu'on lui avait répondu, comment quelqu'un qui y était témoin lui avait donné raison et avait dit mollement qu'il préférerait n'en plus manger du tout que d'être ainsi volé sans aucun pudeur, que la pastèque n'était pas mûre, qu'elle était flétrie, ou qu'elle n'était pas flétrie, tu ne vois pas quelle mauvaise couleur a-t-elle ? Aaaa, c'est ton affaire, déjà !! Ne vois-tu pas ? Qu'est-ce que devrais-je voir ? Mais qu'elle est roussie, fanée, pas encore formée, citrouille, bonne

¹⁶ Costache Olăreanu, *Confesiuni paralele [Confessions parallèles]*, București, Cartea Românească, 1978.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ Costache Olăreanu, *Ficțiune și infanterie [Fiction et infanterie]*, București, Cartea Românească, 1980, p. 177.

¹⁹ Costache Olăreanu, *Vedere din balcon*, pp. 16-18.

pour la faire lanterne, ordinaire, séchée, gare à sa peau, miséricorde ! qu'elle est bossue, pleine de boutons, qu'elle est cognée et sans chair, elle a une queue de cochon, n'est pas lisse, est grippe-sou, rouillée et maudite, la dernière des dernières, des gueux et des niais, bonne pour en faire du vinaigre, pour la mettre à la saumure ou dans les laitues, soupe à jeter, œuf de punaise et pourrie et mauvaise²⁰.

On y différencie, à l'intérieur d'une seule action, des plus communes (celle d'acheter une pastèque), une série apparemment infinie de gestes, de réactions, de mots comme, également, une succession, elle aussi longue, de propriétés de l'objet. Tout cela se présente comme un conglomérat, surdéterminant l'action et la saturant jusqu'au refus par la prolixité. Mais c'est justement à cette prolixité que l'« événement » raconté doit sa qualité expressive. L'invention du « champ » de détails s'illustre comme une ressource inépuisable des possibilités du réel, qui se clôt sur elle-même, refusant d'être plus qu'une galerie de formes mineures.

Mais il y a également une autre caractéristique de la « vie minuscule » qui est très marquée, et elle rend inévitable l'inscription de ces narrations dans l'Histoire. Il s'agit de la présence, sinon toujours effective, au moins présumée, d'un témoin devant lequel le protagoniste raconte l'inépuisable train-train de sa vie minuscule. Et ce témoin est chaque fois identifié de la même manière. Il est un enquêteur de la Securitate. Si la narration prend la forme du journal intime, cela semble se justifier par l'obligation même que ressent le protagoniste, dans la présence de cet enquêteur, de rédiger son existence d'une manière détaillée, sans aucune omission. On a donc affaire à un journal intime en quelque sorte « faux », car transformé en *procès-verbal* : déclaration obligée, rédigée en présence autoritaire de quelqu'un, sous contrainte. Quelque chose d'important distingue cependant ce type de déclaration de celle qui est pratiquée habituellement dans les enquêtes de la Securitate. Ce n'est pas l'inquisiteur qui y sollicite le rapport. Il est plutôt obligé à l'écouter. Et cette obligation devient accablante à cause même de la minutie du rapport, qui l'écrase sous les détails, promettant à chaque instant une affirmation, qu'il approche, mais qu'il n'arrive pourtant jamais à énoncer effectivement. Les non-événements, les riens consignés avec une lenteur maximale, l'expansion de chaque détail dans une dizaine d'autres – sont censés épuiser cet auditeur, qui se trouve à l'attente d'une « preuve » incriminante. De cette manière, le sens de la terreur s'inverse. Ce n'est plus l'enquêteur qui terrorise l'accusé. Ce dernier gagne une supériorité devant l'autre, grâce, justement, à sa forme *minuscule* de vie. Comme cette vie ne mène nulle part, elle ne peut être ni sauvée ni condamnée ; seulement déclarée lourde, énervante, insupportable. Évidemment, ce témoin n'est qu'un *alter-ego*. C'est un enquêteur intériorisé, que chacun porte en soi. Ou, comme le dit Radu Cosașu quelque part, exploitant une figure emblématique de

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

censeur, chacun a « son Ciucescu à lui »²¹. Un côté terrorisant est, de cette manière, partie composante de la *vie minuscule*, qui rend possible sa définition en tant que *forme*, mais qui suspend sa valeur et son sens en tant que *vie*. En terrorisant l'enquêteur par cette vie qui n'est que forme – qui devient lourde, épuisante, interminable une fois sa mise en discours achevée, on devient sa propre présence terrorisante. « Le baroque est ton échappatoire » – dit un personnage de Olăreanu²² ; mais il te fait échapper également à toi-même, non seulement au tribunal politique. C'est donc une fondamentale incapacité d'être soi-même que cette vie engage, simultanément avec sa mise en forme. Et c'est bien clair qu'elle n'arrive pas à se soustraire au contexte totalitaire.

La « vie universelle »

La « vie universelle » comme forme de vie se réalise à travers la conception de certains événements « en quelque sorte humbles »²³. Tels que « le changement de la configuration des nuages d'un moment à l'autre, la coloration subite de certaines façades de maison ou des visages des gens rencontrés dans la rue, du mouvement inattendu du vent ou le commencement d'une pluie véhémence »²⁴. L'idée de suivre de manière systématique les dessins des nuages reviendra chez Petru Creția (dans *Norii*²⁵) ; c'est toujours chez lui qu'on retrouve la préoccupation pour la représentation des jeux complexes d'irisations et de réflexions dans les miroirs (dans *Oglinzile*²⁶). Ces « événements » (et les guillemets seront toujours maintenues) donnent naissance à certaines formes générales, vastes et indéterminées, fabriquées selon la même matrice, mais changeantes à l'intérieur de celle-ci, parce que le dessein est en mouvement – une succession d'instantanés.

L'une de ces matrices que Radu Petrescu va intensément utiliser afin de produire la *vie universelle* est celle de la « visite » ou de la « rencontre ». En apparence, il s'agit de la notation, fréquente dans les journaux, de type « j'ai rencontré X », « j'ai vu X », « j'ai reçu la visite de X ». Seulement que l'accent tombe ici sur la *figuration* (qui inclue manière de s'habiller, posture et

²¹ Le correspondant chez Radu Cosașu de ce que Olăreanu appelle « vie petite » est la « fragédie », terme qui rajoute tragédie et fragilité, dans la projection en tant que forme d'existence d'une sorte de tragédies fragiles, où le tragique semble lui aussi diminué et périssable, à cause de la consommation de la vie dans un espace à tel point restreint, qu'il fait impossible le vécu même de la damnation, se réduisant en effet, hors de toute résonance, à une réalisation *visuelle* (Radu Cosașu, *Sonatine. Portrete, schițe, fragedii* [*Sonatinas. Portraits, esquisses, fragédies*], București, Cartea Românească, 1987).

²² Costache Olăreanu, *Ficțiune și infanterie*, p. 180.

²³ Costache Olăreanu, « A scrie despre lucruri umile » [« Écrire sur les choses humbles »], in *Cum poți să fii persan*, p. 178.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Petru Creția, *Norii* [*Les Nuages*], București, Cartea Românească, 1979.

²⁶ Petru Creția, *Oglinzile* [*Les Miroirs*], București, Humanitas, 1993.

gesticulation) et sur la *chromatique*. Et une fois qu'elle est ainsi construite, la visite entre sous le signe du « tableau » ou de la « composition ».

Je n'ai retenu aucun détail sur la visite de Creția, hier soir. Je pourrais tout de même en obtenir une *bonne composition*, dans un goût fantastique et atroce. *Tableau* : moi près de la poêle, enveloppé en manteau, parlant de Flaubert et de Proust, la voix coupée : la lampe m'illuminait le visage de gauche et m'envoyait l'ombre au-dessus la table vers le buffet d'entre les fenêtres. Creția, sur une chaise devant moi, le coude sur la table, le dos vers la bibliothèque, habillé avec des vêtements pied-de-poule, couleur café, avec un jersey bleu très épais et très brillant, murmurant que je me suis fixé sur quelques écrivains, auxquels il rêvait aussi travailler, sans réussir²⁷.

On voit dans ce fragment l'importance de la posture, de la gesticulation et des vêtements (coloriés) des personnages, leur placement dans la lumière – les jeux d'ombres et de rayonnements ; et, en contrepartie, le vague de la conversation (même si la rencontre décrite est intellectuelle) : les répliques sont données comme dans le rêve, à peine murmurées, leur référence reste vague. Quoique dynamique (les deux personnages se parlent), la scène se pétrifie une fois avec la fixation à distance des deux acteurs – l'un comme une surface sombre, en tant qu'ombre projetée sur le mur (Petrescu) ; l'autre comme surface brillante, grâce à ses vêtements luisants (Creția). L'absence du contact se prouve d'ailleurs particulièrement importante pour créer l'image du flux de la vie concrète et son enregistrement dans la vie « universelle ». C'est ensuite par une très simple mise en dispositif que le volume des deux figures disparaît et qu'ils deviennent des projections planes, et, ainsi, de simples apparences.

Dans plusieurs cas, d'ailleurs, la suspension du contact fait elle-même « objet » du tableau.

Deux maisons jaunes, un arbre, au fond les murs gris de l'église évangélique, avec des ardoises anciennes et des arbres sans feuilles. *Tableau*. Soudainement, au milieu de ce paysage *suspendu*, un garçon avec des souliers trop grands, veston de drap marron bien serré autour de la taille et un sac vert à dos, tenu à la hanche, laissant entrevoir le coin d'un livre. De la direction opposée vient un autre garçon, de taille plus petite, et plus solide, en courant ; ils se rencontrent et se montrent les poings, disparaissent ensuite dans la direction de l'école. Derrière eux s'évade un cheval, se balance une vache jaune²⁸.

Il est encore plus évident dans ce passage (bien qu'en quelque sorte c'est plus subtil) quel est le ressort qui fait que les vies humaines puissent être intégrées dans le flux « universel ». La scène n'est pas événementielle : l'événement est évité, tout comme l'interaction des deux personnages. A peine esquissé, dans une sorte de pure intention qui devient visible dans le tableau, le geste de se montrer les

²⁷ Radu Petrescu, *Jurnal. Ediție integrală [Journal. Edition intégrale]*. Edition par Adela Popescu, București, Paralela 45, 2014, p. 150.

²⁸ *Ibidem*, p. 187.

poings quitte la durée (courte) de la vie des deux garçons pour s’immortaliser, à côté de l’ « évasion » du cheval et du « balancement » de la vache, comme mouvement qui découvre, soudainement, sa généralité.

La même chose dans une rencontre du couple Petrescu, Radu et Adèle, où le tableau s’accomplit au moment de l’introduction d’un médiateur en mouvement, qui rend possible leur rencontre et en même temps suspend leur interaction :

J’étais à peine descendu de la voiture, quand, depuis la cour de l’école, une jeune fille s’enfuit terriblement, presque l’horizontale de la terre, jusqu’à la maison d’Adèle, elle sortit à ma rencontre, après quelque temps, dans une jupe nouvelle, griffonnée, large et raide, une veste rouge et les cheveux blonds déployés et ondulés²⁹.

La simple introduction entre les deux époux de cette jeune fille qui « s’enfuit terriblement, *presque l’horizontale de la terre* » a pour conséquence l’extraction de ceux-ci du rythme de leurs propres existences et de la mesure avec laquelle se comptent ces existences, pour les intégrer dans une unité plus large, de respiration universelle. D’une certaine manière, c’est la catégorie même du mouvement qui y change. Au lieu d’une inscription événementielle dans le présent immédiat, cette rencontre banale et domestique se déplace dans un présent duratif (j’étais à peine descendue – une jeune fille s’enfuit – Adèle sortit à ma rencontre, *après quelque temps*). La mise à distance des deux acteurs, sans interaction, semble encore une fois avoir, par elle seule, la capacité de réduire les deux figures à un simple dessein, à un schéma corporel, à un ensemble de couleurs. Tout cela rappelle en quelque sorte les « signes » et les « idéogrammes » de Michaux dans *Mouvements*. Conçue de cette manière par Radu Petrescu, la « rencontre » prend naturellement place, à côté du miroir, et des nuages, dans une série de dispositifs qui ont comme effet la réduction de la réalité objective à un jeu d’apparences, à un contour, à une forme volatile.

Dans la même « technique », Costache Olăreanu construit des « dessins »³⁰. Les représentations du monde suivent ici les esquisses enfantines. C’est la perception infantile qui y est utilisée en tant que filtre pour la réalisation de l’ « universalisation » : non pas seulement parce qu’elle est naïve, mais aussi grâce au fait que chaque détail du monde, tout petit et insignifiant qu’il soit, a pour l’enfant une certaine « dimension » et communique en même temps avec tous les autres. Une image comme celle-ci : « ses dessins avec des ciels clairs, avec des arbres et des gens levant leurs mains en l’air, avec des maisons chaque fois à deux fenêtres, encadrant comme des yeux un nez-porte »³¹ – est l’un de ces croquis spécifiques pour un certain âge, quand il est répété à l’infini. L’enfant transcrit de cette manière l’expérience très concrète qu’il fait à ce moment-là de la rue qu’il

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Il s’agit d’un cycle de six « Dessins » inclus dans Costache Olăreanu, *Vedere din balcon*, pp. 39-64.

³¹ Costache Olăreanu, « Primul desen » [« Le premier dessein »], in *Vedere din balcon*, p. 39.

habite, avec les gens qui passent et avec une végétation plus ou moins présente, en fonction de la saison. Il schématise cette rue dans une image qui a l'air d'être générale, qui revient chez d'autres enfants, habitant d'autres rues. Cependant, pour cet enfant-ci, l'image ne perd aucunement sa singularité. Il voit sa rue à lui en regardant son dessin, dans ce jour précis où il l'a dessinée. Et quand un autre jour il produit le même dessin, c'est déjà un autre état de la même réalité qu'il a dans les yeux. L'existence de ce dessin comme matrice générale de plusieurs réalités ne le constitue pas comme synthèse des images singulières ; c'est seulement un « cadre » entre les limites duquel les images spécifiques se superposent dans la mémoire qui les a enregistrées la succession, sans jamais coexister. Dans un autre dessin³², l'image qui devient génératrice d' « universalité » est la silhouette d'un cycliste que l'enfant malade, enfermé dans sa chambre, voit chaque jour passer devant sa fenêtre. Ce que ce cycliste sait faire de sa bicyclette, les mouvements dans lesquelles il l'entraîne, sa dextérité et l'élasticité de son corps et de sa « machine » produisent pour l'enfant enfermé un magnifique spectacle d'acrobatie, qui combine tous les types de mouvements imaginables (fuite, rotation, vol, flottement, saut, tourbillon, etc.) ; et le fait chaque fois d'une manière un peu différente. Le dessin surprend pourtant le cycliste-acrobate dans une seule position, « le dos courbé et le menton collé sur le guidon », pendant que l'enfant seul est capable de développer à partir de ce cliché toutes les images en mouvement et en transformation qui l'avaient composées. Il y retrouve – à certains moments, ressemblants, à certains autres, unifiés – le corps du cycliste et celui de son instrument (« Il lui semblait maintenant que le vélo a commencé de nouveau de ressembler à l'acrobate, et que les ombres superposés faisaient d'eux un seul être. Un être bizarre... »³³).

Chez Petru Creția, la « vie universelle », recherchée dans les dessins des nuages (*Norii* [*Les Nuages*], 1979) ou dans les réflexions dans des miroirs (*Oglinzile* [*Les miroirs*], 1993), se constitue comme une traversée des formes provisoires, vagues et répétées sans cesse. Ce que les nuages ont en commun avec les miroirs est leur potentiel de capter et refléter de pures apparences. La variété de ces formations est pratiquement infinie. A chaque moment d'attention, le dessin des nuages change³⁴, tout comme les réflexions dans le miroir ne sont jamais statiques. Il s'agit dans les deux cas des transformations subtiles, mais perpétuelles. Bien qu'elle soit autonome, aucune de ces formes qui se constituent

³² Costache Olăreanu, « Al patrula desen. Biciclete și termometre » [« Le quatrième dessin. Bicyclettes et thermomètres »], in *Vedere din balcon*, pp. 52-58.

³³ *Ibidem*, p. 57.

³⁴ « Il est triste que tu aies été incapable de dire comme il faut comment montent les nuages blancs sous le ciel de mai (comment ils montaient ce jour-là, précisément, et non pas un autre jour), comment, une autre fois, ils essayaient de monter, lourdement, les ailes liquéfiées, se perdant dans cet effort, comment leur écume se dissipait, riche et froide, au-delà du rempart féroce de l'horizon » (Petru Creția, *Norii*, p. 16).

momentanément, sans durabilité, ne peut se détacher du flux pour exister seule. Leur multitude est prise dans une forme générale, qui lui est « cadre » et en même temps milieu de projection (le ciel, le miroir). C'est cette forme unique qui les génère, qui les sous-entend, et toujours elle qui les transcende. Encore une fois, on assiste chez Petru Creția à l'invention d'un *dispositif* qui ne produit que des formes volatiles, uniques, incongrues, pour les conditionner à une existence à l'intérieur d'un ensemble. C'est que l'« universalité » s'y réalise comme effet de sérialisation des unicités.

Pour le dire plus court, la *vie universelle* spéculé à son tour un « petit » de l'existence, mais ne le fait pas pour le multiplier et le diversifier jusqu'à l'épuisement de tout le « champ » des possibles, ainsi que la *vie minuscule*. Le fait pour conditionner la réalisation fragile, unique, périssable, de l'existence d'un ensemble, d'une forme-cadre, d'une expressivité générale, qui conserve l'empreinte de tous les éléments qui la compose, étant en même temps plus et moins que leur addition.

Ce qui semble surtout caractérisant pour cette forme de vie est sa réalisation à travers la *vue*. On a pourtant à faire à une instrumentalisation de celle-ci. Car si la perception de chaque image est subjective, si la constitution du flux des images est elle aussi subjective, la réalisation de la « vie universelle » ne l'est plus. Elle devient clichée, reproductible d'une perception à l'autre. Sa réalisation implique un *cadre*, un *objectif*, un *dispositif*, une *technique*. Chez Olăreanu, cette *vue* est une « vue du balcon » : une vue d'en haut, qu'il appelle également « vue de l'avion » ou « vue de l'aérostat »³⁵. Quand le narrateur s'exclame, dans *Vedere din balcon* : « Quelle curiosité ! Parce qu'aujourd'hui je les regarde du haut, du balcon, je vois ce que je n'étais jamais arrivé à voir ! », il ne se réfère pas à la révélation d'une essence quelconque de la réalité, mais à l'extension qu'a supporté sa vue, à l'objectivation de sa vie en tant que « vie universelle ». Radu Petrescu choisit *Ce qu'on voit...*³⁶ comme titre de l'un de ses romans, accentuant toujours sur le point de vue impersonnel. Petru Creția caractérise *Norii* comme un livre « sur les nuages en général, sur ce qu'on voit et ce qu'on sent regardant vers le haut et vers le ciel, au-dessus des villes et des forêts, au-dessus des montagnes et de la mer, au-dessus de l'histoire »³⁷. La qualité principale de cette « vue » éloignée est donc de parcourir les surfaces comme un conglomérat d'apparences, tout en se distançant de l'Histoire. Dans *Oglinzile*, l'insistance revient :

La traduction de tout l'existant en termes de pure visibilité des surfaces est telle qu'elle est dans les miroirs seulement parce que seul le visible peut se prendre pour tout l'existant. Si un tel filtre existait pour les autres composants du sensoriel, le

³⁵ Costache Olăreanu, « Camera » [« La Chambre »], in *Vedere din balcon*, p. 127.

³⁶ Radu Petrescu, *Ce se vede* [*Ce qu'on voit*], București, Eminescu, 1979.

³⁷ Petru Creția, *Norii*, p. 5.

résultat ne serait pas le même : combien un monde de purs échos ne serait-il désirable³⁸.

Un autre aspect qui est commun entre les rencontres-tableau de Radu Petrescu, les dessins de Costache Olăreanu et les nuages/ les miroirs de Petru Creția est que la mise en forme de la *vie universelle* s'associe dans tous ces cas à une inconsistance. Les images ramassées sous la forme « générale » sont instables, fragiles, momentanées, périssables. C'est comme si la vie ne pouvait pas se transformer en « vie universelle » qu'avec le prix de sa substance. Mais, comme dans le cas de la « micro-vie », cette perte ne reste pas sans relation avec le contexte totalitaire. Radu Petrescu n'hésite pas de le dire explicitement. Le 9 août 1971, il note dans son *Journal* :

L'auteur d'un compte-rendu, réaliste-socialiste dans son cœur, m'a reproché que je souffre de cécité psychique ou, dans d'autres mots, repris ensuite par tous ceux qui ont écrit sur mon livre, que je ne vois pas les gens ou que je refuse de les voir [...]. En haut, vers les nuages, ne regarde pas seulement le badaud, mais aussi celui qui ait dégoût ou peur de regarder autre part, ou celui à qui la *vue* ne révèle que le vide. Ce vide que tu arrives à connaître après ce que tu avais été pour un temps loin de croire dans son existence³⁹.

La vue éloignée vient remplacer la vue de près (qui voit les gens), sur un fond de mal d'être qui mélange dégoût et peur. Elle est, par conséquence, une stratégie pour échapper à la contrainte idéologique, pour sortir du présent et de la manière dont on y « mesure » les gens. Mais – on le voit clairement dans le fragment de Radu Petrescu – elle n'arrive pas à le faire de manière satisfaisante. Considérée de l'extérieur, par un homme du régime, la psychologie associée à cette *vue* esthétisée (grâce à sa distance) paraît déficitaire (« que je souffre de cécité psychique »), voire débile (« le badaud »). Et si par cette débilité on accuse une incomplétude de l'être, l'appréciation ne manque pas totalement de justesse. Car cette *vue de loin* est équivalente, pour Radu Petrescu aussi, à une vue sur le vide, une *vue du vide*. La réalisation de la « vie universelle » en tant que forme de vie est de cette manière loin d'offrir un état de bonheur, comme devrait le faire toute *vita nova* ; elle reste cantonnée sur une absence et une insatisfaction, malgré la réussite de la formalisation. Une certaine impression de privation reste présente. C'est la même conscience de l'insuffisance que Petru Creția rend transparente à travers l'étiquette de *simulacre* qu'il met sur ses jeux de nuages et des réflexions. C'est une fausseté qu'il inscrit ainsi au cœur du mécanisme visuel ; un faire-semblant, un artifice – qui situe les réalisations sous le signe de l'illusion. Qui plus est, il y a plusieurs passages où la forme succombe elle-même dans les ténèbres, sans réussir à maintenir son (finalement si difficile) « universel » : « Dans les miroirs noirs, on

³⁸ Petru Creția, *Oglinzile*, p. 37.

³⁹ Radu Petrescu, *Jurnal*, p. 788.

peut voir le noir de notre chance, les ténèbres latentes, la translation vers une nuit inhérente, vers l'obscurité de toute lumière et de tout monde que soit »⁴⁰.

Les « survivances »

Les *survivances* sont une forme de vie anachronique, désuète et petite-bourgeoise. Impliquant vêtements, posture, comportements, mobilier, donc tout un *habitus*, les *survivances* se perpétuent mécaniquement, comme une réminiscence, comme un « lest ». Il ne s'agit pas d'un monde représenté comme s'il continuait de vivre après s'être réfugié dans une marginalité ; c'est un monde disparu, qui renvoie à distance une sorte de réflexes de sa forme vitale. Ce qui a été vif il y a un certain temps, c'est maintenant dévitalisé, épuisé, végétalisé. Le mode de vie des *survivances* est de cette manière de « pure vitrine », muséal, est lui aussi offert *uniquement* pour être vu, avec toute la poussière qui l'accable.

Dans une prose courte qui porte le titre *Centrul* [*Le Centre*]⁴¹, Costache Olăreanu représente la promenade de dimanche d'une famille petite-bourgeoise de province, avec des enfants, comme défilement mécanique de « vieilles poupées » : « il existe, certes, un mécanisme secret, qui fait que ces vieilles poupées bougent avec une telle précision. Comment autrement pourrait-on s'expliquer leur passage solennel ? ». Etant marquées comme les notes caractéristiques de cette humanité, la solennité et le caractère ritualisé de la marche (« Les enfants vont devant, les mères trois pas derrière eux, les hommes encore quelques pas peu plus loin ») dessinent les êtres vivants, en mouvement, comme de simples fantoches, créant un fort contraste entre l'impression de mortification et celle de présence. « Les maris, plus loin, discutent placidement. D'autres, non pas sans la même solennité, mais les chapeaux sur les têtes comme des chaudrons, sont habillés dans des costumes noirs sentant la naphthaline et ont des incisions de rasoir sur les visages »⁴². Ce qui paraît être particulièrement important pour Olăreanu dans la réalisation de ce tableau, c'est la suggestion paradoxale d'une immuabilité qui se constitue à travers le mouvement : « Une servante rouge *reste* entre deux ordonnances comme un fleuve entre deux pylônes de pont »⁴³. Au lieu de produire, par leur anachronisme, un véritable style « rétro » (ou, avec le terme employé par Olăreanu, une « archaïcité »), la sélection de ces figures, rituels et vêtements qui tiennent d'un temps historique révolu y devient illustration d'une « vie » qui se présente comme une sorte de « passif » de l'existence.

Dans les textes de Radu Cosașu devient encore plus manifeste que ne l'est chez Olăreanu et Radu Petrescu ce que différencie les *survivances* des deux autres

⁴⁰ Petru Creția, *Oglizile*, p. 34.

⁴¹ Costache Olăreanu, *Centrul* [*Le Centre*], in *Vedere din balcon*, pp. 26-30.

⁴² *Ibidem*, pp. 26-27.

⁴³ *Ibidem*, p. 29.

formes de vie discutées. Elle s'associe, cette fois de manière explicite, une dimension idéologique. Les *survivances* se présentent chez Radu Cosașu comme la contrepartie de la vie totalitaire. C'est « l'autre » forme de vie, celle qui a précédé la vie totalitaire, celle qui a été décimée par celle-ci. Les portraits de Cosașu illustrent d'abord les *survivances* comme une forme de vie familiale, par ses propres « racines petites-bourgeoises », desquelles il dit s'être détaché. La figure du père, porteur de guêtres, de chapeau, de mouchoir en soi brodé avec monogramme, de robe de chambre, pédant jusqu'à soigner non seulement ses souliers chez le cireur de chaussures, mais aussi ses mains. Celle de *l'oncle Marcel*, « danseur dans les cabarets de l'Europe », qui voyage accompagné de son petit chien et de son coffre anglais « acheté à Amsterdam »⁴⁴. Celle de *Gramama*, pour qui « la valise portée à la main dans la villégiature », devient « la carte de visite de l'individu ». Celles des cuisines et des tantes. Ou la figure de *Monsieur Levesque*, éleveur de chevaux de course, éduqué dans une culture qui « mène le respect pour l'animal jusqu'à lui connaître l'arbre généalogique »⁴⁵. Tant que les survivances restent attachées, chez Radu Cosașu, à ces figures du passé, elles sont lumineuses, même si leur air exotique tend souvent à devenir caricatural.

Les choses changent quand les garde-robes, les attitudes, les objets et les habitudes petits-bourgeois se détachent de leurs premiers porteurs, pour se disséminer dans la nature, où elles se font l'apparition dans les endroits les plus inattendus. Les *survivances* deviennent à ce moment-là « dangereuses », parce qu'elles se montrent bien « contagieuses ». Peuvent se révéler si bien dans une paire de chaussette de laine ancienne, que dans une villa de luxe de la nomenclature l'emprunte à Cosașu une très digne « chef des services » : « elle m'avait tendu une boulette verte, de laine, *image ancienne*, restée encore depuis ma grand-mère, qui, chaque fois qu'elle roulait mes chaussettes, avait le plaisir d'en faire une boulette »⁴⁶. Ou, autrefois, dans une pauvre culotte blanche, qui recharge la pudeur avec laquelle le père utilisait les sous-vêtements :

Parfois quand je crois être arrivé à me rompre complètement de mon milieu petit-bourgeois, m'apparaît soudainement devant les yeux *une culotte blanche* que je plie attentivement, pour que personne n'aperçoit mon geste de la changer, et je la cache comme un drapeau obscur, mais subversif, d'une guerre dans laquelle personne ne sait comment se présenteraient l'armistice ou le recommencement des hostilités⁴⁷.

De cette manière ne « survit » pas du petit-bourgeois seulement un relief décoloré de l'ancien monde disparu, qui prend dans le souvenir la couleur de la nostalgie, mais dont l'influence sur le présent a été annihilée. On formalise en tant

⁴⁴ Radu Cosașu, « Cu privire la unchiul meu Marcel » [« Sur mon oncle Marcel »], in *Opere IV. Supraviețuirile* [Œuvres IV. Survivances], Iași, Polirom, 2011, p. 158.

⁴⁵ Radu Cosașu, *Sonatine*, p. 58.

⁴⁶ Radu Cosașu, *Ficționarii*, p. 70.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 32.

que *survivances* – même si c’est de manière provisoire et incomplète, toute une série d’existences communistes. Au lieu de la mortification et de la passivité sublimées dans le modèle, les *survivances* se montrent dans des tels cas actives et menaçantes. La multiplication et la dissémination de celle-ci dans des vies avec lesquelles, en effet, elle est incompatible et qui la rejettent, comme celles du prolétariat, est la raison qui explique l’utilisation du pluriel : non pas « survivance », mais « survivances ». A la différence de la variante anachronique de cette forme de vie, où elle était unitaire, la *survivance* ne se réalise dans le présent communiste qu’en tant que multitude. L’attention à ces insinuations discrètes est d’ailleurs assez grande qu’elles sont observées non seulement dans la ressuscitation d’une de ses marques distinctives (vêtements, comportements, gesticulation) –, mais aussi dans toute forme de régularité, ou de réitération d’une action, geste ou goût. Sera par conséquent identifiée comme *survivance* tout ce qui risque de se transformer en habitude et de régulariser l’existence.

Ce n’est pas difficile de saisir que dans la construction de ce troisième modèle de *forme de vie*, tout comme dans les deux autres, la réalisation de la *forme* ne se fait pas sans un sacrifice de la *vie*. Dans sa variante anachronique, petite-bourgeoise, la *survivance* a perdu complètement le contenu vital, qui s’est ossifié, et se réactualise d’une manière purement réifiée et mécanique. Au lieu des humains, c’est à travers des fantoches que cette forme se ressuscite (Costache Olăreanu, Radu Petrescu). Dans sa variante actuelle, la *survivance* ne va jamais se reconstituer à part entière, ne va pas reprendre son noyau dur. Au lieu de la forme plénière, c’est une forme partielle, et appauvrie, qui, en échange, se multiplie. Les *survivances* sont destinées à des réalisations ponctuelles et éphémères (une culotte blanche, une paire de chaussettes verte, un goût qui menace de devenir habituel, etc.), qui vont bientôt disparaître. De ce point de vue, elles rappellent le fonctionnement de la « vie universelle » : toujours un effet de fulgurance, de multitude, de pulvérisation : des inflexions qui se produisent partout et nulle part. En même temps, on se retrouve ici en présence d’une intention destructive. En tant que forme de vie petite-bourgeoise, la *survivance* a été éliminée une fois avec la petite bourgeoisie, dans laquelle le communisme voyait un ennemi redoutable. Pendant que, à travers les reprises ponctuelles, les *survivances* apparaissent dans des existences avec lesquelles elles sont incompatibles (les prolétaires) et qu’elles mettent en danger. Loin d’être volontaires ou désirées, on fera encore une fois tout le possible de les éliminer immédiatement.

Conclusion

Synthétisant, ce qu’il devient de plus en plus visible dans ces proses des années 70 et 80 en Roumanie, c’est l’existence, au-delà des différences, d’un mode de construction commun aux trois formes de vie discutées. C’est un « commun » qui s’articule, plus précisément, sur deux points. D’un côté, on constate la non

fixation des formes proposées, le fait qu'elles sont marquées par l'instabilité, chose valable également pour les formes qui, comme les *survivances*, se distinguent justement par leur très haute structuration. D'ici découle une fragilité sans cesse soulignée, qui pourrait les rendre assimilables à la catégorie qu'institue Roland Barthes sous le nom de « formes fragiles de genres de vie »⁴⁸. Le deuxième point commun tient de la relation que toutes ces formes entretiennent de diverses manières avec le monde totalitaire, duquel elles se disent découplées. Soit qu'il s'agit, comme dans la *vie minuscule*, de la présence obligée d'un témoin de la mise en forme, qui prend l'aspect d'un enquêteur de Securitate ; et que l'actualisation de ce scénario d'enquête emporte une terreur qui devient intrinsèque à la forme de vie. Soit que, dans la *vie universelle*, on arrive à qualifier la construction formelle comme un *simulacre*, qui inscrit une fausseté et un mensonge – et situe la réussite de la forme comme une simple illusion (Petru Creția). Soit que, enfin, dans les *survivances*, l'investissement comme forme de vie du modèle le plus abominable pour le régime totalitaire, et sa ressuscitation dans l'actualité, n'a pas comme résultat le salut heureux de la forme, car le vecteur destructif est tout aussi présent, et encore plus fort que celui constructif. Devient par conséquent clair que toutes ses formes de vie imaginées sous le communisme manquent essentiellement d'autonomie. Petru Creția formule cette idée, caractérisant le fonctionnement de ses miroirs : « Rien dans les miroirs ne peut s'autonomiser et ne peut pas être déterminé à s'autonomiser. Ce qui y est actif a pour fondement la passivité absolue et pure »⁴⁹.

Dans ces conditions, la variété des trois formes de vie se prouve elle aussi fausse. Car en réalité elles se ressemblent, illustrant le même principe. C'est comme s'il y avait tout le temps deux volontés en fonction desquelles ces formes se développent : l'une qui tend vers leur réalisation, l'autre qui les bloque. A un vecteur d'action, qui les produit, s'oppose un facteur de freinage (engagé une fois avec la dimension idéologique), qui subvertit le procès. Pourquoi je crois que le plus propre serait de considérer que la *vie minuscule*, la *vie universelle* et les *survivances* illustrent un étage inférieur des formes de vie, où on aspire vers la forme, mais dont la réalisation s'arrête toujours avant de s'accomplir, suspendue dans l'esquisse. L'existence totalitaire ne fait ici que se reproduire dans des miroirs parallèles, qui la reconfigurent essayant désespérément de la constituer dans un espace formel. La multiplicité de ces structures, comme leur coexistence dans les textes, est un argument dans le même sens. Ce qui apparaît comme attention à la forme arrive finalement à être une simple multiplication du rapport à la vie totalitaire : un simple exercice de variation. L'observation que faisait Hannah Arendt sur l'impossibilité, sous les régimes totalitaires, de définir des styles de vie,

⁴⁸ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil – IMEC, 2002.

⁴⁹ Petru Creția, *Oglinzile*, p. 6.

se vérifie pleinement dans le contexte roumain. Et la phrase avec laquelle Costache Olăreanu achevait en 1979 l'un de ses textes se révèle dans une nouvelle lumière : « Près de l'horloge de l'Université, une dame d'un certain âge, en riche fourrure et chapeau noir, fait un faux pas et tombe tout de son long »⁵⁰. C'est n'est ici qu'un style qui, sur le point de s'accomplir, est entraîné dans une chute brutale (selon toutes les apparences, accidentelle), qui le compromet définitivement.

BIBLIOGRAPHIE

REPÈRES THÉORIQUES :

- ADORNO, Theodor V., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991.
- ARENDT, Hannah, *Originile totalitarismului [Les origines du totalitarisme, 1951]*. Traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Humanitas, 2014.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil – IMEC, 2002.
- OGIEN, Albert, « La démocratie comme revendication et comme forme de vie », *Raisons politiques*, 57, 2015, 1, pp. 31-47. DOI 10.3917/rai.057.0031.
- LAUGIER, Sandra, « La vulnérabilité des formes de vie », *Raisons politiques*, 57, 2015, 1, pp. 65-80. DOI 10.3917/rai.057.0065.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Articolul despre licurici » [« La disparition des lucioles »], in *Scrieri corsare*. Traducere de Oana Boșca-Mălin și Corina Anton, Iași, Polirom, 2006, pp. 131-137.

CORPUS :

- COSAȘU, Radu, *Ficționarii [Les Fictionnaires]*, București, Cartea Românească, 1983.
- COSAȘU, Radu, *Sonatine. Portrete, schițe, fragedii [Sonatines. Portraits, esquisses, fragédies]*, București, Cartea Românească, 1987.
- COSAȘU, Radu, *Supraviețuiri [Survivances]*, I-II, București, Cartea Românească, 1973, 1977.
- COSAȘU, Radu, *Meseria de nuvelist [Le Métier de prosateur]*, București, Cartea Românească, 1980.
- COSAȘU, Radu, *Ficționarii [Les Fictionnaires]*, București, Cartea Românească, 1983.
- COSAȘU, Radu, *Logica [La Logique]*, București, Cartea Românească, 1985.
- COSAȘU, Radu, *Cap limpede [Tête claire]*, București, Cartea Românească, 1989.
- OLĂREANU, Costache, *Confesiuni paralele [Confessions parallèles]*, București, Cartea Românească, 1978.
- OLĂREANU, Costache, *Cum poți să fii persan [Comment peut-on être persan]*, București, Cartea Românească, 2002.
- OLĂREANU, Costache, *Vedere din balcon [Vue du balcon]*, București, Eminescu, 1971.
- OLĂREANU, Costache, *Ucenic la clasici [Apprenti chez les classiques]*, București, Cartea Românească, 1979.

⁵⁰ Costache Olăreanu, *Ucenic la clasici [Apprenti chez les classiques]*, București, Cartea Românească, 1979, p. 169.

PETRESCU, Radu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice. Jurnal 1946–1951, 1954–1956* [*Catalogue de mes mouvements journaliers. Journal 1946–1951, 1954–1956*], București, Humanitas, 1999.

PETRESCU, Radu, *Ce se vede* [*Ce qu'on voit*], București, Eminescu, 1979.

PETRESCU, Radu, *Jurnal. Ediție integrală* [*Journal. Edition intégrale*]. Ediție îngrijită de Adela Petrescu, București, Paralela 45, 2014.

CREȚIA, Petru, *Oglinzile* [*Les Miroirs*], București, Humanitas, 1993.

CREȚIA, Petru, *Norii* [*Les Nuages*], București, Cartea Românească, 1979.

“SMALL LIFE”, “UNIVERSAL LIFE”, “SURVIVALS”: THREE FORMS OF LIFE UNDER THE TOTALITARIAN REGIME

(Abstract)

In order to inquire the very possibility of formalizing existences under the Totalitarian regimes, which was formulated by Hannah Arendt as early as 1951 (*The Origins of Totalitarianism*), I propose the analysis of several prose writings published during the 1970s and 1980s by several Romanian writers such as Radu Cosașu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, and Petru Creția who, by their birth year (1927 to 1929), belong to the same generation. The special feature of these texts comes from their unfaltering, even obsessive, interest in defining (multiple) ways of existence. Put against the background of the monotonous and grey lives people used to live under Communism, these new forms of life take shape within the formula of a patchwork existence, whose variegated pieces maintain their inherent specificity despite coexistence, sometimes within the frame of one and the same life. In a short text from a volume published after the fall of the Communist regime (*Cum poți să fii persan* [*How Can One Be a Persian*], 2002), Costache Olăreanu would label these life-patches as “small life”, “universal life” and “survivals”.

Keywords: form of life, the School of Târgoviște, Radu Cosașu, totalitarian literature, survivals.

„VIAȚA MICĂ”, „VIAȚA UNIVERSALĂ”, „SUPRAVIEȚUIRILE”: TREI FORME DE VIAȚĂ SUB TOTALITARISM

(Rezumat)

Pornind de la interogarea a însăși posibilității de formalizare a existențelor în regimurile totalitare, pe care o formulase Hannah Arendt în 1951 (*Originile totalitarismului*), ne propunem analiza unor proze din deceniul 7 și 8 românesc, semnate de scriitori din aceeași generație (Radu Cosașu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Petru Creția), născuți între 1927 și 1929. Particularitatea acestor texte vine din interesul lor nu doar susținut, ci chiar obsesiv, pentru definirea unor moduri (multiple) de existență. Contrapuse monotoniei și griului ce caracterizează viața sub comunism, aceste forme de viață se construiesc în formula unor existențe parcelare, ce își mențin diferența specifică în pofida coexistenței lor, uneori în cadrele aceleiași vieți. Într-un mic text dintr-un volum publicat după căderea regimului comunist (*Cum poți să fii persan*, 2002), Costache Olăreanu le va numi „viața mică”, „viața universală” și „supraviețuiri”.

Cuvinte-cheie: formă de viață, Școala de la Târgoviște, Radu Cosașu, literatură totalitară, supraviețuiri.